



Виктор ГРИГОРЬЕВ

В. Хлебников: от театра размеров к театру невозможного

— Хорошо, — подумал я, — теперь
я одинокий лицедей, а остальные —
зрители. Но будет время, когда я буду
единственным зрителем, а вы лицедеями.
В. Хлебников. <КА-2> (СС, 5, 154)

Но случилось ли вам играть
не с предметным лицом, каким-
нибудь Иваном Ивановичем,
а с собирательным — хотя бы мировой
волей? А я играл, и игра эта мне знакома.
В. Хлебников. КА (СС, 5, 128)

1

«Одинокое лицедейство» и «игра с мировой волей» — это два принципиальных для Хлебникова, но всего лишь «срединных» по времени, между 1900-ми и 1920-ми годами, метафорических обозначения широкого смысла, который он связывал с понятиями игры и театра и для которого в конце жизни нашел, кажется, точный термин — «театр невозможного».

Формы этого театра многообразны. Здесь несколько десятков больших и малых пьес, драматических, или драматизированных, поэм, отдельных сценок и таких крупных «сверхповестей», как «Дети Выдры» и «Зангези», прозаических диалогов-«разговоров» и монологических «Заклятий» в стихах. Авангардное в них прорастает сквозь классическое: ранняя «Снежимочка» «подражает» Островскому, влияние Грибоедова ощутимо в «Маркизе Дэзес», о воздействии на Хлебникова «Пира во время чумы», немецкой романтической драмы, Метерлинка, Сологуба и Блока также хорошо известно. С другой стороны, «Ночной обыск» — это еще никакая не «радиопьеса» в собственном смысле слова и, разумеется, не «какая-то сверхличная лирика», а «чудеса вль», или мистерия, «Взлом Вселенной» — не «киносценарий»¹. Но «роды и виды», каноны жанрового распределения в словесном искусстве Хлебников «осаждал» не менее неустанно, чем в своей «воображаемой филологии» — сущность самого слова, во «времянке» — сущность времени, в «илинке» — социальные проблемы множеств-«толп».

Хлебниковский «театр» не уместить в ограниченных пределах «драматического» и классической «театральности». Сопоставим, например, такие явно «разношерстные» данные идиостиля поэта: 1) знаменитое «И т. д.»; 2) стойкое сожаление, что многое из того, о чем он хотел бы сказать (может быть, о самом важном для него), до поры до времени поддается фиксации всего лишь «намекami слов» («Свояси», 1919); 3) взгляд на все мироздание, а не только на культуру «*sub specie ludi*» (ср. понятия «*Homo ludens*» у Хейзинги и «игры» у Хлебникова, например, в дерзком наброске 1921 г. «С богом в железку»², где бог — квазисиноним рока, с. 1920 г. вроде бы заключенного поэтом в «мышеловку»); 4) вообще беспрецедентное много- и разнообразие контекстов, включающих слова с корнем *игр-* или корнями, близкими ему по смыслу, в целостном поле ИГРА, но в то же время вовсе не мнимая, а какая-то особенно наглядная, даже как бы обнаженная «серьезность игры»³.

Как и эпитафии, эти факты взяты из длинного и пестрого их ряда, охватываемого с трудом. Внешне связь между ними не выглядит особенно значимой. Не более ясно, в какой мере этот ряд имеет непосредственное отношение к ряду «театр-живопись-архитектура-скульптура-музыка-танец-кино», хотя бы в рамках двух десятилетий русского авангарда.

«Отношение» к театру тем не менее налицо. Ведь «И т. д.» — это хлебниковская манера обрывать таким образом чтение своих стихов со сцены; здесь можно видеть некий символ или принцип неабсолютной завершенности многих произведений автора, в том числе и драматических. Об этом же говорят и «намекi слов» — выражение, подчеркивающее уже не принцип, а стремление дать едва мелькнувшим научным идеям или художественным образам не претендующее на отточенность немедленное воплощение, во что бы то ни стало зафиксировать их. Так поступают многие, но у Хлебникова этих «намеков» существенно больше, чем «в норме». К тому же примерами «внезапно возникших» у автора вещей были избраны им (в «Свояси») пьесы «Девий бог» (1904?)⁴ и «Чёртик» (1909) — т. е. именно драматические его произведения.

С позицией Хейзинги еще можно связать «смену действующих лиц» и «театр размеров», т. е. тех метрических характеристик, которые выступают «на подмостках слова» с заведомо «разными заданиями», как поэт писал о стихах 13-летней «малороссиянки Милицы» в 1913 г.⁵ Но уже давно, за 5–6 лет до этого и вне какой бы то ни было политеатральной метафорики, он нашел для себя общую формулу творчества, написав на своем знамени «Хоти невозможного»⁶.

Может показаться, что «театр» и «мироздание» в поле ИГРА соперничают друг с другом и побеждает «мироздание», на долю же

«театра» поздний Хлебников отводит лишь отдельные беспредикатные записи вроде «Театр невозможного» (РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 11), а заклинания себя лихим императивом «Хоти невозможного» (РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 9 (1920); Ед. хр. 78. Л. 8 (1922))⁷ призваны тем летом 1920 г. помочь открытию «основного закона времени», не связанного напрямую с «театром». Но известно, что путь поэта к «Доскам судьбы», с одной стороны, и к драме-«сверхповести» «Зангези» — с другой, определялся практически одновременно и как раз тогда (конечно, лишь на заключительном этапе этого пути; по существу же, в так называемом «большом времени», — с 1904 г.), так что «Доски» и «Зангези» естественным образом обнаруживают глубокое единство и даже высокую степень общности. «Доски» не совсем лишены «игрового начала», а «Зангези» в своей игре более богатой тематикой и сюжетикой показывает, в каких формах автор стремился преодолеть традицию «чопорной дифференциации науки и искусства» (по словам Тынянова⁸).

Характерно, что на лицевой стороне листа с записью «Театр невозможного» в одном из ранних планов «Зангези» упоминается Шекспир, т. е. «Шекспир под стеклянной чечевицей» (= под микроскопом) — подзаголовок короткой и особенно фантастической пьесы поэта «Пружина чахотки» о «шарике крови» (1922) (СС, 4. 248–252), а на следующем листе в таком же плане оказываются по соседству плоскости «Пропов<едь> чисел» и «Игра»⁹. Заметим также, что одному из двух заклятий «Хоти невозможного» предшествуют не только запись о «драме слов, балете слов», но и настоящий «сценарий» из двух картин. Первая — это попытка представить «звездный язык» («плотно, идет слово: ряд пехотинцев / заглавный звук на коне или аэроплане с шашкой указывает путь. За ним рядовые звуки слова — пехотинцы»; автор хотел давать слова «по-русски» и «на иностр<анных> языках!»). А во второй нетрудно увидеть набросок того, что в замысле примыкающих к «Зангези» сцен «Сутки в Красной Поляне»¹⁰ автор называл «1-й плоскостью Черемуховой» (РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 2–3 об.)(11).

Весна, зеленый овраг, вся белая мокрая черемуха.

Он и она около дерева. Она высоко подымает темную загорелую руку и рвет белый снег. Она прыгает по темным веткам черемухи. Он следует за ней. На качающейся вершине они вдвоем.

Конец.

(РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 93 Л. 3 об.)

2

«Бьюсь в корчах слова, прижатый размером», — писал поэт в 1921 г. (РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 3 об.), не оставляя «театр размеров», но все увереннее развивая, так сказать, «театр верлибра». Этим стиховедческим аспектом хлебниковского «театра», конечно, еще займутся, но здесь для нас он пока и по материалу, и по доступному смыслу исчерпан.

«Театр невозможного», напротив, вызывает к рефлексии здесь и сейчас. По крайней мере кажется полезным указать возможные пути дальнейшего обсуждения этой проблемы, назвав некоторые из ее существенных аспектов, если ранее и отмечавшихся, то, насколько известно, лишь порознь, без явных предположений об их существенной связи друг с другом. Предварительные выводы из рассмотрения в этом разделе театральной практики позволят далее, в третьем разделе, по-новому взглянуть на «театральные» стороны идиостиля Хлебникова.

Опыт Чет-Нечет-Театра

Вот некоторые из его «начал»¹².

(1) Установка на живое слово, живой звук. Слово на сцене определяет собой все театральное производство — от поведения актеров и системы мизансцен до деталей в декорациях и постановочных эффектов. При этом — никаких фонограмм; зато сильно желание пользоваться «компьютерными голосами», например, при постановке «Госпожи Лени́н». Показательна тяга к концертной деятельности: уже выпущен компакт-диск — запись исполнения 15 стихотворений Хлебникова¹³.

(2) Принцип «никаких реконструкций». Так, идущая сегодня «Победа над солнцем-1997» скорее отвергает образец «классики авангарда» — постановку 1913 г. и даже сам ее крученыховский текст, чем перестраивает хорошо известное здание, сохраняя в неприкосновенности его испытанные временем основания¹⁴. И «Зангези-1992» ни в чем не повторяет Татлина 1923-го. Но там и не могла не уцелеть значительная часть авторского «слова», лишённого, в отличие от крученыховского, установки на абсурд (применительно к «слову» в широком смысле — ниже мы вернемся к нему — формулировка того же принципа, естественно, получит иной вид; выделим ее в особый пункт).

(3) Принцип вмешательства в текст автора. Он не только и не просто допускает частные вкрапления, скажем, в спектакле «Нос» по Гоголю — из Хлебникова и Хармса, но как бы требует разного рода «улучшений» или/и контаминаций.

Единая постановка на сцене ЦДРИ (1986) охватила три поэмы Бундтлянина. Выбор был удачным: здесь сошлись «Настоящее», «Ночь перед Советами» и «Ночной обыск». Не имея в руках сценария этой постановки, невозможно уверенно судить о деталях и о самой мере вмешательства режиссера в тексты (то же самое можно сказать о «Зангези-1986» в постановке Питера Селларса; Лос-Анджелес, перевод Пола Шмидта). Однако постановщики уже тогда, несомненно, ощущали потребность во вмешательстве. Все зависело от чувства меры, а вместе с ним и еще до него — от самой концепции режиссера и его представлений о том, какова, по Хлебникову, сущность его «театра невозможного».

В «Зангези-1992» «сценическую композицию А. Пономарева» во многом определило влияние «редакции» (и предисловия к упоминавшейся книге) велимироведа Р. В. Дуганова. Здесь решительный пересмотр текста сверхповести едва ли можно считать удачным: слишком часто гранича с произволом, он привел к очень сомнительной, во всяком случае, мало обоснованной установке-ссылке на непрременную «потребность» восстановить многое из первоначальных планов «Зангези». Но ведь они имели свою логическую и образную динамику, а не были каким-то аналогом пресловутой хлебниковской наволочки с рукописями, из которой беззащитный поэт устало разрешал не слишком церемонному и далекому издателю-редактору извлекать тексты по воле случая.

Речь не идет о «защите» корпуса плоскостей «Зангези» «согласно авторской воле». Необходимость грамотно вмешиваться в те части сверхповести, где ослаблено сценическое действие и которые особенно трудны для исполнителя и «непосредственного театрального восприятия», очевидна. Но при этом сокращения и замены сложного «более простым» не могут иметь мотивом всего лишь апелляцию к «театральности»: в отношении «Детей Выдры» в 1913 г. Хлебников еще мог предоставить Филонову и Крученых «право изменять текст по вкусу»¹⁵; в тяжелом 1922-м он, умудренный печальным опытом прошлых лет и обманувшим его надежды Маяковским, смотрел на такие же «личики» своих грубо «зарезанных стихов» и их «прополку» совсем по-другому.

Даже естественное, казалось бы, включение в сверхповесть «Ночного обыска» нуждается в развернутой мотивировке. Что же говорить о введенных туда же поэме «Лесная тоска» или сцене «Распятие» (а почему не черемуховой «Весны», «Единой книги», «хора богатых» и «хора бедных» (РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 28) и т. д.)? Нельзя закрыть глаза и на множество иных, может, менее радикальных, но тоже в массе излишне самоуверенных, недостаточно обоснованных и в итоге непродуктивных решений.

Тем временем, кроме «Госпожи Лени́н», театр поставил три пьесы: «Мирскóнца», «Аспáрух» и «Боги»: а в новом редакции еще раз «Настоящее». Этот опыт кажется особенно поучительным из-за его непретенциозности, во-первых, и потому, что любые «самостоятельные отрывки» у Хлебникова (не только в сверхповести!) имеют, со времен «театра размеров», обусловленную им «свободу вероисповеданий», «своих особых богов» (РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 28). Метафорические по природе, эти многочисленные, но «малые выходы бога огня», о которых поэт говорит в «Свояси», все до одного подчинены единому «богочеловеку», образу живого автора, или Я-богу, как он себя назвал задолго до рождения последнего из его alter ego — «божестваря» Зангези (ОР РНБ. Ф. 1087. Ед. хр. 17. Фрагм. 6)¹⁶.

3

Перейдем теперь к обсуждению «театральных качеств» самого хлебниковского идиостиля.

Театральность. Сценичность

А. Пономарев как руководитель «Чет-Нечет-Театра» полагает, что хлебниковские тексты «архитеатральны» и их театральность заключена именно в слове¹⁷. Эта точка зрения театрального режиссера делает ему честь, но требует и некоторых уточнений разного плана. Только ли «архитеатральны» тексты поэта? Нет ли у них и других архикачеств? Что понимается под «словом»? Слово в строгом лингвоэстетическом смысле или в расширительном значении «речь, текст и под.», к сожалению, обычном для текстов наших гуманитариев и даже филологов? Явное единство хлебниковских слов как таковых, самовитых слов — это ведь и значимые для театра языковые различия между ними. На примере «канонических» текстов «Зангези» отчетливо видно, насколько различны при любом критерии «театральности» и «слова» — тексты¹⁸, будь это даже небольшие фрагменты.

Слово в строгом лингвоэстетическом смысле само по себе не обязательно «театрально» и «действия-в-слове» может не иметь ни грана, тем не менее в своеобразной и нелегко извлекаемой сценичности такому хлебниковскому слову не откажешь. Пример: то же слово Зангези — результат «действия-со-словами» Ганг и Замбези. Слово Зангези тем самым даже претендует (если этого хочет театр А. Пономарева и, если угодно, вообще любой театр) на «архисценичность». Однако, как увидим далее, театральная сценичность не исчерпывает качеств у таких слов поэта.

Сценичны и многие из его «слов» в значении «тексты». Сама свобода вероисповеданий, которой они пользуются, их «особые веры» и «особые уставы» предоставляют сценаристу, режиссеру, сценографу и композитору неоглядный выбор текстов. Дело лишь за желанием воплотить на сцене их еще никем не открытые, но глубоко театральные, сценичные, словесно-смысловые потенции. Примеры, возможно, будут избыточны, так как «особые уставы» текстов снимают жанрово-драматические ограничения выбора. Но вот все же десяток из множества толпящихся в памяти:

«Зверинец» здесь, пожалуй, впереди всех как судьбоносный и репортажный «долгожитель», связывающий природу с обществом («Зверинец» сохранился и как «вторичный текст», но только по форме: речь в нем идет о «числах времени»¹⁹; «Змей поезда»; конечно, «Ночь в окопе» и «Единая книга»; ряд стихов из сверхпоэмы «Война в мышеловке» (в частности, «Ты же, чей разум стекал...», «Я, носящий весь земной шар...» и др.); не стоило бы пренебрегать и такими миниатюрами, как «Кузнечик», «Когда умирают кони...», «Трущобы»; даже «автобиографический материал» в стихах и прозе: «Я переплыл залив Судака...» или «Меня окружали степь, цветы, ревучие верблюды...», полуочерк «Нужно ли начинать рассказ с детства?» и под. — заманчивое и очень благородное поле для опытов на сцене²⁰.

«Снимки» (а также «Сцены» и «Комментарии»). Кино

На этот образ-понятие у раннего Хлебникова пока внимания все-речь, как правило, не обращают, хотя тексты с такого рода заглавиями десятилетия как опубликованы²¹. А не обращают, видимо, и в связи с тем, что сам автор о нем в дальнейшем не вспоминал или, скажем осторожнее, как будто не обнаруживал особой склонности к нему как слову. Не имеет смысла гадать о причинах. Но без процедуры аккуратного отграничения звуков и букв в плане выражения у открыто «фотографического» значения имени «снимки» от его образно-понятийного содержания обойтись невозможно²².

Созерцательная наблюдательность сочеталась у Хлебникова с динамичным стремлением к немедленной фиксации возникающих на его глазах картин и своих размышлений над ними. За «снимком» стоит фигура «репортера-фотографа». Но молодой поэт начинал свой творческий путь в годы быстрого развития киноискусства. «Репортер-фотограф» в нем еще более быстро становился кем-то вроде «репортера-оператора-сценариста», не обремененного ни громоздкой и несовершенной техникой, ни заданиями начальства по службе, так или иначе ангажированного и докучливого. В этом смысле его бессребреничество; удивительно постоянный «голод пространства»,

т. е. несуетливый динамизм; внимание не только к Собеседнику (по Мандельштаму), но и к тонким и мельчайшим деталям (в духе поэтики Чехова и по своему природоведческому опыту); отмечаемая всеми, кто его мало-мальски внимательно наблюдал, гениальность, но какая-то особенная, так сказать, «тишайшая»; наконец, уникальное воображение, — были редчайшим сочетанием качеств и для «репортера-оператора-сценариста».

Этот человек смотрел на мир как на театр, но ожидал в нем — в созерцании — перераспределения ролей между лицедеями и зрителями²³. Вместе с тем он увидел в мироздании готовый и все же незаконченный, динамичный сценарий, из которого поспешил переписать, хотя бы «намеками слов», как можно больше «кадров». Одновременно он был искушенным и неустанным монтажером этих «кадров», всегда оригинальных по своеобразнейшему и трудному для восприятия «киноязыку», отснятых в необычных ракурсах и невероятно разнообразных в их модальности, тоне и настроении²⁴.

Сиюминутность. Телевизионность

Телевидение характеризуют как театральность и интимность (присущие многим текстам Хлебникова), так и, пожалуй, прежде всего, сиюминутность. На ТВ некоторый факт встречается здесь и сейчас с «логосферой» аудитории. Стихотворения типа «Ночь в Персии» давно наводят на мысль об их репортажности и телевизионности.

Нет никакой необходимости представлять Хлебникова как предтечу достижений современного телевидения. Тем не менее задача создания телефильмов по его произведениям выглядит не просто заманчивой, нетривиальной и практически перспективной, но интересной в теоретическом отношении по возникающим здесь проблемам художественного перевода в зрительный ряд²⁵.

Отмечалась и необычная «телевизионность» эстетического зрения поэта; например, конец стих. «Одинокий лицедей» (1921–1922) прямо-таки провоцирует вольную телевизионную интерпретацию:

И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

Как бы то ни было, но, подводя некоторые итоги, определим хлебниковский «театр невозможного» как «телекинотеатр».

<...>

Анимационное кино. Клипы

Обсуждая общесценические аспекты хлебниковского «театра невозможного», недостаточно ограничиться формулой «телекинотеатр». Остаются лишь слегка затронутыми минимум две важные проблемы: телекинотеатрального языка и все тех же жанров. Не стоит обольщаться: язык «театра невозможного» не возникнет в результате некоего инсайта, чьего-то мгновенного озарения. У эклектически простой «застольной» контаминации «родителей» — «языков-основ» театра, кино и телевидения еще меньше шансов создать жизнеспособное дитя.

У эсперанто доктора Заменгофа была лингвистически прочная база: модели исторического развития национальных языков и не менее важная смена «парадигмы» в науке о языке (Заменгоф на конец «эпохи младограмматизма» чутко отреагировал). И первые же годы жизни эсперанто прошли под знаком перевода на него и опытов создания на нем художественных текстов: они прекрасно испытывали его прочность и эстетические потенции. Как бы ни относиться к эсперанто, опыт интерлингвистики поучителен для предстоящего языку «театра невозможного» объединения тех достижений, которыми обладают каждый из его «языков-основ».

Не забудем при этом, что их общий предок — это словесный язык, в нашем же случае речь о них идет как об отпрысках тех недооцененных достоинств, которые раскрыло перед российской и мировой культурой (искусством и наукой) эпохальное (теперь охотников оспаривать этот эпитет не остановит только ленивая или агрессивная некомпетентность) «самовитое слово» поэта.

Представляется, что адекватный его «самовитым речам» язык «телекинотеатра» не обойдется без специфических средств анимационного кино: намеки на потребность в нем ощутимы в ряде цитат, приведенных выше. Даже если это не так (при том, что неизвестно, видел ли Хлебников хотя бы один графический или объемный мультфильм), путь к искомой «адекватности» не может миновать поисков, проб и ошибок в анимационном поле. Поиски «языка и стиля» здесь, как всегда, нераздельны с испытаниями и жанровых новаций. «Жанр клипа», вероятно, на первых порах будет оптимальным для наработок в становлении хлебниковского «телекинотеатра»; полученная таким путем очень разная по качеству эстетическая «семантика впрок» сама подскажет «творянам» дорогу и к более сложным жанровым новациям.

<...>

