

Казалось бы, внешне очень сложно устроенная драма Ануя словно античеховская: это конструкт, где мастерски проработаны театральные приемы и где театр в конечном счете довлеет над жизнью. Но внутренне эта же пьеса, с ее отсутствием конфликта, который заменяется драмой настроения, оказывается именно чеховской. Из «Вишневого сада» Ануй берет не ситуацию (продажа сада, символа уходящей жизни), и до него, и после не раз уже проработывавшуюся в европейской драматургии. Театрализация действия Ануем выводит его на еще одну тему, в определенном смысле центральную и для Чехова — тему жизненного несовершенства и отсутствия, которые собственно и порождают жизнь. Антуан — идеальный драматург, заставляющий людей играть вне театра и даже после собственной смерти.⁶⁴ Так же, как и Чехов, который, заставив свою героиню умертвить вишневый сад, превратил его тем самым в нетленный образ усадьбы России, ставший одним из ярчайших моментов культурного пассаизма начала XX века.⁶⁵

И все же самый главный связанный с Чеховым ключ дается в финале пьесы, причем не только на эксплицитном уровне (об этом мы уже говорили), но еще и на имплицитном. В последних сценах мы наконец понимаем, что *не* из-за неудавшейся любви и даже *не* из-за потери веры в собственные творческие силы расстается с жизнью главный герой. Последнее было бы слишком банально даже для Ануя. Оказывается, что страстно завидующий Чехову французский драматург способен расстаться с жизнью — для того чтобы иметь право *не только* повторить гениальный финал «Вишневого сада»,⁶⁶ но и, в определенном смысле, его *переиграть*. — Переиграть собственно театральными средствами, эффектом собственного отсутствия и несвершенности-незавершенности своего бытия в странном баварском замке, своего рода транспозиции русской усадьбы, жизнь которой так любил описывать Чехов.

⁶⁴ Kucharuk S. Cher Antoine ou l'Amour raté de Jean Anouilh... P. 88–89.

⁶⁵ Щукин В. Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Kraków, 1997. С. 227–250; Полоцкая Э. А. «Вишневый сад»: жизнь во времени. М., 2004; Гринько Ю. Топос «усадьба» и основные структурные признаки русского классического романа в «Вишневом саду» А. П. Чехова // Молодые исследователи Чехова: Материалы Международной научной конференции. М., 2001. Вып. 4. С. 181–192; Baak J. van. The House in Russian Literature. A Mythopoetic Exploration. Amsterdam; New York, 2009. P. 224–225; Калачева О. С. Усадьбный текст как один из инструментов анализа пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад». См.: <https://infourok.ru/statya-usadebniy-tekst-kak-odin-iz-instrumentov-analiza-pesi-ar-chehova-vishnyoviy-sad-3076833.html> (дата обращения: 30.10.2018).

⁶⁶ Проскурникова Т. Б. Жан Ануй. С. 539.

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-1-208-227

© Н. В. Семенова

АНТИТЕАТР ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА И ДМИТРИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ПРИГОВА*

Идея антитеатра, отрицающего конвенции и иллюзии, возникает в период после Второй мировой войны на волне становления театра абсурда, с появлением пьес Э. Ионеско, текстов А. Камю и Ж.-П. Сартра. Особенности антитеатра являются «критическое и ироническое отношение к традиции»,¹ эксперименты со словом, принцип случайности, отсутствие логики действия, бессмысленный сюжет, использование

* Статья выполнена при поддержке гранта РНФ № 14-18-01970 «Создание международного научно-информационного портала „Документальное наследие русской литературы: источники и исследования“».

¹ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 17.

персонажа-марионетки. Исследователями отмечается, что элементы абсурда и языковой игры обнаруживаются в драматургических произведениях начиная с античности.

Русский театр абсурда, как подчеркивает О. Д. Буренина, формируется уже в самом начале XX века на стыке народно-кукольной и символистской театральных традиций.² Народный театр оказал влияние на В. Э. Мейерхольда и его постановку «Балаганчика» А. А. Блока, опыты Н. Н. Евреина, ранние выступления футуристов, драматургию Велимира Хлебникова, — отмечает Б. Леннkvист.³ «Ярмарочная» эстетика вступала в диалог с рафинированной элитарной культурой, в результате чего появлялись пародийные тексты и тексты неопределенного жанра («конгломераты» в терминологии С. В. Сгова), такие как «Дети выдры», «Зангези», «Пружина чахотки» и др. В этой статье мы обратимся к двум этапам развития «антиатра» — радикальным экспериментам 1910-х годов, анализируя в первую очередь произведения Хлебникова, и пьесам-перфомансам концептуалистов 1970-х годов, в частности драмам Дмтрва Александровчва Пргова.⁴

Драматические опыты бюджетлян и концептуалистов объединяет несколько моментов. Первый — элемент скандала, заложенный в текстах пьес/либретто и реализуемый в постановках. Об этом упоминает Леннkvист, считавшая скандал «едва ли не самоцелью» публичных выступлений футуристов.⁵ Не случайно их спектакли воспринимались как непрофессиональные, незаконным образом проникшие на сцену традиционного театра. А. Крученых привел несколько возмутивших его реакций критиков на «новое зрелище» — оперу «Победа над солнцем» и трагедию «Владимир Маяковский», в том числе ультракороткую рецензию: «На — брр!.. Гле! — брр... Цы! брррр

Это на языке футуристов, они меня поймут. Публика, надеюсь, тоже. П. К-ди».⁶

Крученых, тем не менее, объективно оценил выступления:

«1. Публика, уже способная слушать наши доклады и стихи, еще слабо воспринимала вещи без сопроводительного объяснения.

2. Публики этой было еще мало, чтобы изо дня в день наполнять большие театральные залы.

3. Зная, что бюджетлянский театр, идущий вразрез с обычными развлекательными зрелищами, не может быть воспринят сразу, мы старались по возможности подойти вплотную к публике и убедить ее, т. е. дали первые опыты публицистического театра, правда еще в самой зачаточной форме».⁷

Ориентация на скандал в перфомансах московских концептуалистов имела иной характер. Футуристы стремились собрать широкую аудиторию и сделать громкую акцию — «оплеуху общественному мнению» (Крученых), в то время как концептуалисты позиционировали себя закрытым сообществом и распространяли свои произведения в узком кругу друзей. Результат же, если говорить о постановках конкретных текстов, был один и тот же. При жизни Хлебникова сцену увидела только одна пьеса — «Ошибка смерти» (1920, Ростов-на-Дону, «Кафе поэтов»), затем В. Татлин выпустил «Зангези» (1923, Петроград, Петроградский музей художественной культуры), после чего последовала длительная пауза до середины 1970-х годов. Основные пьесы Д. А. Пргова были созданы им в период сотрудничества с театром МГУ в 1970-е годы; из них опубликованы «Место Бога», «Катарсис, или Крах всего святого», «Черный

² Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб., 2015. С. 201.

³ Леннkvист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. СПб., 1999. С. 75–76.

⁴ Драматургия обэриутов как промежуточная инстанция между футуристами и концептуалистами была рассмотрена Вяч. Вс. Ивановым, который проанализировал влияние пьес Хлебникова на Д. Хармса и А. Введенского (Иванов Вяч. Вс. Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 273–277).

⁵ Леннkvист Б. Мироздание в слове. С. 76.

⁶ Крученых А. Первые в мире спектакли футуристов // Современная драматургия. 1993. № 3–4. С. 170.

⁷ Там же. С. 172.

пес», «Революция. Радиотрагедия для двух репродукторов» и др.⁸ Часть драматургических текстов еще не издана. Как и в случае с Хлебниковым, спектакли по пьесам Пригова преимущественно камерные.⁹

Следующей отличительной особенностью антитеатра авангарда и концептуализма является стремление отразить «слово как таковое», как абстрактный знак. Однако, несмотря на попытки найти такие единицы языка, К. Чухров отмечает, что «логоса — главного, аутентичного слова — никогда не было и не может быть» и что «„как-таковость“ знака невозможна».¹⁰ Отсюда внимание к слову «становящемуся, развертывающемуся из слогов и букв»,¹¹ к манере произнесения и голосу. Подобный процесс перманентного рождения смысла М. Грыгар считает основным семантическим принципом хлебниковской поэзии, а на наш взгляд, и его драматургии.¹² Пьесы Пригова в свою очередь отражают «модель языка и субъекта» в авторитетном дискурсе, где «высказывания — это динамичные процессы, смысл которых активно создается и реинтерпретируется в *процессе* речи, практики и ритуалов».¹³

В связи с приговской «буквой как таковой» Х. Майер рассуждает об «автономизации сцены, обретающей независимость от идеи, которая вроде бы „разыгрывается“ на этой самой сцене».¹⁴ С разграничением сцены и исполняемого на ней текста связан парадокс игры, когда актер слышит себя как Другого. В результате изменяется функция слова: «...оно должно произноситься, но так, чтобы его смысл возникал из вибрации просодического усилия, а не из предварительного семантического представления о слове».¹⁵ На важности слухового восприятия представления настаивал и Хлебников в прологе «Чернотворские вестушки» к опере «Победа над солнцем»:

⁸ Анализируемые пьесы Пригова цитируются по следующим изданиям: *Пригов Д. А.* 1) Место Бога // Волга. 1995. № 10. С. 100–108; 2) Революция. Радиотрагедия для двух репродукторов // Волга. 1990. № 10. С. 80–82; 3) Катарсис, или Крах всего святого // Пригов Д. А. Монады. Собр. соч.: В 5 т. М., 2013. Т. 1. С. 82–121. Далее ссылки на эти издания приводятся в тексте сокращенно с указанием названия пьесы и номера страницы. Неопубликованные пьесы цитируются по машинописным экземплярам, хранящимся в семейном архиве Дмитрия Александровича Пригова. Благодарю за возможность их использования Н. Г. Бурову.

⁹ В 2014 году в рамках ретроспективы Пригова в Третьяковской галерее («Дмитрий Пригов — От Ренессанса до концептуализма и далее») была представлена программа «Пригов.text», включавшая музыкальные спектакли по двум пьесам Пригова — «Революция» и «Я играю на гармошке». Постановка режиссера Ю. Муравицкого, в исполнении студентов мастерской Дмитрия Брусникина (см.: <http://aroundart.org/2014/05/22/dmitrij-prigov-ot-renessansa-do-kontseptualizma-i-dalee/>; <https://www.youtube.com/watch?v=2Ei3Ufg081A> (дата обращения: 31.10.2018)). В 2015 году студенты мастерской Брусникина на сцене театра «Практика» выступили с часовым рок-концертом «Переворот» по текстам Пригова (см.: <https://snob.ru/selected/entry/87987>; <http://rabkor.ru/culture/theatre/2015/01/18/perevorot/> (дата обращения: 31.10.2018)). Из региональных постановок приговских пьес на театральной сцене стоит отметить спектакль 1995 года «Черный пес» (Театр КНАМ в городе Комсомольск-на-Амуре). Одна из последних постановок — «Я, Другой. Такой. Страны» в Красноярском драматическом театре им. А. С. Пушкина в 2017 году (см.: <http://ptj.spb.ru/blog/yadrugoj-takoj-spektakl-neznayu/>; <http://sibforum.sfu-kras.ru/node/991> (дата обращения: 31.10.2018)).

¹⁰ Чухров К. Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства. СПб., 2011. С. 51, 53.

¹¹ Пригов Д. А. Сборник предувещаний к разнообразным вещам. М., 1996. С. 33. Слово, голос и буква «встречаются» в пространстве азбуки, как это показала Буренина на примере «Азбуки» А. Бенуа (1905) (*Буренина О. Д.* Символистский абсурд и его традиции в русской литературе... С. 188–189). Не случайно интерес к данному формату проявляли Хлебников («Азбука ума», «воины азбуки» в «Зангези») и неоднократно Пригов, чьи «Азбука 48» и «Азбука 50» написаны в виде пьесы.

¹² Грыгар М. Самовитое слово Хлебникова с точки зрения семиотики // Грыгар М. Знакомство: Семиотика русского авангарда. СПб., 2007. С. 210.

¹³ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М., 2016. С. 62.

¹⁴ Майер Х. Буквы с выставленной выставки // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007). М., 2010. С. 654.

¹⁵ Чухров К. Быть и исполнять. С. 77.

«Созерцобен есть уста!
Будь слухом (ушаст), созерцатель!
И смотряка».¹⁶

Продемонстрируем на примере пьес Хлебникова и Пригова материализацию слова посредством голоса, влияние на этот процесс актов номинации персонажей и разграничение субъекта и языка.

Драма Хлебникова «Госпожа Ленин» (1909, 1912) разыгрывается восемью действующими лицами внутри сознания некой женщины, которую зритель не видит. Персонажи — разрозненные голоса (Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Памяти и др.), обособленность которых вкупе с бессвязностью реплик позволяет Ленквист рассматривать этот текст Хлебникова как пародию на драматургию символизма. Иначе трактует пьесу Вяч. Вс. Иванов — «...трагедия сознания, отгородившегося от внешнего человеческого мира и не желающего говорить с другими людьми».¹⁷ Почему же трехстраничный текст дает такие разные возможности для его интерпретации?

Ответ частично кроется в открывающем пьесу паратексте, который сокращен до минимума — всего одна ремарка на целое произведение: «Время действия — 2 дня в жизни г-жи Ленин, разделяемые неделей. Сумрак. Действие протекает перед голой стеной».¹⁸ Единственный глагол «протекать» относится к «действию», а не к субъекту — фактически отсутствующей героине. В других пьесах Хлебникова ремарок больше, они визуализируют движения субъектов, их облик («идет по снежной дороге», «беседуют», «сходя», «пожимает, смеясь, руку», «с легким поклоном») либо выстраивают между ними отношения («слуге»), либо представляют автономное описание картины. В «Госпоже Ленин» телесность, формирующаяся в том числе с помощью ремарок, заменяется абстракцией. Эта пьеса — воплощение идеи беспредметности и в то же время стихии чистой театральности.¹⁹ Такая двойственность делает ее открытой для «вписывания» в текст разных смыслов.

Пространство в драме тоже двумерно: оно делится на воображаемое, конструируемое благодаря словам персонажей, и то, которое представлено зрителю — глухая стена молчания.²⁰ Внутренний диалог Голосов построен по принципу коллажа: различные реплики восполняют недостающие ремарки и воссоздают окружающий воображаемый мир:

«Г о л о с З р е н и я. Только что кончился дождь, и на согнутых концах потемневшего сада висят капли ливня» («Госпожа Ленин», с. 398);

«Г о л о с З р е н и я. Он удивлен. Он делает движение рукой. Несмелое движение» (Там же, с. 399).

Таким образом, голоса становятся в некотором отношении «рупором» драматургического автора. В то же время центральный герой, который по законам традиционного представления должен говорить, хранит молчание. Длительная пауза, выдерживаемая госпожой Ленин на протяжении почти всего действия,²¹ демонстрирует ее индивидуальность и целостность, будучи осознанным решением субъекта:

¹⁶ Хлебников В. Чернотворские весточки // Современная драматургия. 1993. № 3–4. С. 162.

¹⁷ Иванов Вяч. Вс. Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов... С. 274.

¹⁸ Хлебников В. Госпожа Ленин // Хлебников В. Собр. соч.: В 3 т. СПб., 2001. Т. 2. С. 398. Далее ссылки на это произведение приводятся в тексте сокращенно с указанием названия пьесы и номера страницы.

¹⁹ Е. Деготь, приступая к анализу пьес Пригова, упоминает об эссе М. Фрида «Art and Objecthood», в котором тот обвинял минималистские скульптуры в излишней театральности: «Белые параллелепипеды и кубы показались ему актерами. „Абстрактная“ эстетика минимализма <...> и „избыточно-барочная“ эстетика перформанса сошлись для него в одной точке» (Деготь Е. Пригов и «мясо пространства» // Неканонический классик. С. 617–618).

²⁰ Как доведенную до логического конца доктрину молчания, мир, где снята противоположность между субъектом и объектом, мир «четвертого измерения» интерпретирует пьесу Хлебникова С. Старкина (Старкина С. Драма В. Хлебникова «Госпожа Ленин» в свете экспериментальной психологии В. Вундта (к постановке проблемы «Хлебников и позитивизм») // Russian Literature. 1995. Vol. XXXVIII. № 4. P. 466, 467).

²¹ Единственная реплика, которую как бы произносит госпожа Ленин: «Мое здоровье прекрасно», — опосредованно передается через другого персонажа — Голос Рассудка.

«Голос Сознания. Буду молчать» (Там же, с. 400).

Как ни странно, такое напряженное противостояние голоса и молчания в итоге отменяет парадокс актерской игры — «слышания себя самого». Отказ госпожи Ленин от речи создает «эффект непосредственного прикосновения к действительности», поскольку тишина, как и непонятный язык богов, создает представление об иной коммуникативной системе. М. Грыгар подчеркивает, что поэт «считал неадекватным и неестественным, если бы боги говорили по-русски».²² Молчание героини, в свою очередь, мотивировано показом измененного сознания.

Рассмотренные особенности пьесы «Госпожа Ленин»: коллажность, перцепция голоса, театральность, «понимание словесного текста как некоей пространственной конфигурации»²³ — нашли отражение в драматургии Дмитрия Александровича Пригова. Последний синтезировал традицию языка авангарда с «авторитетным дискурсом» (А. Юрчак), включавшим идеологические формы репрезентации (стандартизованный официальный язык, символы агитации и т. д.). Эта преемственность станет еще заметней, если мы обратимся к «наивным» текстам для самодеятельности, продолжавшей в советскую эпоху традиции народного театра.

Так, например, сборник «14-й октябрь» (1931) открывается литературным монтажом «Октябрь», в котором действуют Рассказчик, хор, 1-й голос (чтец), 2-й голос и 3-й голос. Эти безымянные персонажи вводятся ремаркой: «Темнота. Три голоса — три электрических фонарика, направляемые от одного к другому».²⁴ Типологическое сходство с драмой «Госпожа Ленин» на этом не завершается. Голоса «Октября» так же, как и в драме Хлебникова, являются промежуточной инстанцией между субъектом, языком и действием:

«1 - й. Что говорит Ильич?

Р у п о р. Ильич призывает к спокойствию. Ильич спрашивает, могут ли суда быть двинуты на Петроград? <...> Ильич спрашивает о настроении матросов и рабочих Питера.

3 - й. Настроение рабочих и матросов отличное».²⁵

Таким образом, субъект опосредован промежуточной инстанцией (персонажи-голоса), интроспекция в его внутренний мир и передача ощущений, чувств затруднены или совсем отсутствуют.

В тематически близком тексте Пригова «Революция. Радиотрагедия для двух репродукторов» голос буквально становится движущей силой. Три действующих лица — два громкоговорителя и «все остальные» — проигрывают ситуацию демонстрации. Толпа большей частью повторяет фрагменты лозунгов, выкрикиваемых первым или вторым репродуктором. Юрчак описывает подобный социальный ритуал следующим образом: «Огромная человеческая масса демонстрантов отзывалась многоголосыми криками *ура* на приветственные призывы, доносившиеся из громкоговорителей. <...> Однако на практике большинство участников демонстрации не особенно вникали в буквальный смысл лозунгов и призывов».²⁶ Аналогично, в радиотрагедии Пригова на первый план выходит просодическая структура и речевой жанр, которые подменяют семантическое значение. Не случайно в текст проникают реликты заумного языка, отсылающие к практике футуристов и Хлебникова. Формальной мотивировкой появления таких реплик служит неисправность громкоговорителя:

«В т о р о й. Бррр-кпр-хрр-кххммм-уттрр-кх-нет!» («Революция», с. 80).

Сюжетная линия пьесы выстраивается от отсутствия голоса к его обретению и вновь потере. Скандирующая *ура* толпа постепенно начинает продуцировать собственные лозунги с противоположным содержанием до тех пор, пока не устает и не умолкает.

Следующим текстом Пригова, в котором значимым является корреляция голоса и молчания, стала пьеса «Место Бога». Ее действие представляет собой монолог-искус

²² Грыгар М. Самовитое слово Хлебникова с точки зрения семиотики. С. 210.

²³ Ямпольский М. Б. Пригов: Очерки художественного номинализма. М., 2016. С. 30.

²⁴ Б. п. Октябрь // 14-й октябрь. Л., 1931. С. 20.

²⁵ Там же. Переключка заглавия «Госпожа Ленин» и онаима Ильич ненамеренная.

²⁶ Юрчак А. Это было навсегда... С. 55–56.

Черта по имени Легион. Адресатом выступает Отшельник, хранящий молчание вплоть до финала, когда он дважды произносит констатирующую фразу «Это место Бога!» и читает затем короткую молитву.

Молчание Отшельника сродни отказу говорить госпожи Лени́н. Осознанной немоте противопоставлена велеречивость Черта. Здесь возникает отсылка к другой пьесе Хлебникова «Чертик» (1909): «Вы несколько порой болтливы, Чертик» («Чертик», с. 375). В пьесе Пригова многословность персонажа и применение им различных тактик убеждения приводят к девальвации смысла его высказываний. Не случайно С. Хэнсен, рассуждая об устном исполнении произведения, говорит о субверсивном и трансгрессивном потенциале голоса. Подтверждением этой мысли служит в пьесе Пригова такая ситуация: «Легион теряет всякий контроль над собой, впадает почти в истерику, в припадок какой-то, *выкрикивает уже совсем что-то несвязное*» («Место Бога», с. 106; курсив мой. — Н. С.).

По мнению Хэнсена, голос «развивает свою собственную динамику, может комментировать смысл текста, но также может и противоречить ему, вступая с ним в спор».²⁷ Иллюзию разворачивающейся дискуссии в пьесе создают обещания-обманки, отсылки к предшествующим аргументам и риторические вопросы, возникающие в речи Легиона: «Ну ладно, это потом. Еще *поговорим* <...> Потом все *обговорим*. <...> А? *Давай побеседуем*. <...> А? То-то. Молчишь»; «Но ты ведь *сам говорил*. Не будешь же отказываться»; «Ты спроси — кто я?»; «Как тебя убедить?» (Там же, с. 100–102, курсив мой. — Н. С.).

Диалог между протагонистами все же выстраивается — с помощью невербальных средств. На протяжении пьесы Отшельник более десяти раз пытается осенить Черта крестным знаменем. Этот жест он не может завершить из-за противодействия оппонента: «*Отшельник пытается перекрестить его, но Легион вовремя парализует его руку*»; «*Легиону снова приходится одеревенить его руку*» (Там же, с. 105, 106).

Система повторов, ритмизирующая действие, кроме жеста Отшельника включает также реплики зала, подхватывающего по команде Черта фрагменты его фраз. Отметим, что это автоматическое воспроизведение, следствие влияния голоса ведущего. Для аудитории нет разницы между приглашением Отшельника в свой круг и его остракизмом — зритель пассивен и беспомощен, воля его подавлена, «что особенно проявляется, когда он предстает как слушатель»:²⁸

«Легион. <...> Повторяйте за мной. Приди к нам!

Зал. Приди к нам!

Легион. Забудь свою гордыню, ум и обиды!

Зал. Забудь свою гордыню, ум и обиды! <...>

Легион. <...> Позор ему!

Зал. Позор!» (Там же, с. 103–105).

Публика готова по команде клеймить Отшельника, и здесь снова возникает аллюзия на пьесу Хлебникова «Чертик»: «Понимаешь, люди так захотели быть святыми, что самый злой черт все-таки немного добрее самого лучшего человека» («Чертик», с. 373).

Наконец, еще один важный персонаж пьесы — Голос из репродуктора, контролирующей Легион и корректирующей стратегию искушения:

«Голос из репродуктора. Легион!

Легион (*замирает*). Да.

Голос из репродуктора. Ближе к делу. <...>

Голос из репродуктора. Легион!

Легион (*замирает*). Да.

Голос из репродуктора. Осторожней. Продолжай, но осторожней» («Место Бога», с. 104–107).

В неопубликованной пьесе «Похищение Елены» за контроль хода действия отвечают сразу два персонажа — Ведущий и Режиссер. Пьеса открывается словами Веду-

²⁷ Хэнсен С. Поэтический перформанс: письмо и голос // Неканонический классик. С. 462.

²⁸ Деголь Е. Пригов и «мясо пространства» // Неканонический классик. С. 623.

щего, за которыми следует ремарка: «Сцена представляет собой площадь перед античным храмом. Легкий лунный свет и звон цикад. На ступеньках полуразрушенного храма сидит полуобнаженная Елена. Она полна мыслей о скорой встрече с возлюбленным (*Елена изображает, как она полна мыслей.*) Она поет (*Елена поет.*)».

Этот фрагмент допускает различные трактовки, и как паратекст, и одновременно как реплика Ведущего. Он может не читать фразы в скобках, и тогда движения Елены воплощаются актрисой, или же звучащий текст сопровождает действия героини, тем самым разрушая иллюзию сценичности.

Ведущий присваивает себе роль демиурга, контролирующего действие, до появления персонажа, названного Режиссером. Голос последнего раздается внезапно из зрительного зала, и герой сразу же начинает агрессивно претендовать на власть над происходящим:

Е л е н а. Возлюбленный мой! Какой аромат!
П а р и с. Возлюбленная моя! Это ты пахнешь!
В е д у щ и й. говорят Елена и Парис.

Парис берет Елену за руку.

Р е ж и с с е р (*из зала*). Черт подери! За какую руку берешь! <...> (*к ведущему*) Что у тебя там написано?

В е д у щ и й. А у меня вообще тут никаких рук нет».

В результате в пьесах Хлебникова и Пригова голос как действующее лицо оказывается связан с контролем — самоконтролем и авторефлексией в «Госпоже Ленін», властью над Другим в «Месте Бога», «Революции» и «Похищении Елены». Молчание трактуется как противодействие оппоненту, наделяется сакральным смыслом (аутентичное слово невыразимо). У Хлебникова многоголосие и многословность проявляются в расподблении личности: это и различные голоса госпожи Ленін, и персонажи в пьесах, которые возникают лишь единожды с короткой репликой, и игра с категорией одушевленного/неодушевленного (говорящие сфинксы, статуя Геркулеса и др.). Пригов же делает своих героев языковыми масками, ретрансляторами, которые воспроизводят высшее знание (Отшельник), чужую волю (Легион) либо становятся носителями авторитетного дискурса (зал, толпа).

Авторская игра с голосом и логосом, экспериментальные приемы персонификации проявились в драматургических текстах Хлебникова и Пригова в особой смысловой нагрузке, которую в пьесах приобретают имена собственные. Называние субъекта, с одной стороны, становится частью процесса мифотворчества. С другой, акт номинации характеризуется случайностью комбинаций, наличием каламбуров, окказионализмов, элементов абсурда и мистификации. Продемонстрируем особенности анти-театра Хлебникова и Пригова на примере их работы с экспрессемами²⁹ в списках действующих лиц и с прецедентными именами (преимущественно интернационализмами), которые появляются в драмах.

Списки действующих лиц присутствуют в трех пьесах Хлебникова: «Госпожа Ленін» (перечислены восемь Голосов), «Ошибка смерти» (Барышня Смерть, 12 посетителей и 13-й посетитель), «Пружина чахотки» (Кровяной шарик, Винтик чахотки, Писатель). Особняком стоит произведение «Боги», где описание персонажей осуществляется посредством расширенной ремарки. Помимо собственных имен там содержатся детали внешнего вида героев. Перечни действующих лиц у Хлебникова отличает имперсональность и отсутствие традиционных онимов. Полноценными субъектами с гендерными либо профессиональными характеристиками являются только Барышня Смерть и Писатель. Второстепенное значение, которое список действующих лиц занимает в драматических текстах Хлебникова, связано с уже упоминавшейся тенденцией к расподблению личности.

²⁹ Термин В. П. Григорьева, рассматривающего собственные имена не только в качестве апеллятивов, но и как элементы «топонимической или антропонимической системы общего языка» (*Григорьев В. П. Ономастика Велимира Хлебникова (индивидуальная поэтическая норма)* // Григорьев В. П. Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка: Избр. работы. 1958–2000-е годы. М., 2006. С. 144).

В пьесах Пригова список действующих лиц является более важным элементом, поскольку он становится частью авторской игры, цель которой — акция, демонстрация и деконструкция иллюзии. Так, в пьесе «Черный пес» семь персонажей: шесть Иванов Ивановичей и одна Иванна Ивановна. В наименованиях присутствуют каламбуры, например антитетическое сочетание — «Иван Иванович Вайскэт — он же черный пес...» («Черный пес», с. 93, Weiß — нем. «белый», cat — англ. «кот»). В паратексте возникает сомневающийся нарратор, чьи характеристики превращают перечень действующих лиц в недостоверный: «Иван Иванович Блэкгрей — огромный, рыхлый, пьян, а *может, и не пьян*, или все же, скорее, пьян — *да разве разберешь!*» (Там же, с. 93; курсив мой. — Н. С.).

В пьесе «Катарсис, или Крах всего святого» традиционный список действующих лиц существует в форме предупреждения — прием, который часто использует Пригов.³⁰ В открывающем драму паратексте стираются границы между сценой и реальностью. Во многом гносеологическая зыбкость является следствием акта названия, в результате чего личные местоимения *Он* и *Она*, призванные сделать героев абстрактными,³¹ заменяются именами собственными: «Итак, остаются действующие лица: Он и Она. Сначала они просто Он и Она. Потом, по ходу действия, а вернее, в ходе наблюдения за ними они приобретают имена собственные, но для простоты при печати (а печатаю я сам) в левой стороне текста они по-прежнему именуются Он и Она. Хотя он — это уже Дмитрий Александрович Пригов (т. е. — Я), а Она — Елизавета Сергеевна Никишихина, лицо достаточно известное. Поскольку она достаточно известна, то нет нужды объяснять, что все события, понимаемые и происходящие, — вполне реальные события из реальной жизни Елизаветы Сергеевны» («Катарсис...», с. 82–83).

Местоимение *он* трансформируется в оним Дмитрий Александрович Пригов, а затем вытесняется *я* нарратора. Возникает намеренная путаница и подмена: *я* — он, т. е. Другой. Это приводит к исчезновению четкой границы между автором и героем. Голос драматурга становится голосом персонажа и наоборот: рассказы Елизаветы Сергеевны о своей детской жестокости компрометируются восклицанием Дмитрия Александровича: «Скверно. Боже мой! Это же я написал!», «Автор, автор. Я написал» (Там же, с. 89, 92).

Фантомы Дмитрия Александровича множатся: «Если бы сейчас объявился третий Дмитрий Александрович, между первых двух: между Дмитрием Александровичем сцены и Дмитрием Александровичем отступлений...» (Там же, с. 119). В конечном счете посредством серии актов номинации отрицается принадлежность инсценируемого текста театру: «А я, если и не играю, то вовсе не потому, что кто-то, кто лучше играет, будет играть образ Дмитрия Александровича Пригова. Нет. Боже упаси. Я просто не играю. А тот, кто будет играть, он, в сущности, играть не будет, он просто назовется Дмитрием Александровичем Приговым и будет им. То есть он не играет, а обманывает, если хотите. Но это совсем не важно. Это же не театр. Это акция» (Там же, с. 83).

В финале попытки самоидентификации ремарочного *я* терпят крах: «Обнаруживается, собственно, непонятно кто — ни автор, ни актер, ни зритель, ни критик. Непонятно кто. Но и этому непонятно кому тоже пора удаляться» (Там же, с. 121). «Последней авторской волей» Дмитрия Александровича голос из отступлений покидает сцену, оставаясь зафиксированным лишь на бумаге.

Помимо многоликого Дмитрия Александровича в пьесе «Катарсис...» используются подчеркнута обыденные, «массовые» имена: Евгений Антонович, Катенька,

³⁰ Предупреждения Пригова можно рассматривать как эволюционировавшую форму «сопроводительного объяснения» к выступлениям футуристов, необходимость которого остро ощущал Крученых.

³¹ Ср.: «Действующие лица в пьесах Пригова, как правило, — одноплановые характеры, близкие к концептам или символам...» (Погорелова И. Ю. Концептуалистская стратегия как жанрообразующая система творчества Д. А. Пригова. Пятигорск, 2012. С. 148; <http://pglu.ru/upload/iblock/151/monografiya.pdf> (дата обращения: 31.10.2018)).

Оленька Веселова и др. Распространенность онима, его привычное звучание контрастируют с перверсивностью действия (героиню искушает возможность убить автора). К аналогичному приему прибегает Хлебников в драматических сценах «Мирсконца» (<1912>), в которых жизнь супругов Поли и Оли прокручивается назад — от квазисмерти мужа к младенчеству, когда персонажи с воздушными шарами проезжают по сцене в детских колясках. Знакомые ситуации — ухаживание, разговор о детях, измена, унижение — в обрамлении ничем не выделяющихся имен разрушаются изнутри бессмысленным алогичным развитием сюжета, а у Пригова выходом за пределы сценического пространства во внетекстовую реальность.

Прием слияния субъекта, существующего во внетекстовой реальности, и персонажа применяется Приговым неоднократно, например, в неопубликованной сцене «Гамлет». Список действующих лиц в ней инкорпорирован в реплику персонажа, который представляет зрительному залу актеров:

Г о р а ц и о. <...> Офелия — Нонна Раннева! Сама грациозность и нежность! Папашу (sic!) аплодисменты! Фелечка, подойди поближе.

О ф е л и я. Я стесняюсь.

Г о р а ц и о. Ничего, Фелечка, у нас все впереди. Королева-мать — Галина Кудрявцева! Папашу аплодисменты!» («Гамлет»; Архив Д. А. Пригова).

Номинация Офелии Фелечкой травестирует трагический образ. Такую же сниженную окраску в пьесе Хлебникова «Чертик» приобретает оним «Геркулес» за счет прибавления к нему диминутива: «Милый Геркуля, ты простишь мне, что твое изображение красуется на всех порошках с дровле-овсяной мукой?» («Чертик», с. 375).

Кроме Геркулеса в «петербургской шутке» появляется Гера. С ней в пьесу проникает стихия карнавала: «Гера уходит на частное совещание со спутницами. Через несколько времени они возвращаются одетыми и причесанными по образу богини» (Там же, с. 378). Пересечение мифологических персонажей и действующих лиц, которые живут по историческому линейному времени, характерно для Хлебникова и Пригова:

М о л о д о й р а б о ч и й (*радостно, вдохновенно*). Так! И никаких, значит, леших нет. И все это нужно, чтобы затемнить ум необразованному человеку... Темному.

Снегич-Маревич подлетает и бросает в рот снег («Снежимочка», с. 362).

У Хлебникова и те и другие персонажи живут в едином временном континууме,³² тогда как у Пригова происходит трансфер действующих лиц из исторического времени в мифологическое. Он совершается с помощью метафорического переноса и подмены имени героя на иное, несущее дополнительную смысловую нагрузку: «Ну а если все-таки так случится, что кто-то ради ретроградного интереса, скажем, в далеком их будущем, задумает воспроизвести все это на сцене, то ведь будет он уже изображать образ Елизаветы Сергеевны Никищихиной как некой древнесоветской героини, как, например, Антигоны или Вассы Железновой, например» («Катарсис...», с. 110; курсив мой. — Н. С.).

Происходит слияние референта и прецедентного имени (Офелия и Нонна Раннева, Елизавета Сергеевна и Антигона). Наиболее репрезентативен в этом отношении текст Пригова «Суд Париса». В пьесе мифологический сюжет о выборе прекраснейшей богини постепенно трансформируется в имитацию судебного заседания. Реплики персонажей алогичны, смысл действия держится на кумулятивной цепочке актов номинации:

У м н ы й. Ты слышал про Елену?

Н е г л у п ы й. Лену?

У м н ы й. Про Елену.

³² Х. Баран пишет, что у Хлебникова «можно встретить системы образов, не связанных непосредственно с внетекстовыми мифологическими традициями, но ощущающихся как миф, бытующих как бы в возвышенном, космическом плане, наиболее приспособленном для описания сакрального действия» (Баран Х. Поэтическая логика и поэтический алогизм Хлебникова // Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 30). Не случайно применительно к пьесам Хлебникова и будетлян иногда применяется обозначение «мифургия».

Неглупый. Елену Аполлонову?

Умный. Да нет. Про Елену Прекрасную».

Здесь присутствуют традиционные для театра абсурда принцип случайности (создается иллюзия, что женские персонажи выбраны из зала наобум), каламбуры (Парис — Борис, Борька), языковая игра (в речи героини Софи Лорен встречаются варваризмы германского происхождения «доннер-веттер» — нем. Donnerwetter, «проклятье!», «громовая погода»; «Ком цум тойфель!» — нем. zum teufel, «к черту!»). Необычным «Суд Париса» делают не столько лингвистические эксперименты, сколько орнаментальный смысловой рисунок, проявляющийся в предпочтении одного онима другому: «Умный (*в зал*). Можно вот вас, девушка, попросить. (*Неглупому*) А она, как ее, забыл имя. Ну, в общем, для древних она была, как для нас эта, ну как ее. Во — Лорен. Софи Лорен».

Так вместо Геры, Афины и Афродиты появляется Елена, Клеопатра и Лорен. Благодаря экспрессе «Софи Лорен» происходит моментальный перенос из Древней Греции и Рима в современную массовую культуру.³³ Заданная изначально мифологическая перспектива (суд Париса) оказывается ложной, а вслед за тем актуализируется и второе значение суда как процесса, мотивированное попыткой найти пропавшее яблоко.

Аналогичный сдвиг во времени и пространстве случается при упоминании других знаковых имен:

«Умный. <...> Представь себе. Древняя Греция. Нерон. Император. Горит город <...> О чем мы говорили до Лорен?

Неглупый. Ты пришел и сказал, что это Рим, Италия, Наполеон...

Умный. Наполеон?

Неглупый. Наполеон.

Умный. Какой Наполеон?

Неглупый. Наполеон. Великий император французов».

Персонаж Неглупый через ассоциацию, вызванную словом «император», контаминирует события древней истории и наполеоновских войн, переходит к гвардейцам, совершающим аресты, а затем к расследованию пропажи яблока. Обрывается пьеса скандалом в духе авангардного театра с оскорблением участников и немой сценой.

Итак, драматургия Велимира Хлебникова и Дмитрия Александровича Пригова встраивается в традицию русского театра абсурда и антитеатра. Промежуточным звеном между двумя авторами являются не только пьесы обэриутов, но и советские тексты для самодеятельности, использовавшие приемы авангардной сценической культуры.

В пьесах Хлебникова и Пригова присутствует неперменная рефлексия о «слове как таковом» и попытки обойти парадокс игры (актер как Другой). В пьесе «Боги» Хлебников стремится экспериментальным путем доказать возможность существования изначального слова, в «Госпоже Ленин» противопоставляет молчание (истинное) и голос (ложное). Пригов, оперируя теми же категориями, фокусируется на погружении в стилистику авторитетного дискурса и его деконструкции («Революция. Радио-трагедия...», «Катарсис...»).

Различие в подходах к слову у драматургов проявляется в их работе с экспрессами. В пьесах Хлебникова имена собственные и название субъекта становятся частью процесса мифотворчества, где персонажи богов и обычные герои соседствуют в едином пространственно-временном континууме. При этом наличие традиционных онимов — скорее отклонение от авторской нормы. Пригов экспериментирует с формализованными онимами (персонажи представляются по имени и отчеству) в игровом контексте. При использовании им прецедентных имен (Наполеон, Офелия, Софи Лорен, Антигона) происходит развенчание мифа и выход в иную временную плоскость либо во внетекстовую реальность.

³³ Тот же прием используется Приговым при воплощении Елизаветы Сергеевны Никишиной в виде древнесоветской Антигоны.

В Архиве Д. А. Пригова хранятся неизданные пьесы «Суд Париса», «Похищение Елены», «Гамлет», «Маркиз и мисс Салли», «Дон Жуан» и «Леонардо да Винчи». Композиционно они являются одноактными пьесами, но им также можно дать определение драматических сцен. Тексты «Суд Париса» и «Похищение Елены» выделяются тем, что они имеют общие мотивы и персонажей, в основе лежит деконструированный миф, поэтому мы помещаем их вместе как своеобразную драматическую дилогию.

Пьесы публикуются по машинописному экземпляру с правкой автора в соответствии с правилами современной орфографии и пунктуации.

Благодарю Надежду Георгиевну Бурову и фонд Дмитрия Пригова за любезное разрешение на публикацию текстов. Выражаю признательность Ирине Юрьевне Богомоловой, заведующей учебно-научной лабораторией имени Д. А. Пригова (РГГУ), за помощь в предоставлении текстов.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Д. А. Пригов

СУД ПАРИСА

(Сцена пустая, занавес открыт.

Умный и Неглупый идут из глубины зала на сцену.)

Умный. Ты слышал про Елену?
 Неглупый. Лену?
 Умный. Про Елену.
 Неглупый. Елену Аполлоновну?
 Умный. Да нет. Про Елену Прекрасную.
 Неглупый. Прекрасную?
 Умный. Прекрасную.
 Неглупый. Ну-ну.
 Умный. А про Клеопатру?
 Неглупый. Клеопатру?
 Умный. Клеопатру.
 Неглупый. Ну-ну.
 Умный. А про Париса?
 Неглупый. Борьку?
 Умный. Нет. Париса.
 Неглупый. Бориса Константиновича?
 Умный. Да не Бориса, а Париса.

(Оба выходят на сцену.)

Умный. Про суд Париса.
 Неглупый. Суд?
 Умный. Суд.
 Неглупый. Суд?
 Умный. Суд.
 Неглупый. Суд? Нет. Я про какого-то другого слышал.
 Умный. Какого другого?
 Неглупый. Какого-то.
 Умный. Других не бывает.
 Неглупый. Как не бывает?
 Умный. Вот так. Нет — и все.
 Неглупый. Ну, конечно, раз ты не знаешь, так значит и нет.
 Умный. Да я тебе про своего Париса.

Неглупый. Откуда мне знать твоего. Дай бог своего бы знать.

Умный. Да он не мой.

Неглупый. А чей?

Умный. Ничей.

Неглупый. Как ничей?

Умный. Да не то чтобы ничей.

Неглупый. А какой?

Умный. Он общий.

Неглупый. Общий?

Умный. Ну, тот, который яблоко женщинам вручил.

Неглупый. Женщинам?

Умный. Женщинам.

Неглупый. Каким женщинам?

Умный. Обыкновенным. Ты жуть какой непонятливый. Садись. На яблоко.

Неглупый. Какое яблоко?

Умный. Вот это.

Неглупый. Какое это?

Умный. Все сейчас объясню. Представь — кругом женщины.

Неглупый. Много?

Умный. Три.

Неглупый. Три?

Умный. Три. А что?

Неглупый. Ничего.

Умный. Подожди. (*В зал.*) Девушка, позвольте вас побеспокоить. Поднимитесь, пожалуйста, на сцену.

(Девушка выходит на сцену.)

Неглупый (*девушке*). Здравствуйте. (*Пытается уступить место.*)

Умный (*Неглупому*). Сиди, сиди. Вот она — Клеопатра, а я — Елена Прекрасная.

Неглупый. Ты кто?

Умный. Елена.

Неглупый. Елена?

Умный. Елена.

Неглупый. Ну и что?

Умный. И ты должен вручить яблоко красивейшей из нас.

Неглупый. Красивейшей?

Умный. Красивейшей.

Неглупый. Из вас?

Умный. Из нас.

Неглупый. И что?

Умный. Должен вручить яблоко красивейшей из ее и меня.

Неглупый. Пожалуйста. (*Протягивает яблоко Клеопатре.*)

Умный. Не то, не то.

Неглупый. А разве не ей?

Клеопатра. А разве не мне?

Умный (*улыбаясь Клеопатре*). Нет. Все не так.

Клеопатра. Да?

Умный. Да.

Неглупый. А как?

Умный. Яблоко ты даешь мне.

Неглупый. Тебе?

Умный. Мне.

- Клеопатра. А я здесь для чего?
- Умный. Ну, для этого...
- Неглупый. Ты же сам сказал, что я должен отдать яблоко женщине.
- Умный. А я кто?
- Неглупый. Кто?
- Умный. Кто?
- Неглупый. Кто?
- Умный. Кто? — Женщина.
- Неглупый. А-а-а.
- Умный. Ну, давай сначала. Значит, вручаешь яблоко красивой.
- Неглупый. Пожалуйста. *(Протягивает яблоко Клеопатре.)*
- Клеопатра *(берет его)*. Спасибо.
- Умный *(вырывая у нее яблоко)*. Черт побери!
- Клеопатра *(Неглупому)*. Кто он такой? Почему так выражается?
- Неглупый. Он — Елена.
- Клеопатра. А почему так выражается?
- Неглупый *(Умному)*. Правда, почему ты так выражаешься? Ведь кругом женщины.
- Умный. Женщины?
- Неглупый. Женщины.
- Умный. Какие женщины?
- Неглупый. Ну ты, например, она...
- Умный. И что?
- Неглупый. Вот она и спрашивает, почему ты так выражаешься? Ведь кругом женщины.
- Умный. Женщины?
- Неглупый. Женщины.
- Умный. ...Какие женщины?
- Неглупый. Ну, ты, например, она...
- Умный. И что?
- Неглупый. Вот она и спрашивает, почему ты нехорошо выражаешься.
- Умный. Так ведь сколько раз можно говорить, что самой красивой.
- Неглупый. Что самой красивой?
- Умный. Ты должен вручить яблоко самой красивой.
- Неглупый. А я кому дал?
- Умный. А ты — черте кому.
- Клеопатра. Как черте кому?
- Умный. Да я не то имел в виду.
- Клеопатра. А что?
- Умный. Я не вас, девушка, имел в виду, а Клеопатру.
- Неглупый. А мне ее женская красота больше нравится, чем твоя женская.
- Умный. При чем тут ты?
- Неглупый. Как при чем?
- Умный. Так ведь это не ты.
- Неглупый. А кто?
- Умный. Ты — Парис.
- Неглупый. И что?
- Умный. А Парис выбрал меня.
- Неглупый. Тебя?
- Умный. Меня.
- Неглупый. Когда?
- Умный. Тогда еще. Да не меня, то есть меня, но в виде Елены.
- Неглупый. Каком виде?

Умный. Елены.

Неглупый. А что с яблоком?

Умный. Ты что думаешь, мне очень яблоко нужно? Оно мне нужно, как Елене, а не как мужчине.

Клеопатра (*отдает яблоко Неглупому*). Тогда держите его у себя и никому не отдавайте.

Умный. Да я как в истории хочу.

Неглупый. Какой истории? (*Кладет яблоко в сторонку*.)

Умный. Уф-ф-ф. (*в зал*) Можно вот вас попросить, девушка? Поднимитесь, пожалуйста, на сцену. (*Девушка выходит*.) Вот она будет Еленой.

Елена. Только я ненадолго.

Умный (*в зал*). Можно вот вас, девушка, попросить. (*Неглупому*.) А она, как ее, забыл имя. Ну, в общем, для древних она была, как для нас эта, ну как ее. Во — Лорен. Софи Лорен.

Неглупый. Которая в «Подсолнухах»?

Умный. Она.

Лорен. Не только.

Неглупый. Что не только?

Умный. Не только и все.

Елена. Скоро кончится?

Неглупый. А что теперь делать?

Умный. Девушки, постройтесь, пожалуйста, в линейку. (*Неглупому*.) Представь себе. Древняя Греция. Нерон. Император. Горит город.

Неглупый. Город?

Умный. Город.

Неглупый. Какой город?

Умный. Какая тебе разница? Большой город. Столица. Горит. В центре гвардейцы несут караул.....

Лорен (*в зал*). А там место занято. Вы что, не видите, черт побори! Сумочка ведь лежит.

Из зала. Какая сумочка?

Лорен. Обыкновенная сумочка.

(Лорен направляется к своему креслу, проходя мимо яблока, которое отложил в стороне Неглупый, берет его.)

Из зала. Какая сумочка?

Лорен. Черная. О, мама мия!

Клеопатра. Что за народ. Не успеешь вылезти на сцену, как уже сумку тащут.

Елена. А скоро кончится?

Умный. Сейчас Лорен вернется.

Неглупый. А вдруг не вернется?

Клеопатра. Вернется.

Елена. Скорей бы все кончилось.

(Возвращается Лорен.)

Умный. На чем остановились?

Неглупый. Ну, это — древность, город горит, пепел, гром, молнии. В центре — гвардейцы аресты производят.

Умный. Какие аресты?

Неглупый. Ну, всякие там.

Умный. Какие всякие?

Клеопатра. Что не ясно-то? Аресты.

Умный. А-а-а.
 Елена. Что, кончаем?
 Неглупый (ей). Сейчас. (Умному.) И я тебе яблоко вручаю. А где яблоко?
 Умный. Где яблоко?
 Клеопатра. Вон, Лорен взяла.
 Елена. Давайте скорее.
 Лорен. А тебе больше всех надо? О, майн готт! Вижу яблоко лежит без присмотра, я и взяла. Могу вернуть, Санта Мария! Принести.
 Елена. Только быстрее.

(Лорен приносит яблоко.)

Умный. Так на чем мы кончили?
 Неглупый. Я тебе вручаю яблоко.
 Умный. Мне?
 Неглупый. Тебе.
 Умный. А почему мне?
 Неглупый. Ты сам все время просил.
 Елена. Может кончим?
 Умный. Когда я просил?
 Неглупый. Давай, вспомним все сначала. Девушки, вы идите пока в зал, мы вас позовем.
 Умный. И что?
 Неглупый. Как что?
 Умный. Что было?
 Неглупый. В древности?
 Умный. Нет, сейчас. О чем мы говорили до Лорен?
 Неглупый. Ты пришел и сказал, что это Рим, Италия, Наполеон...
 Умный. Наполеон?
 Неглупый. Наполеон.
 Умный. Какой Наполеон?
 Неглупый. Наполеон. Великий император французов.
 Умный. Французов?
 Неглупый. Французов.
 Умный. И что?
 Неглупый. Москва горит. Драгуны по окраинам грабят. Крики, слезы, дети плачут.
 Умный. Дети?
 Неглупый. Дети.
 Умный. Плачут?
 Неглупый. Плачут.
 <Умный.> Дети плачут?
 Неглупый. Ну, да. Зима, холод. Птица на лету мерзнет.
 Умный. Какая птица?
 Неглупый. Просто — птица.
 Умный. При чем тут птица?
 Неглупый. Как при чем?
 Умный. Что случилось-то?
 Неглупый. Все это и случилось. И суд идет.
 Умный. Суд?
 Неглупый. Суд.
 Умный. Суд?
 Неглупый. Суд.

Умный. Какой суд?
Неглупый. Про яблоко.
Умный. А что с ним случилось?
Неглупый. Взял кто-то.
Умный. Кто?
Неглупый. Сейчас выясним. Гражданка Лорен, попрошу Вас на сцену.

(Лорен идет из зала.)

Умный. Лорен?
Неглупый. Она.
Умный. Это которая в «Подсолнухах»?
Неглупый. Она. Хотя и не совсем.
Умный. Что значит — не совсем?
Неглупый. Не совсем Лорен.
Умный. А кто же там играет?
Неглупый. Да нет. В «Подсолнухах» Лорен играет. У нас не совсем Лорен.
Умный. А кто же у нас?
Неглупый. Ну, она не та Лорен, которая сейчас, а та, которая была бы, если бы древние...
Умный. Какие древние?
Неглупый. Которые были до «Подсолнухов».
Умный. И что же Лорен?
Неглупый. Так вот, она не та Лорен, которая в «Подсолнухах», а та, которая была бы в древних «Подсолнухах».
Умный. Каких подсолнухах?
Неглупый. Каких, каких! Под солнцем которые.
Умный. Ах, под солнцем.
Неглупый. Да, под солнцем.
Умный. Ну, и что?
Неглупый. Вот. И яблоко взяли.
Умный. Кто взял? *(Подходит к Лорен.)*
Неглупый. Сейчас выясним. *(К Лорен.)* Вы брали яблоко?
Лорен. Какое яблоко? Парблэ.
Неглупый. Вот это. *(К Умному.)* Вы опознаете яблоко?
Умный. Яблоко?
Неглупый. Да, яблоко?
Умный. Какое яблоко?
Неглупый. Вот это яблоко.
Умный. Что это яблоко?
Неглупый. Оно Ваше?
Умный. Мое.
Лорен. Я случайно, эскьюз ми. Оно просто лежало в сторонке. Ну, думаю, кому нужно такое маленькое, клайн, клайн, такое малюсенькое яблочко, литл синг.
Умный. Какой литр?
Лорен. Какой литр?
Неглупый. Какой литр?
<Умный.>¹
Умный. Лорен сказала литр.
Лорен. Я сказала литл, пти, значит маленькое.
Неглупый. Не такое уж оно маленькое.
Лорен. А что же оно — большое?

¹ Край листа обрезан.

Умный. Ну, уж и не маленькое.

Лорен (*на взводе*). Да я, их бин... так ведь на сцене было много народу — может, до меня кто его брал. Вот Елена была и Клеопатра.

Клеопатра (*из зала*). Не ври, сама взяла.

Елена (*из зала*). Кончай на других клепать.

Лорен. Откуда я знаю, что вы до меня делали, доннер-веттер.

Клеопатра. Да я...

Неглупый. Тихо! Значит тут до вас кто-то был. Значит вы не по ходу пьесы ругаетесь. Идите в зал, вас вызовут в свою очередь. (*К Умному.*) А кого ты позвал первой?

Умный. Вот ту, кажется. (*Указывает на Елену.*)

Неглупый. Гражданка Елена, суд просит вас на сцену.

Елена (*по дороге на сцену*). Не брала я, не брала. На кой оно мне. К тому же до меня там Клеопатра была.

Клеопатра (*с места*). При чем тут Клеопатра? Да я и глядеть на яблоко это не хочу. Она взяла. (*Указывает на Лорен.*)

Лорен (*с места*). Кто это она! Кто это она! Вамбадан! Может, вы мне его специально подсунули, гады!

Елена (*со сцены*). Что ты сказала, что ты сказала?

Лорен. Что сказала, что сказала! Ком цум тойфель!

Неглупый. Тише!

Клеопатра. Тише? Да подавись ты своим яблоком. Другие таскают, а мне <...>

Лорен. Кто другие, кто другие? Пше кров.

Умный. Тише.

Елена. Ты про кого это? Сама небось за яблоко удавишься.

Клеопатра. Да обе вы удавитесь.

Умный. Тише.

Лорен. Во, задрать готовы друг друга за яблоко.

Неглупый (*страшным голосом*). Тихо!вашу мать! (*Елене.*) Иди на место.

Умный. Ты что выражаешься при женщинах?

Неглупый. При женщинах? И ты не понимаешь?

Умный. Что?

Неглупый. И ты не понимаешь?

Умный. Ты о чем?

Неглупый (*направляясь со сцены в зал*). Не понимаешь?

Умный. Не понимаю.

Неглупый. Не понимаешь?

Умный. Не понимаю.

Неглупый (*совсем уже у выхода из зала*). Не понимаешь? Да разве это женщины? Это же суки. (*Выходит из зала.*)

(*Умный некоторое время стоит молча на сцене,
затем опускается занавес.*)

ПОХИЩЕНИЕ ЕЛЕНА

В е д у щ и й. Похищение Елены.

Сцена представляет собой площадь перед античным храмом. Легкий лунный свет и звон цикад. На ступеньках полуразрушенного храма стоит полуобнаженная Елена. Она полна мыслей о скорой встрече с возлюбленным. *(Елена изображает, как она полна мыслей.)* Она поет. *(Елена поет.)*

На заднем фоне проходит обнаженная весталка, она поливает цветы. *(Весталка ходит с лейкой и поливает цветы.)*

Входит Парис. Он одет в красный плащ. Он поет. *(Парис поет.)*

Раздается шум отъезжающей колесницы.

Елена замечает Париса. Парис замечает Елену. Парис встает на колени перед Еленой. *(Актеры изображают. Причем их одежда может быть противоположной описанию.)*

П а р и с. Возлюбленная моя!.....

В е д у щ и й.говорит Парис.

Е л е н а. Возлюбленный мой!...

В е д у щ и й.говорит Елена.

Раздается тончайший аромат ночных цветов. Елена и Парис нюхают его.

(Елена и Парис с шумом вдыхают воздух.)

Е л е н а. Возлюбленный мой! Какой аромат!

П а р и с. Возлюбленная моя! Это ты пахнешь!

В е д у щ и й.говорят Елена и Парис.

(Парис берет Елену за руку.)

Р е ж и с с е р *(из зала)*. Черт подери! За какую руку берешь!

П а р и с. А за какую я должен?

Р е ж и с с е р. За левую.

П а р и с. А я за какую взял? *(Подходит к краю сцены.)*

Р е ж и с с е р. Да разве разберешь? *(К ведущему.)* Что у тебя там написано?

(Парис и Елена подходят к ведущему и заглядывают в бумагу.)

В е д у щ и й. А у меня вообще тут никаких рук нет.

Е л е н а и П а р и с. У него вообще рук нет.

Р е ж и с с е р. Так запиши.

В е д у щ и й *(к публике)*. Есть у кого-нибудь ручка? *(Отыскивает ручку.)* Что записать?

Р е ж и с с е р *(огорченно махает <так!> рукой и садится)*. Пиши, что хочешь.

В е д у щ и й *(пожимает плечами, отдает назад ручку)*. Где кончили? *(К Елене и Парису. Они все смотрят в бумагу.)*

П а р и с. Здесь, где насчет запаха.

В е д у щ и й. Раздается тончайший аромат ночных цветов. Елена и Парис восторженно нюхают его.

(Елена и Парис с шумом вдыхают.)

П а р и с. О, возлюбленная моя! Какой аромат!

Е л е н а. О возлюбленный мой! Это ты так пахнешь!

Р е ж и с с е р. Что такое! Кто из вас пахнет? Елена ведь пахнет!

В е д у щ и й *(не обращая на него внимания)*. Появляется обнаженная весталка.

Р е ж и с с е р. Никто не появляется! *(К Парису.)* Какую ты руку опять взял?

(С этого момента все начинают говорить одновременно, не обращая внимания друг на друга. Режиссер — актерам, актеры — режиссеру.)

Режиссер. Сколько можно! Уже сорок репетиций, не могут запомнить руки и кто из них пахнет! А этот! Под носом бумага, а ему все весталки на уме! Что у тебя тут? — Дом терпимости? *(и так далее, что-нибудь в том же роде.)*

Ведущий. Что ты орешь. Это не я, это они! Все перепутали! Вот тут в бумаге нет никаких рук. Что ты ругаешься? Сидишь себе в зале, руки в боки, куришь сигареты, и еще орешь. *(и т. д. в том же роде.)*

Елена. Не могу, не могу больше! Чего я такого плохого сделала? Я просто! Ну, просто сказала, что все хорошо пахнет, и Парис тоже. А что я могла другое сказать? *(и т. д.)*

Парис. Уйду! Меня во все театры приглашают. Уйду! Вот вчера приезжал маленький, рыжий такой. Говорит: Хочешь Гамлета? — бери Гамлета, хочешь чего другое — все бери! Не жалко. А тут руки какие-то. Нет у меня рук! Хватит! *(и т. д.)*

(Все успокаиваются. Режиссер садится, закуривает. Актеры занимают прежние позиции. Режиссер все бормочет: «Какую руку взял, какую руку».)

Ведущий. Легкий лунный свет заливает сцену. Елена и Парис поглощены друг другом. В это время сбоку появляются разбойники. Они незаметно крадутся в ночной тиши. Один из разбойников страшен и крив. Другой — одноног и однорук. Разбойники совсем уж подкрались к Елене и Парису.

Режиссер. С какой стороны крадетесь, идиоты!

(Разбойники перебегают на другую сторону и проделывают тот же маневр.)

Ведущий. Один из разбойников страшен и крив. Другой — однорук и одноног.

Режиссер. С какой стороны крадетесь, идиоты!

(Режиссер вскакивает, все актеры подбегают к краю сцены, и снова начинается перебранка, только теперь в ней принимают участие и разбойники.)

(Все успокаиваются. Режиссер садится, все принимают исходные позиции, разбойники теперь крадутся уже из глубины сцены.)

Парис (Елене). Я выйду на минутку. Подожди меня.

Ведущий. Парис выходит, Елена ждет.

Режиссер. С какой стороны крадетесь, идиоты! Я не могу больше!

(Режиссер выскакивает на сцену и утаскивает Елену в публику.)

Ведущий. Возвращается Парис.

Легкий лунный свет заливает сцену.

Парис. О, Елена! Тебя похитили!

Ведущий. Парис замечает разбойников и бросается на них.

(Разбойники в это время уже сидят и о чем-то беседуют, для них спектакль уже кончился.)

Парис. Ах, злодей!

Ведущий. Воскликает Парис.

Парис. Где моя Елена?...

Ведущий.спрашивает он.

Кривой разбойник. Да, вот тот утащил.

П а р и с. Который <?>
 Одноногий. Вон. (Указывает на режиссера.)
 П а р и с. А-а-а. Слава богу. Наконец-то успокоился.
 В е д у щ и й. Ну, пойдем пивка, что ли, выпьем.

DOI: 10/31860/0131-6095-2019-1-227-236

© Е. И. Якубовская

ЗАМЕТКИ ФОЛЬКЛОРИСТА ОБ ИСТОКАХ РАССКАЗА ФЕДОРА АБРАМОВА «САМАЯ СЧАСТЛИВАЯ»

Разбирая коллекцию фольклора, записанную Федором Абрамовым на его родине — в Пинежском районе Архангельской области летом 1939 года, хранящуюся в Рукописном отделе ИРЛИ,¹ я обнаружила в одной из полевых тетрадей автобиографический рассказ исполнительницы свадебных причетов — Акулины Савичны Каракиной из деревни Лётополь,² расположенной недалеко от родной деревни писателя Верколы, на противоположном берегу реки Пинеги.

Молодой собиратель (в ту пору только что окончивший первый курс филфака ЛГУ) так описывает свою собеседницу: «На редкость веселая 60-летняя старуха, а на вид — только пожилая женщина. С самого начала существования своего колхоза „Большевик“ она со своим задорным стариком, весьма любознательным и обходительным (который, между прочим, рассказал мне потрясающую историю своей жизни в монастыре в работниках), копаются на колхозном огороде и выращивают ежегодно немало капусты и других овощей. В их семье есть еще три женатых сына и дочь. Все они работают на промыслах, а один из сыновей уже одиннадцатый год служит в армии.

Для кого колхозная жизнь хороша или плоха — а для них самая радостная. Со слезами вспоминают они прежнюю жизнь, когда не было куска хлеба и приходилось

¹ ИРЛИ. Р. V. К. 165. П. 1–4. В описи Коллекции (П. 4. Ед. хр. 34. № 1) содержатся следующие данные: собиратель — Абрамов Ф. А. — студент II курса филфака ЛГУ. Год зап. 1939, июнь–июль. Место записи: Северная (Архангельская) обл., Карпогорский р-н, Веркольский с/с, д. Веркола, д. Летополя; Быстровский с/с, д. Шотова; Городецкий с/с, д. Городецк; Лавельский с/с, д. Лавела; Ваймушинский с/с, д. Айнова, Шотова Гора, с. Карпогоры, Карпова Гора. Состав коллекции: былины — 2, заговоров — 17, причит<аний> свадебных — 8, причит<аний> похоронных — 2, комедийн<ых> сценок — 1, песен лирических — 84, песен рекрутских и солдатских — 19, песен свадебных — 38, песен игровых — 8, песен жнивных — 1, песен плясовых — 2, припевок — 10, частушек — 183, пословиц и поговорок — 0, автобиограф<ия> исполнитель<ельницы> — 1. Итого — 326 ед. хр. Всего единиц хранения — 373. Записи представлены в виде полевых рукописных тетрадей (п. 1: записи в школьных тетраджах в линейку чернилами и карандашом, в том числе самозаписи народных исполнителей) и беловых авторизованных машинописных копий (п. 2–4: первый экз., с пометами карандашом и вставками чернилами). Пользуясь случаем, приношу сердечную благодарность сотрудникам Рукописного отдела ИРЛИ И. В. Кошиенко и Л. В. Герашко за содействие в работе над коллекцией пинежского фольклора в записи Ф. А. Абрамова.

² Рассказ о жизни. Полевая запись: ИРЛИ. Р. V. К. 165. П. 1. Ед. хр. 13. Л. 7 об. — 9. Соответствующая беловая машинопись: ИРЛИ. Р. V. К. 165. П. 4. Ед. хр. 30. Л. 1–3. Северная обл., Карпогорский р-н, Веркольский с/с, д. Летополя. Акулина Савична Каракина, 60 лет, колхозница, неграмотная, семейная. Запись Ф. А. Абрамова, студента 2 курса ЛГУ. 18 июля 1939 года. Далее записанные Абрамовым материалы цитируются по беловой рукописи (П. 1. Ед. хр. 13) с указанием в скобках номера листа, с приведением пунктуации к современным нормам.