

Тексты Ивана Вырыпаева в театре и кино (на примере пьесы «Танец Дели»)

Ivan Vyrypaev's Texts in Stage and Screen Adaptations (Based on the Example of the Play “*The Delhi Dance*”)

Екатерина Микешова

(Оломоуц, Чешская Республика)

[**статья**]

Abstract:

The article analyzes Ivan Vyrypaev's play “*The Delhi Dance*”, as well as the film based on the play. Distinctive features of the play—absence of external conflict, arbitrary treatment of time, peculiarity of the characters, philosophical aspects and emphasis on form and structure of the text—determine unique cinematic style of this film. The film, which lacks a plot or an intrigue, with the characters devoid of psychological depth, is a vivid example of the “anti-cinema” work where verbal text dominates and usual cinematographic codes are absent. “*The Delhi Dance*” is an example of the new cinematic trend: the “new drama”.

Key words:

“new drama” text; cinematic text; cinematic code; Ivan Vyrypaev; *The Delhi Dance*

Данная статья была написана в рамках проекта IGA FF_2013_061 Současná ruská dramatická tvorba v kulturním a translátologickém kontextu.

[статьи]

Иван Вырыпаев — яркий представитель «новой драмы», творчество которого являет собой убедительный пример и иллюстрацию становления и тенденций развития данного направления современной драматургии. Но Вырыпаев — это не только драматург, актер, театральный режиссер, но и сценарист и кинорежиссер. На его счету шесть работ, среди которых, например, фильмы, поставленные либо по его сценариям («Эйфория», 2006, «Спасение», 2015), либо по его драматическим произведениям («Кислород», 2008 и «Танец Дели», 2012). По признанию самого Вырыпаева, работа в кино для него так же интересна и важна, как и работа в театре. Ориентированностью на театр и кино, интересом к реализации своих текстов в театральном и кинопространстве Вырыпаев становится в один ряд с иными театральными режиссерами, пробующими себя в кинематографе: например, театральный режиссер Михаил Угаров снял фильм «Братья Ч.» (2014) по одноименной пьесе Елены Греминой, Кирилл Серебренников создал фильм «Изображая жертву» (2006) по пьесе братьев Пресняковых, драматург и сценарист Василий Сигарев является сценаристом и режиссером фильмов «Волчок» (2009), «Жить» (2012) и «Страна Оз» (2015). Таким образом, можно говорить о явлении, которое, по нашему мнению, становится интересной тенденцией современного кинематографа: речь идет о проникновении произведений представителей «новой драмы» в кинопространство, о многократном расширении зрительской аудитории, о переводе на язык кино драматических произведений — текстов, созданных для реализации прежде всего в театре. Согласимся с мнением А. Соловьевой, что данная тенденция — это и *«отражение усиления личностного начала в драматургии, лиризация и прозаизация драмы, что является признаком переходного художественного мышления»* [SOLOV'JEVA 2013, 8]. В пьесах мы наблюдаем стремление создать целостный портрет эпохи, а также изобразить особый художественный мир с героями своего времени. Этот художественный мир оригинален, а герои нашего времени противятся типизации. *«Из-за того, что современный автор творит под впечатлением жизненной ситуации, истории или факта, драматургический текст и драматургический образ оказываются лишеными типизации и обобщения. Тексты современных пьес стали сугубо самовыражением автора и в большинстве случаев утратили возможность интерпретации»*, — пишет Ольга Наумова [NAUMOVA 2008, 207], и, думается, вполне справедливо будет применить данное определение и к драматургии Ивана Вырыпаева.

Говоря о «новой драме», приведем высказывания Татьяны Шахматовой, которые определяют два полюса восприятия этого явления. По мнению Т. Шахматовой, предметом острой критики становятся следующие особенности новой драматургии: *«дискретная структура, отсутствие четко выстроенного*

конфликта, слабая композиция, неумение создать драматический характер, этюдность, отсутствие привычных приемов сценичности и пр.» [ŠACHMATOVA 2009, 215]. Положительные моменты современных пьес — это то, что они «привлекают к себе внимание потрясающей жизненной достоверностью, безошибочным, нутряным чутьем противоречий современной жизни и в лучших своих образцах качественным текстом» [ŠACHMATOVA 2009, 215]. Для «новой драмы» свойственна также жанровая неопределенность, распространение экспериментальных и гибридных форм, осцилляция между актуальностью и художественностью, акцент делается не столько на темы и героев, сколько на язык и природу конфликта.

Нашей целью будет выявление специфичности пьесы И. Вырыпаева «Танец Дели» с точки зрения ее структуры, языка, идеи, конфликта и отражение этой специфичности в фильме. Осуществленная самим автором экранизация пьесы предоставляет прекрасную возможность познакомиться с вырыпаевскими методами перевода драматического текста на язык кино, определить их специфику, сопоставив фильм «Танец Дели» с предыдущими киноработами режиссера, увидеть направление, в котором движется Вырыпаев-кинорежиссер. Как уже было отмечено выше, И. Вырыпаев снял несколько фильмов по своим пьесам или сценариям. Фильмы эти получились очень разными и в то же время очень вырыпаевскими. Согласно Большому толковому словарю русского языка, одна из дефиниций стиля может звучать так: *стиль — это совокупность характерных признаков, особенностей, свойственных чему-либо* [KUZNECOV 1998, 254]. Стиль Вырыпаева в кино узнаваем, его фильмы («Эйфория», «Кислород», «Танец Дели»), несмотря на оригинальность сюжета, многообразие изобразительных приемов и художественных средств, отличие целей, которые ставил перед собой Вырыпаев-сценарист и решал Вырыпаев-режиссер, объединяет, тем не менее, несколько моментов, совокупность которых и позволяет, на наш взгляд, говорить об особенном, вырыпаевском, стиле: прочная привязка к тексту и, как следствие, определение жанра его работ как «фильма-текста»; музыкальное сопровождение играет во всех фильмах важную роль; монтаж является важным средством и техническим приемом; декларативность персонажей, которые лишены социальной и личностной индивидуализации, у которых отсутствует психологическая глубина и мотивированность поступков, персонажи, скорее, являются своеобразными носителями идей и мыслей, которые до своего зрителя хочет донести режиссер (менее свойственно для героев фильма «Танец Дели»), а также комбинирование визуальной и аудио- составляющих. В фильмах Вырыпаева очень сильна так называемая «текстовая» сторона в лингвистическом ее понимании — как в письменном (надписи, титры), так и устном проявлении (диалоги, монологи). Большое внимание уделяется

диалогам и монологам особенно в фильмах «Кислород» и «Танец Дели», с их помощью и в их комбинации со средствами кинематографического языка создается напряжение, интрига, развивается сюжет, дается характеристика героев. Представленный в таком объеме текст ассоциируется прежде всего с театральным спектаклем. Например, в своей рецензии О. Шакина пишет, что «Танец Дели» даже не телеспектакль, а читка пьесы с участием бронебойной силы артистов» [ŠAKINA 2012, online].

Пьеса Ивана Вырыпаева «Танец Дели» была написана в 2009 году, одноименный фильм режиссер Вырыпаев снял в 2012 году. Пьеса состоит из семи пронумерованных одноактных пьес, каждая из которых имеет свое название. Эти названия складываются в следующую фразу, которая появляется и в последнем кадре фильма: «(1) Каждое движение (2) внутри танца (3) ощущается тобой (4) спокойно и внимательно (5) и внутри и снаружи (6) и в начале и в конце (7) как один единственный танец» [здесь и далее цитируем по: VYRYPAJEV 2009, online]. Как отдельное название отдельной пьесы, которой, как и полагается, предшествует список действующих лиц и ремарка «занавес открывается», а завершает — «занавес закрывается. Актеры выходят на авансцену перед занавесом и кланяются публике», участвует в создании общего смысла данной фразы, так и отдельная пьеса, являясь самостоятельной и завершенной как с точки зрения структуры, так и смысла, представляет собой органичную часть целого, элемент, благодаря которому это целое получает еще одну грань, приобретает еще один смысл и дает зрителю возможность неограниченной интерпретации. Это целое можно воспринимать как семь версий одного события — чьей-то смерти и реакции на нее близких людей, а также как семь параллельно существующих историй, которые объединяет место действия (больничный коридор с белой кафельной стеной и стоящий у этой стены диван), время, персонажи (на больничном диване сидят, как правило, два-три героя, причем медсестра присутствует в каждой пьесе, в каждом фильме, либо произнося стандартную просьбу о подписании бумаг родственниками умершей/умирающей, либо становясь полноправной участницей диалога, высказывающей свои мысли и наблюдения), а также неопределенность причинно-следственных связей и нарушение линейного течения времени. Смена персонажей на диване в больничном коридоре происходит в каждой пьесе, каждом фильме, и тот, кто в предыдущей пьесе или фильме воспринимал известие о смерти близкого, в последующей пьесе сам оказывается вне кадра и вне жизни, или, наоборот, тот, о смерти которого сообщалось в пьесе или фильме, в последующем эпизоде оказывается живым (например, в пьесе № 1 героиня узнает о смерти матери, а в пьесе № 2 мать Екатерины сидит с дочерью на том самом больничном диване и обсуждает как

танец под названием «Дели», так и непростую ситуацию, сложившуюся у ее дочери с Андреем). В пьесе № 4 сообщается о смерти самой Екатерины, причем зрителям не сразу становится понятно, о чьей же смерти идет речь — Екатерины или жены Андрея Ольги, которая приняла смертельную дозу снотворного, узнав, что ее муж любит другую женщину. Однако в пьесе № 6 медсестра сообщает Андрею и Екатерине, что Ольгу спасли, а в предыдущей пьесе № 5 о смерти Екатерины сообщают ее матери... Тасуя персонажей, легко лишая их жизни и возвращая их к ней, автор добивается удивительного эффекта: смерть перестает восприниматься как нечто трагическое, становится вполне обыденным явлением. Реакцией на смерть близкого человека может быть и отсутствие реакции, например, Екатерина, узнав о смерти матери, говорит: *«Вроде бы такое страшное известие, а нет ощущения ужаса. Я вообще ничего не чувствую. Я вот слышу, что ты сказала, я понимаю, да. Я получила известие — у меня умерла мама. Но что же делать? Я даже не знаю, как реагировать. Я, наверное, должна плакать? Но мне не хочется. Странное такое ощущение. Я ничего не чувствую»* (пьеса № 1). А вот так воспринимает смерть своей дочери Алина Павловна: *«Нет, мне не сложно. У меня же нет выбора. Я ведь еще жива и продолжаю жить. И мне нужно как-то жить. И нет никакого выбора, как только принять все это. Я всю жизнь только и делаю, что принимаю... И сейчас я сумела все это принять. И танцовщицу, и этот танец, и конец этого танца»* (пьеса № 5).

Используя прием ретроспективы и постепенного сообщения информации с последующим ее отрицанием или корректировкой, Вырыпаев создает реальный и в то же время какой-то нереальный мир, константами которого являются смерть и танец. В пьесе, построенной на оппозициях несчастье — счастье, радость — боль, жизнь — несчастье, любовь — смерть, вина — красота, прекрасный танец — ужасное место, слова — молчание, смерть — смех, наблюдаем сближение двух противоположностей: смерть и танец, который традиционно воспринимается как символ жизни, в конечном счете оказываются почти тождественными, так как прекрасный танец «Дели» возник на ужасном месте, на индийском базаре «Майн базар», он возшел из боли, крови, страданий, смерти, в нем воспевается трагедия, грязь и горе. Танец, дав название пьесе, играет в ее смысловой структуре важную роль: танец — это метафора жизни, смерти, счастья, несчастья и любви, танец — это то, что объединяет всех персонажей пьесы (Екатерина придумала этот танец, точнее, «получила» его, что, несомненно, отражает сверхъестественную сущность танца, танец как дар) и определяет их отношения друг с другом: мать вынуждена принять танец, который вызывает всеобщее восхищение, но он возник из боли и несчастий людей, поэтому не может быть радостью

и приносить счастье; знакомство Екатерины и Андрея происходит благодаря этому танцу; Андрей с восхищением смотрит, как Екатерина танцует; и, наконец, для критикессы, которая не может найти правильные слова, чтобы описать танец «Дели», он тоже оказывается весьма важным — она переоценивает свою жизнь на основании именно этого танца. Из последней пьесы № 7 мы узнаем, что и на медсестру танец «Дели» оказал большое впечатление, о чем она рассказывает Ольге, муж которой, Андрей, только что умер в этой больнице от инфаркта. Из диалога двух женщин мы узнаем, что со времени смерти танцовщицы Екатерины прошло два года, и что она умерла в этой же больнице буквально на руках у медсестры.

Интересным авторским приемом можно считать исключительно вербальное описание танца, то, что дало название пьесе, что стало темой и предметом разговоров многих людей, что определило и повлияло на жизнь и смерть героев, существует лишь в их головах, сердцах, памяти, в их эмоциях, чувствах, в их боли и в их словах. Мы не увидим этого танца ни в театральном спектакле, ни в фильме. На основании всех реплик персонажей можно выделить несколько критериев, по которым танец представлен:

- определение танца, в том числе на уровне ощущений, эстетического наслаждения, лишённого рационального аспекта: *«Мой танец — это ведь моя истина, мой смысл»* (пьеса № 1); *«я не могу словами передать вам смысл и суть танца «Дели». Чтобы это понять, нужно смотреть танец... Я понял, вернее, я это как-то ощутил всем своим существом, что... что важно позволить всему быть таким, каким все есть. Важно позволить всему просто быть... не запрещать... нужно внутри самого себя разрешить быть всему, что происходит вокруг и везде. И пусть все останется на своих местах. Пусть все останется так, как есть... А Освенцим пускай также останется на своем месте»* (пьеса № 4); *«все, кто восхищается танцем «Дели», все лгуны. Танец «Дели» не доступен нашему пониманию... Рассказ о танце и сам танец — это не одно и то же. Восхищаться танцем и танцевать — это не одно и то же. Танец «Дели» — это танец счастливого вегетарианца с куском сырой свинины во рту»* (пьеса № 5); *«но ведь если приложить к сердцу кусок раскаленного железа, то это ужасно больно? Только первые несколько секунд, а потом вслед за этой болью наступает блаженство и покой. А потом из этого покоя вырастают люди и города, цветы и деревья, вырастает весь мир. Этот мир соткан из узоров покоя и красоты. Это все есть в твоём танце, это все ощущается, когда смотришь на то, как ты танцуешь»* (пьеса № 4); *«она (критикесса) не может писать о твоём танце, потому что это что-то необыкновенное, потому что это чудо, а чудо нельзя описать словами»* (пьеса № 4); *«Это гимн уродству и человеческой трагедии. Это танец, который*

говорит миру, что ужаса и боли нет, а есть только красота танца. Что все есть танец» (пьеса № 4);

- влияние танца на зрителя: «я восхищаюсь твоим танцем. Он зачаровывает меня. Когда я смотрю, как ты танцуешь, я чувствую некое единение с тобой, с Богом, с природой» (пьеса № 2);
- восприятие танца: «нужно стать с танцовщиком одним существом, нужно дать его танцу проникнуть в тебя, нужно ему отдаться, нужно, чтобы танец завладел тобой. И тогда ты и танцовщик, вы вдруг становитесь одним целым, да и все, кто смотрит на танец, мы все становимся одним целым, мы становимся одним целым» (пьеса № 2); «меня возмущает не твой танец, а содержание твоего танца. Ты поешь славу трагедии, грязи и горю. Ты горе называешь счастьем, и от этого счастлива сама. Ты горе делаешь счастьем, и от этого счастлива... Ты выдаешь желаемое за действительное. Ты берешь жизнь нищих, больных, уродливых, искалеченных людей, жителей Дели, которые несчастны, и создаешь из этого красивый танец, которым все восхищаются. Ты становишься знаменитой, воспевая горе других. Ты танцуешь и получаешь славу, а те, о ком ты танцуешь, умирают от нищеты и болезни. Ты делаешься счастливой, показывая несчастья других» (пьеса № 3); «танец у нее очень странный. Это что-то необыкновенное. Что-то такое прекрасное, от чего делается страшно. Когда понимаешь, на что ты смотришь, то пугаешься, а потом... Потом решаешься отдаться этому нахлынувшему ощущению... и тогда весь мир переворачивается с ног на голову! «Нужно потерять мир, чтобы обрести его» - кто это сказал, я уже не помню, но это про ее танец» (пьеса № 4);
- происхождение танца, его истоки: «мой танец всегда рождается из моего сердца» (пьеса № 2); «Катя, твой танец рождается у тебя из самого твоего сердца. А сердце, наверное, и есть Бог или природа. Не важно, как это называется, важна суть» (пьеса № 2); «вначале сильная боль. Я ощутила такую же сильную боль, как тогда в Дели, когда у меня начал зарождаться мой танец. Эта боль как кусок раскаленного железа, прижатого к сердцу» (пьеса № 3); «и вот однажды ночью, почти уже под утро, ей приснился танец. Ей приснился кто-то, кто танцует этот танец. И потом она поняла, что этот кто-то, и сам танец — это все одно и то же. И что это и есть она сама... в ее воображении всплывали все пережитые ей на рынке в Дели ужасные картины: нищие, раскаленное железо, изуродованные люди, грязь, но движения ее танца от этого становились все более прекрасными. Так и получился этот танец — воспевание грязи и ужаса» (пьеса № 4);
- значение танца: «ее танец дает мне силы воспринимать этот мир и жить в нем» (пьеса № 4);

- структура танца и фазы его восприятия: *«помнишь, с чего начинается ее танец? Вначале адская боль, нестерпимая боль, испытываемая за всех страдающих на этой земле. Эта боль подобна тому, как будто кусок раскаленного железа прижали к ее груди. А потом длинный фрагмент принятия. Всеобщего принятия и боли, и ужаса, и трагедии. А потом главная часть танца — красота. Все, что принято, вся наша вина становится красотой. Наша вина превращается в божественный узор. И потом финальная часть»* (пьеса № 4);
- об авторе танца: *«...автор танца «Дели» сама была той коровой, с которой содрали кожу и повесили на крюк. Автор танца «Дели» — это кровавая коровья туша, которая вдруг стала исполнять волшебный танец красоты. Тот, кто говорит о дерьме, тот дерьмо. А тот, кто говорит о красоте, тот красота»* (пьеса № 5); *«Господи, какая же она все-таки гениальная баба, что смогла создать такой неповторимый по красоте и смыслу танец»* (пьеса № 4);
- и, наконец, вывод: *«чтобы исполнять танец, не надо быть профессиональным танцовщиком. Мы рождены для танца, и вся наша жизнь — танец... Ты танцуешь под ритм твоего сердца. Стук твоего сердца — твоя музыка»* (пьеса № 4).

Все персонажи, так или иначе, возвращаются к танцу (вспоминают, описывают, объясняют), но зрители его не видят. Доминирует не действие, а речь: персонажи не проживают происходящее, а описывают это словами, что создает эффект отстраненности, самоиронии и иронии, а также ярко выраженной театральности.

Драматургия Вырыпаева не предполагает конфликта в классическом его понимании: противоречия смещены не в плоскость взаимодействия героев, а внутрь каждого из них. Каждый из них страдает, потому что не может принять или понять какой-то фактор бытия. Текст пьесы полифоничен, он состоит из диалогов, из голосов, которые вопрошают и отвечают, которые сомневаются, смеются, страдают. Произносимые героями монологи имеют формат откровений, например, монолог пожилой женщины, критикессы, о смысле жизни, о танце (танец «Дели» она сравнивает с вегетарианцем, съевшим кусок свинины), банальное изречение, что лучше прожить плохо свою жизнь, нежели жить интересную, но чужую приобретает в контексте размышлений о танце-жизни иное измерение, или парафраза из Евангелия от Иоанна: *«В начале было молчание, и молчание было у Бога, и молчание было Бог»* (пьеса № 5). В отдельных пьесах реплики повторяются, например, медсестра часто обращается к родственникам умершей со словами: *«Извините меня, пожалуйста. Я понимаю, у вас сильное горе. Но нам нужно вам помогать. И, чтобы мы могли вам помогать, вам нужно подписать вот эти бумаги...»* (пьеса

№№ 1–5), эти слова становятся своеобразным рефреном и напоминают всем, дискутирующим о смысле жизни, танце, чувстве вины и смерти, о прозаической реальности. Одни и те же реплики оказываются вложенными в уста разных персонажей; также повторяются одни и те же реплики и ситуации в разных пьесах (пьеса № 1, № 2 и № 3), но, произнесенные повторно и в несколько ином контексте, они теряют свою остроту, притупляют ощущение потери и становятся лишь фразой.

Вырыпаев придает большое значение структуре текста, что находит отражение и в строгом отделении одной пьесы от другой. Кроме повторов реплик он пользуется приемами ритмизации текста, повторяя в предложениях те или иные слова или используя однотипные предложения, дополненные вопросами, в том числе риторическими, начиная ряд простых предложений с союза «и» или используя в ряде предложений, следующих друг за другом, личное местоимение, например: *«Да нет, ничего не нужно, спасибо. Мне не плохо. Странно, да? Мне совсем не плохо. А ведь должно же быть совсем наоборот, да? Мне ведь должно быть очень плохо, правда? Тот, кому сообщают, что у него умерла мама, тому ведь должно стать очень плохо, так ведь? А мне ничего. Мне не плохо. Я вообще ничего не чувствую...»* (пьеса № 1) или *«Ты поешь славу трагедии, грязи и горю. Ты горе называешь счастьем, и от этого счастлива сама. Ты горе делаешь счастьем, и от этого счастлива... Ты выдаешь желаемое за действительное. Ты берешь жизнь нищих, больных, уродливых... и т. д.* (пьеса № 2, выделено мной — Е. М.). Интересен также прием, который автор применяет не только для ритмизации текста, но и для придания ему большей глубины — это постепенное уточнение, распространение понятия посредством определений, набирающих силу и становящихся все более интенсивными: *«Вначале адская боль, нестерпимая боль, испытываемая за всех страдающих на этой земле. Эта боль подобна тому, как будто кусок раскаленного железа прижали к ее груди»* (выделено мной — Е. М.). Текст Ивана Вырыпаева не только завораживает своим ритмом, который придает пьесе медитативный характер, но и отличается ярко выраженной метафоричностью (например, *любовь как кусок раскаленного железа, прижатого к груди; танец как способ приятия гнусного бытия; стук сердца как ритм этого танца*).

Особенность пьесы «Танец Дели» заключается, на наш взгляд, в кажущемся отсутствии динамичности, событий и действий. Герои, сидя на диване в больничном коридоре или в комнате отдыха, говорят друг с другом, вспоминают, объясняют что-то друг другу, упрекают и прощают друг друга. Но самое главное — они пытаются понять какой-то сокровенный смысл жизни, уяснить его для себя, убедиться в его существовании и принять его. Несмотря на эту мнимую статичность создается ощущение движения, точнее,

[статьи]

изменений, которые происходят с героями, с теми состояниями, в которых они находятся или в которые они переходят. При отсутствии в пьесе действия как такового, слова являются действиями, действие подается через слово, через взаимодействие слов, через текст. Слова, произнесенные в ином контексте и другими персонажами, внезапно утрачивают свое привычное значение, обозначают что-то совершенно иное или вообще ничего и позволяют под иным углом зрения взглянуть на героев и происходящее с ними. Именно слова, текст оказываются двигателями сюжета и источником напряжения. Подобно движениям в танце, которые «читаются» лишь в контексте, так и слова создают контекст, который живет своей жизнью и скрывает в себе огромный потенциал интерпретаций.

Еще одна особенность пьесы «Танец Дели» — это отсутствие традиционного конфликта, о чем очень точно написала Ольга Журчева, характеризуя творчество современных драматургов в целом: *«конфликт в новейшей драме остается на уровне ситуации, демонстрации этой ситуации, существования персонажей в этой ситуации: если в «новой драме» конфликт виделся неразрешимым, то в «новой новой драме» он — нерешаемый»* [ŽURČEVA 2009, 52].

Исходя из перечисленных выше особенностей пьесы И. Вырыпаева, а также из того, что «Танец Дели» напоминает философский трактат или духовное учение, основанное на таких понятиях, как смерть, любовь, красота, сострадание, то очевидно, что по своей сути текст будет весьма сложным для сценической интерпретации. Поэтому театральная постановка этого текста предполагает скорее эксперимент с формой, нежели полемику с содержанием. Важно в этой связи, на наш взгляд, упомянуть два спектакля по пьесе «Танец Дели» как два возможных подхода к реализации этого текста на сцене и как подтверждение вышесказанного. Режиссером одного из них является сам Иван Вырыпаев, который осуществил постановку в варшавском Национальном театре, и его версия лишена каких-либо драматургических изысков, во главу угла поставлен произносимый актерами текст, драматургия спектакля строится на паузах, ненавязчиво-комических жестах, минималистических декорациях и аскетических мизансценах, с которыми остро контрастирует патетическая музыка Д. Пуччини. Режиссером второй постановки «Танца Дели» является Дмитрий Волкострелов, поставивший спектакль в петербургском ТЮЗе им. Брянцева. Волкострелов, усложняя техническую сторону спектакля — зал разделен на две половины, на сцене — два больших холла, которые разделяет стена, экспериментирует именно с формой. Действие происходит на двух сценах, и для той части зала, которая не видит, что происходит на другой стороне сцены, происходящее транслируется на видео.

Фильм «Танец Дели», как уже было написано выше, был снят в 2012 году и вызвал неоднозначные оценки критиков и реакции зрителей. Прочитируем Наталью Боброву, которая в одной из своих рецензий, посвященных фильму «Танец Дели», определила специфику и жанр картины следующим образом: это «совсем не кино», «это как бы ролевые игры», «принципиальное «анти-кино», «высказывание, жест, концепт, ответ и мейнстриму, и арт-хаусу», а также для многих это «лишь перенесенный на экран известный спектакль» [BOBROVA 2012, online]. Мы попытаемся разобраться в причинах подобных оценок, определив тем самым специфические черты «не фильма» Ивана Вырыпаева. Представляется уместным упомянуть признание драматурга и режиссера относительно пьесы «Танец Дели», сделанное им в одном из интервью, что впервые в жизни он написал то, что действительно хотел: и по форме, и по содержанию [GIRENKO 2012, online]. Думается, что данное признание можно отнести и к фильму «Танец Дели», так как в данном случае — автор пьесы является сценаристом и режиссером ее экранизации — дистанции между замыслом и его реализацией не существует.

Исходным для нас при анализе фильма будет понятие кинотекста (о производстве киноискусства как тексте писали, например, Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян, Ю. Н. Усов, А. В. Федоров, Е. Б. Иванов, У. Эко), которое формировалось на протяжении всего XX-го века и обогащалось как теоретиками русской формальной школы (В. Шкловский, Ю. Тынянов), так и создателем теории монтажа С. Эйзенштейном (работы Эйзенштейна о театре, об искусстве мизансцены и др.), далее — семиотической школой (У. Эко, *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*), постструктуралистами и приверженцами теории интертекстуальности и культурологии. В специальной литературе существует много определений кинотекста. Определение Ю. Н. Усова: «кинотекст — это динамическая система пластических форм, которая существует в экранных условиях пространственно-временных измерений и аудиовизуальными средствами передает последовательность развития мысли художника о мире и о себе» [USOV 2000, 50], было уточнено Е. Е. Анисимовой, которая ввела в научный обиход понятие креолизованного текста: это есть «особый лингвизуальный феномен, текст, в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата» [ANISIMOVA 1992, 72]. Приведем определение состава кинотекста, который представил Г. Г. Слышкин: «кинотекст состоит из образов, движущихся и статических, речи, устной и письменной, шумов и музыки, особым образом организованных и находящихся в неразрывном единстве. В кинотексте присутствуют две семиотические системы — лингвистическая и нелингвистическая, оперирующие

[статьи]

знаками различного рода... Лингвистическая система в кинотексте представлена двумя составляющими: письменной [...] и устной [...], которые выражены при помощи символических знаков — слов естественного языка» [SLYŠKIN, JEFREMOVA 2004, 9]. Все вышеперечисленное — лингвистическая и нелингвистическая системы кинотекста — считается теоретиками кино лексикой кинематографа или единицами текста. Обе эти системы представлены и в фильме «Танец Дели»: имеется видеоряд — изображение людей, предметов (иконические знаки нелингвистической системы), наблюдается какая-то последовательность движений, хотя в данном фильме и минимальная — мимика, жесты, перемещения героев хотя бы в пределах одного кадра (индексальные знаки нелингвистической системы), звучит музыка А. Самсонова и песня Б. Гребенщикова, что также относится к элементам нелингвистической системы. Лингвистическая система складывается из письменной (название фильма и название каждой из семи новелл, финальные титры) и устной речи (монологи и диалоги героев) и является доминирующей. Фильм «Танец Дели» так же разделен на семь новелл, как пьеса — на семь одноактных пьес. Каждая новелла начинается с названия, представляющего собой фрагмент предложения, которое складывается лишь в финале фильма и является каким-то выводом, главной мыслью и посланием картины. В фильме И. Вырыпаева герои так же произносят текст, как и в спектакле. Некоторые их реплики пафосны и отличаются слишком правильным русским языком, а интонации лишены естественности. Минимализм интерьеров позволяет сосредоточиться только на произносимом героями тексте и не отвлекаться на несущественное. В фильме «Танец Дели», как и в театральной постановке, нарушается очень важное для данных видов искусств правило: кинематографический, а также театральный образ — это не только рассказ о событии, но и само событие. В фильме, как и в спектакле, мы не увидим танца «Дели», мы только услышим его описание, его историю, его влияние на тех, кому хоть раз посчастливилось его видеть. Фильм рассказывает о жизни героев не в формах самой жизни, чтобы прийти в конечном итоге к какому-либо смыслу, слову, понятию, а при помощи слов, за которыми проступает образ действительности.

Перечисленные нами единицы кинотекста образуют собственно кинотекст при помощи кинематографических кодов, любой из которых может стать доминирующим элементом режиссерского языка и стиля, определив тем самым его оригинальность и индивидуальность. Речь идет о ракурсе, кадре, свете, плане, сюжете, художественном пространстве и монтаже [SLYŠKIN, JEFREMOVA 2004, 9–10]. Кинематографические коды — по аналогии с текстовой терминологией — своеобразные синтаксические средства — участвуют в организации материала, его упорядочивании и, тем самым, в создании и передаче зрителю смысла.

Остановимся на некоторых кинематографических кодах, чтобы определить, в какой мере они участвуют в создании кинотекста и определяют специфичность режиссерского языка И. Вырыпаева.

План — это степень приближенности кинокамеры к снимаемому предмету или человеку [NECHOROŠEV 2009, 11]. В фильме «Танец Дели» Иван Вырыпаев использует, как правило, обще-средний и крупный планы. Общий план предполагает изображение человека во весь рост, средний — по колена или по пояс, крупный — голова человека и грудь. Однотипное чередование крупных, средних и общих планов наблюдается во всех семи новеллах. Следует отметить, что Л. Н. Нехорошев считает средний план *«наименее выразительным из-за своей усредненности»*. Он же и *«наиболее театральный, так как включает в себя примерно такой же охват среды и действия, который может воспринять взглядом театральный зритель»* [NECHOROŠEV 2009, 11].

Ракурс — это положение кинокамеры по отношению к снимаемому объекту [NECHOROŠEV 2009, 13]. Ракурс, в котором снят «Танец Дели», можно определить как нейтральный (объект снимается «в лоб» или с легкими смещениями вверх, вниз, вбок) и объективный, что означает исключительно авторский взгляд. Показателен тот факт, что в фильме мы не найдем ни одного субъективного ракурса, т. е. отражающего взгляд на происходящее со стороны какого-либо персонажа. Как правило, объективная и субъективная камера в фильмах чередуются, Вырыпаев же предпочитает авторскую объективность и, как следствие, — отстраненность, дистанцию и невозможность отождествления с тем или иным персонажем и сопереживания ему.

Художественное пространство и время. Художественное пространство, создаваемое режиссером в фильме, обладает двояким характером. Действие фильма происходит в больничном коридоре, где на небольшом диванчике сменяются герои, ведущие свои непростые разговоры. И в данном случае можно говорить о художественном пространстве замкнутом, реально видимом и конкретном. Это художественное пространство характеризует практически полное отсутствие внутрикадрового движения: мы видим лишь подходящих к диванчику или уходящих от него героев, а также проходящую и вновь уходящую медсестру. Движение камеры также не отличается разнообразием, отметить можно лишь наезд и отъезд камеры в случае приближения или отдаления к снимаемому объекту.

Интересно работает И. Вырыпаев в своем фильме со временем. Время отдельно взятых новелл можно охарактеризовать как реальное, так как длительность сцен совпадает со временем зрителя, смотрящего фильм, и горизонтальное — обычно текущее время в цифровом исчислении. Однако не столь однозначным оказывается вопрос времени всего фильма. Не все новеллы

[статьи]
упорядочены в хронологическом порядке, время теряет свой линейный характер, и отдельные новеллы условно мы могли бы разместить не на одной линии, друг за другом, а, скорее, свободно разбросанными во времени. Выше нами уже было сказано, что автор тасует своих персонажей, заставляя их умирать или оживать, и тот, кто в одной новелле умирал, в следующей оказывался живым и оплакивал кого-то другого. Зритель теряет уверенность в том, какое событие произошло раньше, а какое — позже, кто умер раньше, а кто позже, что было следствием, а что — причиной. Тип времени всего фильма можно определить как вертикальный, так как оно вневременное, оно вечное, его можно только ощутить.

Особенность фильма И. Вырыпаева заключается также в том, что в нем нет движения пространства — ни реального, когда герои внутри кадра перемещаются из одного места действия в другое без перерыва, ни экранного, которое реализуется при помощи монтажа и смены эпизодов. В фильме можно наблюдать вертикальное движение пространства, речь идет о движении духовном, в случае Вырыпаева — движение в глубь человеческой души, к принятию жизни и смерти, любви и танца, к смирению. Таким образом, художественное пространство оказывается открытым, объемным, космическим, благодаря интересной работе режиссера со временем художественное пространство расширяет свои границы, выходя за пределы больничного коридора.

В заключение можно констатировать, что такие особенности драматического текста, как отсутствие ярко выраженного конфликта, вольное обращение автора со временем и героями, специфичность характеров персонажей, повышенное внимание к лингвистической, вербальной, стороне и к структуре пьесы, философский аспект — определили и своеобразие кинореализации пьесы. В фильме, состоящем из семи новелл, отсутствует сюжет как таковой, действие, интрига, нет традиционного конфликта, а поведение персонажей лишено психологической глубины, являет собой яркий пример «анти-кино», на которое значительное влияние оказывает театральное видение и изображение мира и в котором лингвистическая система доминирует и элиминирует использование кинематографических кодов. После предыдущих фильмов, в которых И. Вырыпаев экспериментировал со столкновением текста, слов и визуальной картинки («Кислород»), придя к жанру фильма-клипа, в основу которого легли десять библейских заповедей, или работал преимущественно с визуальными образами, перспективой, символами, музыкой, отодвинув на задний план диалоги, слова, которые отличались банальностью и некоторой ненатуральностью («Эйфория»), драматург и режиссер в фильме «Танец Дели» вернулся к слову, тексту, к литературе. Танец не обязательно видеть, его можно услышать, представить, его можно жить. С танцем «Дели» можно сравнить

процесс чтения пьесы и просмотр фильма — от шока и недоумения через понимание к полному приятию.

Библиография:

- ANISIMOVA, Je. (1992): *Paralingvistika i tekst (k probleme kreolizovannyh i gibridnyh tekstov)*. Voprosy jazykoznanija, № 1, s. 71–79.
- BOBROVA, N. (2012): *Tanec, ktorogo net*. <http://vm.ru/news/tanets-kotorogo-net-1352295289.html>. [online]. [cit. 23. 10. 2015].
- GIRENKO, V. (2012): *Ivan Vyrypajev i jeho «Tanec»*. <http://www.teatral-online.ru/news/9433>. [online]. [cit. 23. 10. 2015].
- KUZNECOV, S. (1998): *Bolšoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka*. Sankt-Peterburg.
- NAUMOVA, O. (2008): *Teatral'nyj sinkretizm v tvorčestve Jevgenija Griškovca*. Sovremennaja dramaturgija, № 2, s. 207–208.
- NECHOROŠEV, L. (2009): *Dramaturgija fil'ma*. Moskva.
- SLYŠKIN, G., JEFREMOVA, M. (2004): *Kinotekst (opyt lingvokul'turologičeskogo analiza)*. Moskva.
- SOLOV'JEVA, A. (2013): *Naučnaja recepcija sovremennoj russkoj dramaturgii: diskusionnyje problemy*. In: SOLOV'JEVA, A. (ed): *Sovremennaja filologija: materialy II meždunarodnoj naučnoj konferencii*. Ufa, s. 7–9.
- ŠACHMATOVA, T. (2009): *Roždenije konflikta iz potoka samorefleksii*. Teorija. Sovremennaja dramaturgija, № 2, s. 215–217.
- ŠAKINA, O. (2012): «Tanec Deli»: Ne-fil'm Ivana VYRYPAJEVA. *Vedomosti*, № 3239 (27. 11. 2012). http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2012/11/27/eto_ne_film. [online]. [cit. 23. 10. 2015].
- USOV, Ju. (2000): *Èkrannyje iskusstva — novyj vid myšlenija*. Iskusstvo i obrazovanie, № 3, s. 48–69.
- VYRYPAJEV, I. (2009): *Tanec «Deli»*. <http://www.kamerata.ru/pages/page832.html>. [online]. [cit. 23. 10. 2015].
- ŽURČEVA, O. (2009): *Novejšaja drama rubeža XX–XXI vv.: problema konflikta*. Samara.

Об авторе

Jekatěrina Mikešová, Palacký University in Olomouc,
The Faculty of Arts, The Department of Slavonic Studies,
Olomouc, Czech Republic, je.mikesova@seznam.cz

