

Giulia De Florio

## **Истина — это источник. Иван Вырыпаев о себе, своем искусстве и имманентной любви.**

*The Truth is a Source. Ivan Vyrypaev about Himself, His Art and Immanent Love*  
An interview with the actor and playwright Ivan Vyrypaev by Giulia De Florio.

Интервью 10 декабря 2024 г.

“Основное направление деятельности духовное развитие человека при помощи искусства”. Такое заявление размещено на официальном сайте драматурга Ивана Вырыпаева (<https://vyrypaev.com/>), в конце раздела “об авторе”. Это и манифест, и искренний портрет драматурга Ивана Вырыпаева, неотъемлемая часть его творческой и нетворческой биографии.

Вырыпаев — один из самых знаменитых драматургов в мире, его пьесы ставят во всех больших и небольших театрах в Европе и в США. Он получил звание почетного доктора кафедры театроведения на факультете изящных искусств Университета Пелопоннеса (Греция). Скорее всего, с биографией драматурга проще познакомиться через его тексты. А он бы, наверное, уточнил, что лучше не знакомиться вообще.

Читатель\_ница и зритель\_ница Вырыпаева привык(ла) к парадоксу и гиперболе. Эти риторические фигуры тесно вплетены в тексты Вырыпаева, он сознательно их употребляет как стилистические приемы, чтобы добиться эффекта. Точнее, контакта. Контакт — первое из некоторых ключевых слов, по которым можно проследить творчество Вырыпаева и его эволюцию. Драматург в своих текстах и через них предлагает собеседнику\_це поискать новый способ общения, в этом и заключается “новизна” современного театра: “Бессюжетная драматургия Вырыпаева сориентирована не на сцену и тех, кто на ней стоит, а на тех, кто сидит в зале. В результате героями драматурга оказываемся мы сами, реципиент трансформируется в коммуникатора” (Мещанский *et al.* 2020: 31). Созданный эффект часто воспринимался (и воспринимается) критикой и публикой как экзотерический, магический, а для драматурга

это всего лишь понимание сути общей имманентно-трансцендентной действительности, как сам Вырыпаев утверждает в интервью 2020 г.:

То, что я сейчас говорю, раньше могло находиться в области мистики или эзотерики. Но сегодня это почти научный подход. Мы с вами — сознание, которое проявляет себя в форме людей, которые сейчас разговаривают. Главным элементом этого проявления является коммуникация. Чем лучше она выстроена, тем легче протекает энергия, и нам всем от этого хорошо (Бебутов 2020).

Иными словами, Вырыпаев посредством искусства выражает мысль о том, что те, кто соглашается существовать в отношениях с другими, могут действительно ощутить свою природу “мы-сознания” (Тюпа 2009), которое по своей природе стремится к взаимодействию, встрече, коммуникативному событию, “как диалог взаимодополняющих равноправных сознаний, которые полностью раскрываются в процессе диалога, не теряя своей самооценности” (Курант 2018: 94).

Второе ключевое слово — структура. Пьесы Вырыпаева не строятся по строгой сюжетной линии, скорее по принципу вращения вокруг одной темы. Они затрагивают экзистенциальные темы, вечные вопросы человечества, которые при этом равны самым простым — даже тривиальным — аспектам любого обывателя. Таковы персонажи его пьес, люди без биографии, которые понимают, что любые мысли, поступки, явления могут восприниматься диалектически, но которые в итоге стремятся к гармонии, разумности мира. Пьеса, по утверждению драматурга, “это прежде всего структура, форма и способ существования” (Вырыпаев 2019: 8). Структура пьесы и есть “ее подлинная суть” (там же: 9), тот зафиксированный текст, в исполнении которого заложен способ коммуникации. А чем выразительнее слово, тем эффективнее оказывается его воздействие на зрителя\_ницу. С его помощью драматург создает, по замечанию П. Руднева, “шаманистическую поэзию, бешеный ритм, галлюциногенную энергетику и острейшее восприятие сегодняшнего дня” (Руднев 2018: 378). Третье ключевое понятие в драматургии Вырыпаева — слово. Произнесенное, исполненное, прожитое актером/актрисой слово для Вырыпаева — не что иное, как проявленная тишина. Навсегда замолчать — сигнал того, что истина бу-

дет достигнута. Как ни парадоксально это звучит, для этой цели искусство и существует: оно воплощает в себе то единое целое, которое мы в большой степени воспринимаем как фрагментарное, временное, ограниченное.

Вырыпаев обращает внимание своей аудитории на акустический пласт слова. Кроме того, он способен довести структурный диссонанс нового сказа (Weygandt 2018: 6) до максимального уровня,

благодаря чему он подчеркивает наличие двойного голоса (double voicedness) — голоса автора и голоса персонажа — значительно усиливается цитационный потенциал произнесенного слова и усложняется многослойность смысла в динамике отношений персонаж-актер-автор (Bonci del Bene, De Florio 2021: 181).

Это приводит к полному вовлечению зрителя, который участвует в поиске подлинного голоса:

When the actor who is speaking or rapping does not identify with the role, the burden of authenticity shifts to the audience. The structural dissonance stimulates the audience's creative potential. It is precisely in the gap between actor and role that authenticity is up for grabs, and the spectator is integrated into the conception (Weygandt 2018: 11).

Об этом и о других тут бегло обозначенных аспектах Вырыпаев рассказывает в нижеприведенном интервью. В своем неподражаемом стиле драматург рассуждает свое видение о себе и своей работе, о роли искусства и авторе в современном мире, утверждая, что духовное развитие человека — это процесс постижения истины, а источник всего бытия — это сама жизнь, то есть любовь. Пьесы Вырыпаева будто нас спрашивают: а что ежели не любовь нам остается испытать в этом нашем — по словам платоновского машиниста Мальцева — “прекрасном и яростном мире” (Платонов 2024: 49)?

\*\*\*

**Джулия Де Флорио** В прошлом выпуске нашего журнала вышло интервью Славы Сергеева, в котором писатель сказал, что “литература не исповедь, хотя почти всегда густо замешана на биографии пишущего”. Ты с этим согласен?

**Иван Вырыпаев** Для меня смысл искусства заключается в создании некой “вещи”, в создании произведения искусства. Искусство — это вещь (не обязательно физическая, это может быть философия, поэзия или даже маркетинг), которая имеет четкие границы (не обязательно физические, но очень заметные), выделяющие эту вещь в пространстве для того, чтобы на нее можно было смотреть и... восхищаться ей. Высшая цель произведения искусства — это вызвать восхищение этим произведением. На входе в музей Виктории/Альберта в Лондоне стоят огромные китайские вазы (не помню какого точно века, но кажется 13-го) и у всех, кто на них смотрит (или скажу по-другому — кто их замечает) это вызывает реакцию “Вау!”. Искусство это Вау! Рекомендую прочесть работу Кена Уилбера “Очи познания”, он там достаточно точно описывает что такое искусство. Поэтому исповедь ли это автора, биография ли, или отстраненная фантазия, это не так важно для предмета искусства. Для предмета искусства важно, как оно выполнено. Важно мастерство! Произведение искусства — это вначале и прежде всего про то “как”, а уже потом “про что”. Но, разумеется, я сейчас упрощаю и разделяю восприятие наблюдателя. Конечно, в глазах того, кто наблюдает искусство “как сделано” и “про что” сливается в одно целое. Это и есть одно целое. Но мастер создавая искусство всегда занят тем, как сделать вещь, которая будет восхищать своим исполнением. Вазы, статуи, картины, литература, предметы быта (часы, вазы, мебель, машины, одежда и т.д.) созданные мастерами — прежде всего поражают своим исполнением. Сегодня в период постмодерна это очень важно понимать (поскольку качество уступает концепциям и идеям, которые не съешь и наденешь на себя). Но мало кто это понимает. Отсюда и все это псевдоискусство, где политическое или социальное высказывание важнее исполнения. Это и есть кризис искусства. И это конец эпохи чистого искусства. Поэтому отвечая на вопрос про себя, — то, когда я создаю пьесу на актуальную тему, то на первом месте для меня всегда качество литературы. Я не торгую своей биографией, я продаю качественно сделанную вещь.

**Дж. Д.Ф.** А это осознанный процесс? В смысле, ты пишешь, и потом видишь себя или узнаешь себя в персонажах, в ситуациях, или просто ты сознательно все это замечаешь?

**И.В.** Это хороший вопрос. В шиваизме, особенно в кашмирском шиваизме, есть такое понятие, что бог Шива — это имманентная любовь и трансцендентная реальность. Так вот и автор всегда одновременно имманентен и трансцендентен к своему произведению.

Это означает, что, конечно, моя пьеса содержит меня, мои боли, мои какие-то проблемы, безусловно, но можно ли сказать, что я — это пьеса? Сейчас ты разговариваешь не с пьесой.

Если я иду с другом в ресторан, он идет не с пьесой Ивана Вырыпаева, он идет с автором, я трансцендентен созданной мною вещи (пьесе). В этот момент где-то в каких-то странах прямо сейчас играют мои пьесы и я там не присутствую. Но это мои пьесы.

Трансцендентность и имманентность существуют в гармонии. Но это зависит от того, кто, какой автор. Кто-то максимально имманентен, то есть он там вываливает всего себя, рассказывает про какие-то свои комплексы и личные проблемы. Например, в кино это Ларс фон Триер, который все творчество строит на рассказывании о своих болях и так далее. А, например, в голливудской продукции, скажем, продукции, фильмов о Гарри Поттере, режиссер больше трансцендентен. Там продукт/вещь на первом плане. Согласись, мало кто знает фамилию режиссеров Гарри Поттера. Кто снял Гарри Поттера 2/3/4/? Обычный зритель этого не знает. Как ни странно, но именно в коммерческом искусстве вещь находится на первом месте. Вот почему я считаю, что сегодня самое важное в искусстве находится на территории коммерческого мейнстрима, а не в так называемом “авторском искусстве”. И что это вообще за понятие (но его постоянно используют) — авторское искусство. У любого искусства есть автор, даже если имя автора Парамаунт Пикчерс (Paramount Pictures). Но то, что сегодня подается как “авторское искусство” на самом деле является видом “нарциссизма”, потому что серьезный большой автор (то есть мастер) всегда хочет, чтобы зритель видел не его лично, а созданное им произведение. Разумеется, я сейчас даю эти понятия, конечно, не совсем корректно, это скорее метафоры. Но надеюсь, это понятно.

**Дж. Д.Ф.** То есть трансцендентность и имманентность, во-первых, параллельные процессы, и во-вторых пропорциональные процессы.

**И.В.**

Вещь — это всегда процесс. А и искусно и мастерски выполненная вещь — это вещь показывающая процесс. Какой процесс? А вот знаешь, я на самом деле, думаю, что процесс всегда один. Это процесс жизни. Фильм Вонг Карвая и мастерски выпеченные хлеб или мастерски сшитый костюм всегда про одно и то же, про процесс жизни.

**Дж. Д.Ф.** Но есть некоторые твои пьесы, в которых, мне кажется, тема и вопрос об авторстве и об авторе выдвигается на первый план. Первый показательный пример — пьеса “Волнение”. В пьесе “Волнение” есть подзаголовок “Пьеса об авторе”. При этом, меня поразили эпиграфы к тексту. Эпиграфы в твоих пьесах дают очень важный ключ к пониманию того, что ты пишешь. А в “Волнении” есть две цитаты от философа Льва Лосева про миф и одна цитата про любовь творца. Когда я прочитала твою пьесу, я дошла до последней страницы и сказала себе: это не пьеса об авторе, это песня об истине. А может, это одно и то же?

**И.В.** Это именно одно и то же. Театр для меня — это такая институция, которая создает искусственные модели бытия, чтобы показывать их людям, чтобы те смотрели на эти модели бытия, узнавали там (по Аристотелю) уже свою жизнь и себя, и вот тогда происходит контакт наблюдателя (зрителя) и произведения (спектакль) и вот этот контакт и есть цель и суть театра. Суть театра (как и всего искусства) — это контакт произведения (вещи) и наблюдателя (потребителя вещи) и этот контакт происходит по следующей схеме: восхищение тем “как сделано”, узнавание в вещи себя (это про мою жизнь), чувственного переживания и потом рефлексии. И хотя я сейчас разделил это на сегменты (восхищение, узнавание, переживание и рефлексию) на самом деле это все происходит одновременно, и зритель этого не разделяет. Ему просто это нравится. Но мастер, создающий произведение все свое внимание сосредотачивает на том “как”. Потому что “про что вещь” это уже заложено в самой личности мастера. Это его жизнь, его боль, его биография,

если угодно. Но простой артист создает произведения на уровне “про что”, а для мастера самое главное “исполнение/создание” вещи. Для Страдивари важно качество скрипки, для Рафаэля качество живописи, для Стивена Джобса уникальность айфона. Повторю, для тех, кто может сейчас меня неправильно понять. “Про что” это очень важно! В айфоне главное его функциональность (ну разумеется). Но дизайн для Джобса не менее важен чем функциональность (на самом деле это неделимые компоненты). Поэтому мастер, создавая вещь, прежде всего, хочет, чтобы люди оценили саму вещь, а уже потом звонили и высылали смс (повторяю “как” и “про что” — это неделимое целое). А что касается моей профессии, то драматург это тот, кто создает макровселенную, он творец, он как бы макро модель Творца, в смысле Творца всего творения вообще. Автор — это Творец. Но Творец и Творение всегда имманентно и одновременно трансцендентно Создателю. И в пьесе “Волнения” я хотел показать именно этот принцип. Это пьеса, где может (конечно, я не могу этого утверждать на 100 %, ведь я не знаю всех пьес в мире) впервые появляется сам автор. Не игра автора как у Пиранделло, не заигрывание в автора как у Брехта, а именно сам автор. Не автор Вырыпаев, а автор как Принцип. Это, возможно, совершенно новое явление в драматургии. Жаль, что сегодня в период постмодернизма нет режиссеров, которые бы могли понять это и поставить пьесу именно так. Но возвращаясь к вопросу. О чем эта пьеса? Об авторе или об истине? Автор это и есть истина. Истина это источник. У вещи всегда есть источник. И что самое главное — источник вещи всегда и проявлен в самой вещи. А точнее, источник вещи всегда имманентен и трансцендентен вещи. Гамлет — это Шекспир. Но Шекспир не Гамлет. И поэтому мастер Шекспир произнес: “Жизнь театр, а люди в нем актеры”. Это ведь не о том, что люди играют и кривляются в жизни. А о том, что у поведения людей есть Источник и этот источник (об этом уже Шекспир не говорил) сама жизнь. Жизнь является источником и драматургом поведения людей. И самое удивительное что мастер Шекспир пришёл к этому пониманию не путем медитации и духовной практики, а путем создания вещи под названием “пьеса”. Все вещи в этой Вселенной имеют одни и те же универсальные законы их создания. Ваза, торт, стихи, машина, компьютер, философская теория, пиар стратегия, AI, ракета, фильм, спектакль или рецензия критика создаются по одним и тем же универсальным принципам. И создатели этих вещей делятся всего на две

категории: на мастера и не мастера. Не мастер создает вещи интуитивно, а мастер осознано. Не мастер просто высказывается и хочет, чтобы обратили внимание на него самого, а мастер хочет, чтобы восхитились его Творением, его вещью. Страдивари или Микеланджело прежде всего хотели, чтобы восхитились их Творениями, а для большинства современных театральных режиссеров важно, чтобы оценили их самих (уверен, что они ни за что не согласятся с моей оценкой, но созданные ими вещи и то как эти художники позиционируют себя в обществе говорит именно об этом). Артист может быть гением, но не мастером. Мастер это тот, кому подчиняется форма, это тот, кто является хозяином формы, а чаще всего в искусстве форма и содержание является хозяином создателя (но разве Создание может является хозяином Создателя?). Впрочем, это всего лишь теория. Но как проверить эту теорию? Верна ли она? А ведь ее и не нужно проверять. Для зрителя это совсем не важно. И вот сейчас мы подошли к главному моменту этого разговора. Мастер это тот, кто “знакомит” зрителя (наблюдателя) с Процессом. В произведении мастера всегда виден “процесс”, поскольку мастер — это всегда, абсолютно всегда это “Мастер процесса”. В китайской вазе 13 века в музее Виктория/Альберт виден Процесс. Вещь, созданная мастером, всегда показывает и сам процесс. Процесс Бытия. Жизнь — это процесс. Чем больше понимания того, что жизнь — это процесс, тем больше включения в этот процесс. В этом то и заключается суть создания “вещей” — обращать внимание пользователя/наблюдателя/зрителя на процесс (то есть на саму жизнь). Но повторяю: сейчас я сознательно разделяю все на части, но в реальности все существует в единой целостности.

**Дж. Д.Ф.** Мне кажется, частично об этом ты пишешь тоже в “Иллюзиях”, что это мы разделяем например время, мы фиксируем время как прошлое, настоящее и будущее. Это мы так устроены, а на самом деле прошлое, настоящее и будущее сосуществуют одновременно. И поскольку у нас последовательность неизбежна и нет *постоянства* — ключевое слово в “Иллюзиях” — у нас создается иллюзия чего-то. Но если бы мы смотрели на реальность как одно целое, у нас не было бы вот этого разделения “любовь-ненависть”, “радость-грусть”, “измена-доверие”.

**И.В.** Мы физические фигуры, существующие в трехмерном мире (в смысле наши тела), и мы видим тот мир и ту реальность, которую видим. И деление реальности на фрагменты — это важный эволюционный механизм нашей жизни. Чтобы заказать бокал пива в пабе мы должны выделить пиво из всех остальных вещей в этом баре. Когда мы хотим куда-то попасть нам нужен точный адрес. Так что выделение вещей и предметов — это необходимость нашей жизни. Это не ошибка природы, не первородный грех это то, как “Тут все устроено”. Но вот что забавно, что сейчас в период постмодернизма человечество пришло к странной идее о том, что различие и границы объектов не очень-то важны, и что поиск реальности заключается в ломании границ и стирании различий. Постмодерн, особенно ярко проявившийся в так называемом “либерализме”, стал требовать свободы вещи от своего источника. Это поразительный абсурд! Но это именно то, что сейчас происходит в современном искусстве и в западноевропейской политике. Свобода стала пониматься как Независимость “объекта” (люди это тоже объекты) от всего. Но никакой объект не имеет независимого существования — это просто факт. Любой объект всегда имеет причину своего возникновения, а значит источник. Поэтому идея постмодернистов что нет единой универсальной истины и каждая истина зависит от контекста, это ошибочная идея, которая возникла только из-за того, что под Источником прежде “традиционное общество” понимало тоже объект. Например религия прошлого понимали Бога как объект. Как Старца, или как отдельное Сознание и поскольку это тоже не так, то в результате поиска свободы и возникло еще более абсурдная теория о том, что Единого для всех вещей источника не существует, поскольку этот единый источник мыслился как Объект. Разумеется, ни один Объект не может быть Источником всех объектов. Именно поэтому постмодерн и утверждает, что у объектов нет единого Источника, а у каждого свой. То есть у каждого объекта свой Источник. Из чего следует что у пьесы нет одного автора, но и режиссер и актер, и продюсер тоже могут быть (а точнее “стать”) авторами и создателями уже созданного объекта. Вы только вслушайтесь в это. Режиссер может стать равноправным автором пьесы (не спектакля, а пьесы) которая — Внимание! — уже была создана. И вся эта путаница происходит лишь от того, что несчастное человечество, измученное и изнасилованное тоталитаризмом (царями, боссами и религиозными авторитетами) кинулось искать свободу от объектов,

причиняющих им насилие в свободе от единого источника, потому что (и вот это главное!) перепутала Источник с объектом. Но Источник никогда не является объектом. Ибо источник как мы уже сказали выше всегда трансцендентен всем проявленным объектам и всей Вселенной. Источник путают с объектом и ищут свободу от него. И именно поэтому театральные критики очень часто допускают невероятную филологическую/философскую и если хотите космическую ошибку говоря, что Антон Павлович Чехов якобы когда-то сказал, что: “В человеке должно быть все прекрасно. И душа, и тело, и мысли”. Но на самом деле эта фраза принадлежит герою пьесы Чехова “Дядя Ваня” Астрову, который во время ее произнесения был сильно пьян. Вещь/объект/герой/пьеса были перепутаны с Источником. Чехов никогда бы не мог так считать. Это абсолютно глупое высказывание пьяного героя его пьесы (Чехов имманентен Астрову создавая его характер, но трансцендентен ему, как человек).

**Дж. Д.Ф.** При такой конфигурации понятие “аутентичность” подвергается кардинальному изменению. И ты это четко сказал в интервью с Мишей Понятовским, когда верно предугадал, что через полтора-два года киноиндустрия распадётся, или, по крайней мере, сильно изменится, потому что можно будет придумать какую-то дипфейковую реальность через искусственный интеллект, и все будут принимать это за реальность. Мой вопрос следующий: если все поверят в ту реальность, которую искусственный интеллект создает — не важно, аутентична или не аутентична она —, если она вызывает какие-то эмоции, подталкивает к действию, то имеет ли смысл уточнить, аутентичный ли текст, или аутентичное ли произведение, или в конце концов аутентичный ли человек?

**И.В.** Как здорово, что ты коснулась темы AI. Поскольку если раньше мне никогда не хватало настоящего примера, ведь то, о чем я говорю, находится на территории личного опыта, а не концепции и идей (Источник — это не идея и не концепция, он познаваем только опытом, это ведь не объект) то теперь благодаря нейросетям, у меня появился наглядный пример. Сегодня мы видим как нейросеть из текста создает видео-образ. Мы пишем текст: “Молодая японка идёт по улице Токио в предвечерний час” и нейросеть

визуализирует наш текст в видео образ — то есть на экране появляется видео, где японка идет по Токио. Слова становятся материальным образом. Ну как тут не вспомнить: “В начале было Слово”. Видимый нами видео мир создается при помощи слов. Но ведь и пьеса — это слова, которые превращаются в видимые физические образы при помощи актёров. Драматург пишет слова, но зритель то видит живых героев на сцене. Этот процесс хорошо бы понять поглубже. Я пишу слова, которые становятся героями (исполняемые живыми людьми) на сцене. И вот теперь про аутентичность. Что такое аутентичность? Что такое “неповторимость”? Если все объекты не имеют самостоятельного бытия, а всегда являются следствием множества причин (причина стола: дерево/плотник/заказчик и многое другое, причина стекла: песок/стеклодув/покупатель и многое другое) то, что же это такое “уникальность”? Ответ: в этой Вселенной все формы уникальны своим неповторимым, аутентичным узором/рисунком. Нет ни одного одинакового объекта. Отпечатки пальцев 8 миллиардов людей неповторимы. Ни одна роза не является точной копией других роз. Все атомы и молекулы в своем рисунке/узоре отличаются друг от друга. Вселенная не создает точных (один до одного копий). Источник, который является единым источником всего — создает бесконечное количество уникальных форм. И только наш мозг создает сам себе копии, классификации и кладет все на “полки”. Кстати слово Дьявол, содержит корень Дуа, — два и является символом копии, подделки. Дьявол — это подделка, копия, то есть мертвечина, ведь все живое всегда новое и неповторимое. Две с виду одинаковые бабочки хоть похожи друг на дружку, но они все равно имеют индивидуальное различие в своем рисунке. Отношения семейных пар похожи, но каждые отношения на самом деле всегда уникальны. Поэтому в чем же проявляется индивидуальность художника? В том, что он являет окружающему миру свой личный неповторимый рисунок. Он не создает ничего нового. Нет нового искусства. Есть только проявление своей уникальной неповторимой формы бытия. Все объекты уникальны, но мастер это тот, кто может эту уникальность сделать объектом восприятия для других. “Большой артист” это не тот, кто готов раздеться на сцене или рассказать публике о смерти своей матери, а тот, кто может явить публике свой уникальный рисунок. Узор — себя. Величайший мастер слова суфий Руми сказал: “Каждый человек — это нота, а Бог это музыка”. Нет ничего точнее этих слов. Но возвращаясь

в AI. Нейросеть это всего лишь инструмент в руках Источника. Тому, кто находится в контакте с Источником всех вещей, такая вещь как нейросеть ничем не угрожает. Даже если AI и убьет человечество (ну есть такой вариант) то и в этом случае она убьет только формы, но никогда, никогда, никогда не убьет Источник, поскольку такие вещи как Нейросеть, Атомная бомба и инопланетяне являются объектами созданными Творцом. Творец не объект, а источник объектов. Но Творец (тут я вынужден использовать мужской род “Творец” это конечно не корректно, но не могу найти замену этому слову, разумеется Творец не какой-то там мужик) проявляет себя в Творении имманентно как неповторимые узоры (такова формула мира — единство в многообразии). Гамлет, Нора, Астров — это неповторимые объекты, а Шекспир, Ибсен и Чехов — это люди трансцендентные своим пьесам и героям. И только именно поэтому возможна любовь. Поскольку любовь — это всегда любовь Творца (творец не объект) к своему творению. Ведь Шекспир любит Клавдия и Гамлета одинаково. И вот сейчас важно! Творец (творец не “он” и не объект) любит Гитлера и евреев одинаково (надеюсь на правильное понимание). Главная мантра Шиваизма (надеюсь, никто тут не свалится в оценку меня как религиозного шиваиста, это бы означало полное непонимание всего сказанного выше) звучит так: “Шива есть имманентная любовь и трансцендентная реальность”. Для мастера это формула является определением истины. Это формула драматурга!

Дж. Д.Ф. Пока ты это все рассказывал, я по-другому стала смотреть на твою пьесу “Махамая электроник девайсис”. В ней персонажи говорят миллион раз слово “Я” и дают себе разные определения. Послушав то, что ты только что сказал, мне кажется, что ты смотришь с иронией на то, что мы всегда разные “Я” проявляем и проявляем себя в разных “Я”, но при этом ты ставишь вопросы, в отличие от ранних пьес, когда ты более утвердительно говорил и писал.

И.В. Это в моей молодости...

Дж. Д.Ф. Да, ты теперь чаще задаешь себе вопросы, но тем не менее, как бы это вопросы, которые уже включают в себя ответ. Ну, вот эти все “Я — сознание”, “Я — никто”... Это своего рода осознание того, что уже есть.

**И.В.** Да, и здесь мы подходим к очень старому и избитому вопросу, что такое “новый театр”? Вот смотри: Еврипид, Мольер, Чехов, ну и какой-нибудь современный драматург (не могу привести в пример никакой фамилии). Так вот, все эти объекты/драматурги они создали “новый театр” (этих авторов намного больше, я просто привожу в пример этих, чтобы раскрыть суть). Но в чем же эта новизна? (Критики и литературоведы не набрасывайтесь на меня, я не следую истории культуры, я мажу крупными мазками, так что сосредоточьтесь на сути). Еврипид (конечно, не он один) создал для зрителей возможность воспринимать богов и мифы как фантазию приносящую удовольствие, не поклоняясь и молясь, а попивая вино наслаждаясь произведением, в котором сам он зритель (в отличие от прихожан на религиозной литургии), не принимает прямого участия (пьет вино и просто смотрит) Трагос Одакс (песнь за Козла) превратилось в светское искусство не для молитв, а для наслаждения искусством, Мольер (не он один) создал в зрительном зале невероятный опыт, что смеяться можно не только над чем-то банальным низменным, но и над чем-то невероятно глубоким и наслаждаться комедией (низким жанром) как высочайшим произведением наравне с трагедией, Чехов заставил людей сопереживать обычной повседневной реальностью, делая бытовую реальность предметом высокого искусства (не он один, это просто пример) и наконец, Современный драматург (допустим он есть) впервые перевел действие пьесы/спектакля в зрительный зал, делая восприятие объекта содержанием самого этого объекта (спектакль со сцены ушел в восприятие зрителя). И так, как мы видим, что все изменения, которые вносили эти авторы, вся новизна театра происходила в аспекте восприятия. Новое всегда в восприятии, а не в самой форме. Новый театр — это новая система взаимодействия спектакля (вещи) и зрительного зала (наблюдателя). Не формы являются новыми (нет новых форм, есть уникальные, помнишь?), а система взаимодействия/коммуникация/способ общения. Еврипид — кричащая маска, Мольер — изображение героя, Чехов — реальность поведения героев, Современный драматург — героем пьесы является процесс восприятия пьесы (возвращаясь к твоему вопросу — о про “Я”. Нет — я, источник не объект). Мастер драматург не гоняется за новыми формами, а при помощи пьесы/вещи организывает новый способ восприятия в зрительном зале. Мой театральный учитель Вячеслав Кокорин говорил: “Спек-

такль — это организация внимания в зрительном зале и развитие впечатлений”. Поэтому новый театр, во-первых, создает драматург, а во-вторых, Большой драматург всегда выстраивает взаимоотношения пьесы с залом. И эти взаимоотношения (что важно!) прописаны в пьесе. Ведь вещь содержит в себе и способ взаимоотношения вещи с потребителем этой вещи. Поэтому новое в театре это не видео экран, не голые актеры, не голограммы, не падающие сверху на сцену рояли, не переодевания мужчин в женщин и наоборот, а новое это то, как зрителю предлагается смотреть спектакль, как зрителю предлагается воспринимать. Поэтому для меня почти весь театральный мейнстрим европейского театра является в подавляющем большинстве все еще старым театром прошлого века. Нового по-настоящему нового театра очень мало. Ведь для этого нужны драматурги мастера, а их сегодня очень мало, поскольку режиссер провозгласил себя создателем уже созданной пьесы и начал борьбу за свободу объекта от источника.

**Дж. Д.Ф. Если продолжать разговор вокруг “я” и “автор”, давай думать о пьесе “Энтертейнмент”. Я была в Питере, и мне удалось попасть на этот спектакль.**

**И.В.** Да теперь это воистину историческое событие. Ведь теперь такого больше уже никогда не случится. Больше сочетаний таких объектов, как “Питер”, “Вырыпаев” и “спектакль”, уже не случится на территории России.

**Дж.** Да, это правда<sup>1</sup>. В “Энтертейнмент” ты драматург и актер. Ты играешь на сцене, причем с женой. Там герои становятся зрителями или становятся разными персонажами, все смешивается. Почему именно в этой пьесе ты решил исполнять роль, чем это мотивировано? А то, что это вы с женой играете

---

<sup>1</sup> В декабре 2023 года Ивану Вырыпаеву вынесли первый приговор. Басманный суд Москвы заочно приговорил его к восьми годам колонии общего режима. В июле 2024 года Мосгорсуд отменил приговор и направил дело на новое рассмотрение. В августе 2024 г. Басманный суд Москвы вынес повторный приговор драматургу и режиссеру по обвинению в распространении “фейков” о российской армии (пункт “д” части 2 статьи 207.3 УК). Как сообщает ТАСС со ссылкой на источник в правоохранительных органах, Вырыпаеву заочно назначили семь лет и шесть месяцев колонии.

**и стоите за постоянно меняющимися масками добавляет какое-то значение?**

**И.В.** Во-первых, не “играете”, а играли. Последний раз я был в России в начале Пандемии в феврале 2020 год и больше я туда, скорее всего, никогда не вернусь. А играли мы вместе, потому что всегда мечтали сыграть вместе. Моя жена выдающаяся актриса, а я просто среднего таланта актер (это не кокетство, я ведь правда не актер) но мы хотели сыграть друг с другом. И сделали это в режиссуре Виктора Рыжакова (очень важного в моей жизни человека/художника). Но спектакль увы совсем не получился. По причинам, которые я не буду называть (но эти причины вполне конкретные, однако, неважно). Но отвечая на твой вопрос — было ли наше решение играть вместе частью драматургического замысла — нет. Потому что, когда я создаю пьесу/вещь я создаю ее для того, чтобы ее потом играли в разных театрах разных стран. Для меня пьеса это ведь еще и заработок. Я профессиональный драматург и этим зарабатываю себе на жизнь. Поэтому я не пишу пьесы как перформансы для одноразового использования. Подтверждением этому является очень успешная постановка в Италии (которую я увы не видел, но тем, те, кому я доверяю говорят что спектакль удался, что подтверждается успехом у публики) в исполнении прекрасных актеров, которая играется до сих пор. Так что это пьеса не была написана только для нас с моей женой. И повторяю, увы, в отличие от итальянской постановки, наш спектакль был неудачным. И по иронии судьбы это был последний мой спектакль в России. Но и предыдущие два спектакля в театре БДТ и в театре Современник (где режиссером был я) тоже были неудачные. Так что последние годы в России был для меня творчески неудачными. А потом была пандемия, а потом моя акция пикет у посольства РФ в Польше в поддержку Навального после чего мне посоветовали не появляться в России (моя фамилия была в списке у ФСБ) ну а потом война, потом тюремный срок (заочно) и теперь я уже туда не вернусь. А возвращаясь к пьесе “Интертеймент” то она именно про процесс. Она про Знание того, что Зритель/наблюдатель и спектакль/объект являются одним целым. Наблюдатель и наблюдаемое это одно и то же. До этого театр никогда не говорил об этом. Вернее, может и говорил, но не организовывал этот опыт в зрительном зале. Потому что идея и опыт это не одно и то же. Сейчас вот я говорю: наблюдаемое и наблюдатель это одно, но это просто слова. Чтобы

понять то, о чем я говорю, нужно испытать опыт этого. К сожалению, спектакль, сделанный нами с Рыжаковым, не организовал такой опыт в зрительном зале, так и оставшись концепцией. Но кстати, играл я в этом спектакле еще и потому что был продюсером этого спектакля, и как продюсер я понимал, что мое участие в режиссуре Рыжакова (который двадцать лет до этого поставил со мной Кислород) будет являться коммерческим ходом для привлечения зрителя. Но это не сработало.

**Дж. Д.Ф.** Кстати о “Кислороде”: ученые считают, что тексты, которые попадают под категорию “автофикшен”, всегда связаны с травмой. То есть человек начинает говорить про себя, о себе, потому что это результат или попытка переосмысления, проработки какой-то травмы. Я вижу, как в твоих ранних текстах — “Сны”, “Кислород” — говорится открыто о травмах, не знаю насколько личных, но точно близких. В более поздних пьесах больше нет таких национальных травм. Есть всегда какой-то кризис, то ли экологический, то ли экзистенциальный, то ли любовный. Но нет ГУЛАГа, например, нет распада Советского Союза. А может быть, они все-таки есть, играют какую-то роль в твоём творчестве. Сознательно дистанцируешься или не берешь это в сюжеты, потому что не интересно?

**И.В.** Я не такой автор, который пишет о социальной проблеме и только. И мне очень нужна дистанция между мной и вещью, которую я создаю. Например, у меня есть пьеса “Солнечная линия”, в которой разыгрывается ссора между мужем и женой. И меня часто спрашивают: “Иван у вас как там с вашей женой, все ок?” намекая, на то, что скорее всего ведь нет. Но дело именно в том, что я смог написать пьесу о дикой ссоре в семье между Им и Ей, только потому что у меня идеальный брак и очень хорошие отношения с женой. Только поэтому. И я такой автор, который может писать только о том, что не является моей личной проблемой. Потому что только в этом случае, я могу любить создаваемый мной объект/вещь/произведение искусства. Потому что для того, чтобы по-настоящему любить нужно видеть объект любви. Но если ты застрял внутри объекта, то ты не можешь его видеть (ведь ты внутри), невозможно любить страдание находясь внутри самого страдания, невозможно любить боль находясь внутри боли, невозмож-

но любить творение находясь внутри этого творения. Творец может любить только являясь трансцендентным по отношению к объекту своей любви. А знаешь почему? Потому что объект и есть любовь. Любовь — это не любовь к объекту, любовь — это и есть сам объект. “Шива это имманентная любовь и трансцендентная реальность”. Драматург любит не каждого своего героя в отдельности, и даже не саму пьесу, драматург любит писать пьесы (процесс). И этой любовью к созданию пьес и пронизана вся пьеса. Настоящая “большая” пьеса — это всегда любовь драматурга к театру, которой он делится со зрителями. Все мои пьесы только о том, что я очень, очень хочу любить (но у меня больше нет сцены и любить я могу теперь только просто жизнь). Бог любит нас всех без исключения, только потому что мы являемся его творчеством. Настоящее творчество — это и есть любовь. Потому что у творчества нет цели, как и у любви. У настоящей любви нет цели. Или так: цель любви — любовь.

**Дж. Д.Ф. На разных выступлениях и в интервью, и в текстах своих, ты говоришь постоянно, что ты постигаешь мир при помощи написания пьес. Вот когда тебя спрашивают, “Зачем ты пишешь? Ты что за драматург?” у тебя вот такой ответ. А значит, что мир в конечном итоге постигаемый?**

**И.В.** Мир, как сегодня было много раз сказано, это объект, и чтобы постичь этот объект (то есть познать его до самого конца) нужно находиться за границами этого объекта. Знать — значит видеть. Но нельзя видеть то, внутри чего ты сам находишься. Мы видим только то, что мы “превзошли”. Ведь именно так и работают психологи — показывают пациенту его поведение и реакции со стороны. В этом же и суть медитации, или трансового опыта с ЛСД, грибами или Айваской — увидеть свою проблему со стороны. Но и есть и еще один путь познания. Путь мастера. Мастер создает вещь, а все вещи во Вселенной имеют несколько универсальных принципов. И сама Вселенная тоже является вещью (в определенном смысле) и поэтому создавая вещи мастер постигает законы и принципы создания Вселенной. Вот почему я так отвечаю. Создавая пьесы (уже почти 30 лет) я автоматически узнаю законы создания всех вещей включая и законы создания Вселенной. Но! И вот сейчас это “Но!” является критически важным “Но!”. Дело в том, что единственное Знание, которое я могу получить это Знание об

Источнике. Но поскольку я и есть Источник, то значит, что все что я могу тут узнать, то это узнать самого себя. Но знаю ли я себя? Хороший вопрос. Но сама подумай, могу ли я ответить на этот вопрос. Разве знание самого себя может являться ответом на вопрос: “Знаешь ли ты себя?”. Знает ли Гамлет, что он Шекспир? Ну конечно, нет. Может ли Гамлет узнать о том, что он на самом деле Шекспир? Ну конечно нет. Почему? Потому что никакого Гамлета в реальности не существует, это герой пьесы Шекспира. Но может ли Шекспир узнать, что он Шекспир? Станный вопрос, правда ведь. Шекспир ведь и так знает, что он Шекспир (это метафора, конечно, ведь драматург не источник! Он и сам роль). Поэтому вот мой ответ на твой вопрос: никакого Знания просто нет. Узнавать нечего, потому что некому. Поэтому все что я узнал про себя, за все эти годы, пока я пишу пьесы это только то, что я просто на просто трагическая / неповторимая / уникальная / странная / непостижимая жизнь.

## Библиография

Bonci del Bene, De Florio 2021: Bonci del Bene, Teodoro, De Florio, Giulia. 2021. 'Tradurre Vyrypaev per il teatro', *Performing Arts / Arti dello spettacolo*, 7: 178-189.

Weygandt 2018: Weygandt, Susanna. 2018. 'Revisiting skaz in Ivan Vyrypaev's cinema and theatre: rhythms and sounds of postdramatic rap', *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 12 (3): 195-214.

Бебутов 2020: Бебутов, Трифон. 2020. 'Искусственный интеллект уже нас забрал: Иван Вырыпаев — про театр, йогу и экологию' <[https://daily.afisha.ru/brain/14262-iskusstvennyy-intellektuzhe-nas-zabral-ivan-vyrypaev-pro-teatryogu-i-ekologi-yu/?fbclid=IwARzZF6GFcSgAqoTlj4afNn\\_W8BwUV5SoaNwlftMogBjuTqarRTAU\\_IBXo](https://daily.afisha.ru/brain/14262-iskusstvennyy-intellektuzhe-nas-zabral-ivan-vyrypaev-pro-teatryogu-i-ekologi-yu/?fbclid=IwARzZF6GFcSgAqoTlj4afNn_W8BwUV5SoaNwlftMogBjuTqarRTAU_IBXo)> [последнее посещение 15 декабря 2024].

Вырыпаев 2019: Вырыпаев, Иван. 2019. *Пьесы* (Москва: BLAB).

Курант 2018: Курант, Елена. 2018. "Диалоги согласия": конвергентная стратегия в пьесах Ивана Вырыпаева 'Иллюзии', 'Летние осы кусают нас даже в ноябре', 'Пьяные', 'Солнечная линия', *Литература*, 60 (2): 92-106.

Мещанский *et al.* 2020: Мещанский, Александр и Савелова Любовь. 2020. 'Человек и действительность в драматургическом тексте И. Вырыпаева', *Филологические науки. Вопросы теории и практик*, 13 (7): 28-32. <https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.7.5>.

Платонов 2024: Платонов, Андрей. 2024. *В прекрасном и яростном мире* (Москва: Эксмо).

Руднев 2018: Руднев, Павел. 2018. *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950 – 2010-е* (Москва: Новое литературное обозрение).

Тюпа 2009: Тюпа, Валерий. 2009. *Литература и ментальность* (Москва: Вест-консалтинг).

## Materials and Discussions