



Сергей СИГОВ

О драматургии Велимира Хлебникова

1

«Мир как стихотворение» (СП, 5, 259) — этот постулат Хлебникова весьма важен для понимания его творчества¹. Важен он и для понимания его драматических произведений: не только легко узнаваемых пьес, но и таких, где стихи, проза и драматические отрывки переплетаются, создавая знаменитые хлебниковские конгломераты, — «Дети Выдры» или «Зангези».

При обращении к драматургии Хлебникова необходимо учитывать совершенно особую природу ее «драматического вещества». Драматическое, понимаемое в сугубо театроведческом смысле как воплощение противоречий действительности, пронизывает творчество Хлебникова, являясь основой его поэтики. Необходимо постоянно иметь в виду созданную Хлебниковым «новую систему полиметрического стиха, в котором в пределах одной строфы свободно сочетаются разнообразные классические размеры»².

В своей статье «Песни 13 вёсен: болтовня около красоты» Хлебников обосновывал этот полиметризм чисто театральными аналогиями:

размеры суть действующие лица, каждое с разными заданиями выступая на подмостках слова... этот размер есть театр размеров... Строчка есть хотьба или пляска входящего в одни двери и выходящего в другие» (НП, 338–339).

Драматизм проявляется в произведениях Хлебникова не только на уровне столкновения персонажей, их взаимодействия, но и более глубоко — на уровне структурном: конфликтны противостояния жанровые, метрические, словесные.

В конгломератах действующими лицами являются не только Дети Выдры, Ганнибал, Ломоносов, Смех, Боги или Пешки на шахматной доске, но и противостоящие друг другу строфические, диалогические и прозаические части всего целого. Значимы и конфликтны противосто-

стояния лексические, и прежде всего между пластами словотворческими и словами обыденного языка.

Действие в драматических произведениях Хлебникова не всегда ощутимо сразу, тем более, что оно может быть не обозначено ремарками.

2

Жрец убивает Рабыню, это убийство — причина гибели Атлантиды. Отрубленная голова убитой появляется на небе вместо луны или солнца — светило мести:

Я жреца мечом разрублена,
тайна жизни им погублена
тайной гибели я вею
у созвездья Водолея.
Мы резвились и пели,
вдруг удар меча жреца!

В драматической поэме «Гибель Атлантиды» магическое «вдруг» — главный элемент всего действенного механизма. Хлебников не признает последовательного и поступательного развития событий. Действие основано на непредсказуемых переломах, немотивированных сдвигах — характер его истинно драматический.

Только что Жрец заговорил с незнакомой ему Рабыней, они едва успели обменяться репликами, она уже убита. Смысл разговора не является причиной убийства. Состояние действующих лиц — гораздо более существенно. В экзальтированном монологе Жреца можно попытаться увидеть мотивировку:

«Мы боги», — мрачно жрец сказал
и на далекие чертоги
рукою сонно указал.

Логика сновидения — вот логика этого произведения Хлебникова. При этом «сонная грёза» содержит в себе крупницы мифа: Рабыня — это не просто женщина, это — само небо:

Юноша светел
небо заметил.
Он заметил тих и весел
звезды истины на мне.

Так «словесный мерцающий хохот» вклинивается в столкновение персонажей. Плоскости поэмы и плоскость диалога сталкиваются подобно Симплегадам, и при этом исчезают целые сцены, не говоря уж об отдельных ремарках:

Жрец: Довольно, лживые уста
 Рабыня: Мне больно, больно,
 я умираю, я чиста!

Отсутствие ремарки равно здесь удару меча, но равно и отсутствию мотивировки. Это эллипсис. Подобный прием весьма част у Хлебникова. Но если на уровне фонетическом зияния, ради их ощутимости, обозначаются увеличением ряда одинаковых звуко-букв («лиэээя пелся облик»), то в драме — противоположное.

Из финального монолога Прохожего (совершенно постороннего наблюдателя гибели страны атлантов) узнаем, что не только удар меча следует подразумевать, но и целый ряд других моментов, бывших до сцены убийства, которые исчезли в сдвиге разножанровых плоскостей. Речь Прохожего прерывается вставками монолога Рабыни, теперь богини возмездия:

Мы резвились и пели,
 вдруг удар меча жреца!

Оказывается в начале действия есть еще эллипсис: пропущены вероятные сцены знакомства, веселья, обольщения. Пропуски эти сделаны с величайшим мастерством, именно благодаря им особенно ощутим действенный драматизм поэмы.

3

«Гибель Атлантиды» напечатана во втором томе Собрания произведений Велимира Хлебникова среди его поэм (СП, 2, 94–103). Кажущаяся жанровая неопределенность многих его произведений не должна, между тем, затенять их сущности. Не случайно современная театральная критика при обращении к драматургии Хлебникова обсуждает именно его драматические поэмы, например, «Ночной обыск». Хлебников

«не предлагает никаких знаков распознавания отличия речи авторской от речи персонажей, стиха как речи или стиха как действия. Или стиха как диалога. Может быть, это одно из самых неожиданных, удивляющих явлений особого осуществления действия как начала драмы»³.

К драматическим произведениям Велимира Хлебникова безусловно относятся такие его «поэмы», как «Лесная тоска», «И и Э»⁴, «Внучка Малуши».

В последнем из названных произведений жанры свободно сосуществуют, в их сопоставлении — отношения сценические: действие начинается среди «декорационных» плоскостей, обрамлено ими, обусловлено их наличием. Эти «декорации» (охота, преследующая оленя;

беседующие Балун и Стрибожичь — мифические существа; битва) создают особое поле восприятия, историко-мифологическую атмосферу, вне которой фабула «Внучки Малуши» была бы невозможна.

4

Возникновение Вселенной, история мироздания, история человечества — это для Хлебникова — действие театральное. Именно так все представлено в «Детях Выдры». Вся эта вещь, состоящая из шести «парусов», представляет собой конгломерат стихов, драматических отрывков и прозы. Последняя по своему характеру есть не что иное, как распространенная ремарка:

Море. В него спускается золотой от огня берег. По небу пролетают два духа в белых плащах, но с косыми монгольскими глазами. Один из них касается рукой берега и показывает руку, с которой стекают огненные брызги... Три солнца стоят на небе — стражи первых дней земли. В верхнем углу площадки, по закону складней, виден праздник медведя.

В «Детях Выдры» читатель как бы присутствует на спектакле, где ему показывают «разные судьбы двоих на протяжении веков» (СС, 2, 142–179).

Еще только обдумывая замысел этого произведения, Хлебников писал: «Хочу бросить на палитру все свои краски и... драматическое творчество с введением метода вещи в себе» (НП, 358).

Действительно, в «Детях Выдры» идея «мир как театр» предстает в форме театра в театре:

Поднимается занавес — виден зерцог Будетлянин, ложи и ряд кресел. Дети Выдры проходят на свои места в сопровождении человека в галунах.

(На подмостках охота на мамонта).

...Камни засыпают ловчую яму, где двигается только один хобот и глаза.

«Дети Выдры» — произведение достаточно сложное, и только одного указания на его специфические «театральные» особенности недостаточно. Театроведение еще не обладает методами анализа драматических произведений, где «действующими лицами» выступают эпохи, народы, трактовки исторических событий и соответствующие им художественно-образные «плоскости», поэтому в данном случае придется ограничиться общими соображениями.

Шесть «парусов» «Детей Выдры» — это шесть действующих лиц — «плоскостей».

Внутри каждого «паруса» — плоскости — свое действие.

Во втором парусе посторонняя разговор Учеников и Ученого игра в мяч предлагает Сыну Выдры, смотрящему эти сцены, сидя на галер-

ке, «переиграть» всю историю человечества, используя вместо мяча атомы. В тексте пятого «паруса» возникает микродействие: Дети Выдры играют в шахматы, фигуры на доске оживают.

«Площадь — поле шахматной доски; действующие лица: Пешки, Ферязь, Конь и другие».

Конь: Скачу я вбок и через,
Туда, где вражья Ферязь...
Ферязь: Ура так просится к устам!
Победа все еще не там.

Здесь дан не диалог, а сопоставление отдельных реплик. Персонажи на шахматной доске не спорят, не обмениваются репликами и не должны даже слышать друг друга. Здесь только демонстрация театрального осмысления «вещи в себе»: внутри действия основного — скрытая пружина со своими персонажами, со своими битвами. Непонятно, почему побеждают именно черные, мотивировки нет, но их победа предвещает встречу в шестом «парусе» Ганнибала и его победителя — Сципиона Африканского.

Междужанровые взаимоотношения занимают Хлебникова больше, чем междуличностные. Взаимоотношения жанровых плоскостей важны для героя — Сына Выдры.

Третий «парус» — плоскость поэмы — и четвертый — прозаическая «Смерть Паливоды» — в трактовке исторических событий конфликтно заострены.

В третьем Александр Македонский побеждает в битве племя Руссов, их вождь — Кентал — погибает.

В четвертом «парусе» погибает в бою с крымскими татарами запорожский казак Паливода.

Содержание третьего «паруса» внеисторично, в то время как смерть Паливоды исторически вполне достоверна.

В этом столкновении двух плоскостей макродействия — перипетийное испытание для Сына Выдры. В результате сделанного им выбора в шестом «парусе» торжествует внеисторичное, но убедительное драматически столкновение разновременных фигур на шахматной доске Истории: здесь не только сдвинуты Ганнибал и Сципион, но появляются Святослав, Пугачев, Самко, Ян Гус, Ломоносов, Разин и Коперник.

Столкновение разножанровых третьего и четвертого «парусов» вызывает изменение в структуре пятого «паруса»: в его поэмную ткань вклинивается драматическая сценка на шахматной доске. Выбор Сына Выдры за игрой в шахматы подготовлен игрой в мяч — атомы истории переиграны в шестом «парусе», вместо истории — театр. Быть в театре, по Хлебникову, — видеть рождение мира: «Раньше все это было скрыто тенью атома» (СП, 3, 147).

Свободное обращение с историческими персонажами, подобно намерению «свободно плавить славянские слова» (СП, 2, 9), имеет принципиальное значение для понимания смысла многих произведений Хлебникова.

5

Движение «поперек времен» (как первоначально назывались «Дети Выдры»⁵, характерно для крупнейшего драматического произведения Хлебникова — пьесы «Девий бог», написанной около 1911 года⁶.

Развивая темы «Снегурочки» А. Н. Островского, Хлебников связывает здесь театр традиционный и театр русских футуристов. Сюжетный же стержень пьесы «Девий бог» есть развернутая метафора «Пира во время чумы» А. С. Пушкина: действие происходит во время отправления языческого культа бога Чумиогуба и целующие статую бога в уста умирают. В этом можно видеть и долю полемичности: славянская тема противостоит «иностранному» сюжету Пушкина. В отношении футуристов и прежде всего Велимира Хлебникова к Пушкину и другим классикам явна двойственность; с одной стороны — «сбросить с Парохода Современности» (как говорилось об этом в достаточно известном манифесте, напечатанном так же, как «Девий бог», в «Пощечине общественному вкусу»), с другой — освоить, переосмыслить.

«Пароход Современности» не устраивал Хлебникова не меньше, чем «иностранность» Пушкина, и Председательствующий в «Девьем боге» (он же есть и на пире во время чумы) говорит: «Мы решили переселиться в души наших предков. Для этого мы перешли в прошлое на 11 веков».

Девий бог у Хлебникова обут в лапти и играет на свирели, Поэт, читавший, разумеется, А. Афанасьева и знавший критику в его адрес, не называет имени Леля, но смысл пьесы и образ главного персонажа неотделимы от поэтического освоения старинных народных преданий и реконструкции древнего языческого бытия.

В «Девьем боге» возможно определить и завязку, и кульминацию, и развязку, показать конфликтные ситуации, но это не поможет проследить действенные линии и связи. Дело в том, что в пьесе совершенно особая роль принадлежит ремарке. Она предельно расширена и вообще замещает монологическую часть пьесы (произносится персонажами как любой другой текст). Носители произносимой ремарки отделены от остальных и в самом действии пьесы участия не принимают. Собственно, множественное число здесь — условность, ибо эти персонажи собраны в «Смотрящую толпу».

Сюжет развивается чередованием диалогов, далеко не всегда подкрепленных действительностью происходящего.

Смотрящая толпа создает своеобразные наплывы одной действенной линии на другую, чем устанавливается сновидческий характер всего произведения.

Действующие лица вообще замещают друг друга, способствуют общему тону неопределенности, пронизывающему всю пьесу (Любава, она же — княжна Молва, она же — Луна-Диана).

Жрецы Чумногуба, чувствуя, что время их чудовищного культа прошло, целуют статую своего бога в отравленные уста и устремляются с поцелуями на девушек, сопровождающих Девьего бога, но он сбрасывает статую Чумногуба в бездну.

Ход действия, в сущности, соответствует человеческому воображению, и Хлебников подчеркивает это вариантностью речи Смотрящей толпы: Девий бог «смотрит загадочно-открыто, и жрец наклоняется к нему шептать тайну и вдруг, расхохотавшись, касается его уст своими. Но тот смеется. Жрец падает, откидываясь назад, на руки прислужников и умирает. Но нет, этого еще нет. Это еще только наше воображение. Еще только отошел от кумирни жрец и идет мимо стоящих неподвижно девушек с плащами на голове».

Возможно А. М. Ремизов имел в виду и пьесы Хлебникова, когда писал: «пусть будет чего не бывает, и все странно, чаро, преувеличено, как во сне — в сне замороженном. Сон и театр — близнецы»⁷.

Уже в «Детях Выдры» ремарке отведена особая роль, но и в «Девьем боге» (ПОВ, 9–33) она перенасыщена действием, и действие это не только не подкрепляется диалогом, но и противостоит ему в силу своей неопределенности, вариантности. Смотрящая толпа приносит ремарку и это оказалось весьма существенной новостью в том представлении о драме, которое формировал Велимир Хлебников.

Некоторые драматические произведения его свидетельствуют об усвоении только возникавшего в начале XX века киномышления. Именно в то время, когда поэт писал «Девьего бога», на экранах русских иллюзионов и синематографов шли фильмы, сделанные русскими режиссерами на русские исторические сюжеты («Песнь про купца Калашникова», «Русская свадьба 16-го столетия» и другие ленты)⁸. Эти фильмы не всегда были примитивны, в них использовались уже наплывы («затемнения, отъезд-затемнение, наезд камеры»), которые были несомненно оценены Хлебниковым и использованы в «Девьем боге» так, как только и позволяла специфика драматургического языка.

Изменения характера ремарки под влиянием кинематографа продемонстрировала и пьеса Елены Гуро «Осенний сон»⁹. В ней помимо чисто оптических эффектов ремарки наделены, как и у Хлебникова, собственной, интермедийной действенностью.

Киномышление оказало заметное влияние не только на драматургическую технику, но позволило футуристам — Велимиру Хлебникову

и Алексею Крученых — утвердить важнейшую их формулу-лозунг «Мирсконца».

Поэты познакомились в начале 1912 года (НП, 438) и начали писать совместно. Одним из своих стихотворений Алексей Крученых дал импульс возникновению пьесы Хлебникова «Мирсконца». В комментарии к своему стиху Крученых писал: «влечет мир с конца, в художественной внешности он выражается и так: вместо 1–2–3 события располагаются 3–2–1 или 3–1–2, так и есть в моем стихотворении» (ПОВ, 88).

Поэты совместно издали книжку стихов «Мирсконца» и еще одно стихотворение Крученых в ней может быть воспринято свидетельством о работе Хлебникова над одноименным драматическим произведением:

...ангел летел
будет поэт
драму пишет.
(Мирсконца, 1912)

В пьесе Хлебникова «Мирсконца» Поля (человек лет 70-ти) и его супруга Оля, умерев, начинают молодеть: вот им уже 40 лет и не надо подкрашивать седые волосы, вот они совсем юные в лодке на реке, вот они встречаются на лестнице после гимназии, и вот, наконец, «Поля и Оля с воздушными шариками в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках» (СП, 4, 239–245).

Существенно мнение В. Маркова о «палиндромичности» сюжета в этой пьесе¹⁰, ведь после сцены с колясками неминуемо наступит все та же смерть, с которой действие и началось.

«Мирсконца» — удивительное предвидение научных гипотез нашего времени, ибо демонстрирует человеческую жизнь в пульсирующем ритме Вселенной: от начала — к смерти, а затем назад, к началу. Между тем, в то время, когда пьеса была написана, физики считали, что Вселенная стационарна, и даже Эйнштейн придерживался этого мнения. Только в 1922 году А. Фридман математически доказал, что Вселенная должна либо расширяться, либо сжиматься, либо пульсировать¹¹.

6

Для Хлебникова симбиоз науки и искусства был особенно органичен, а потому и драматургическая техника его во многом опиралась на чисто научное знание. Так, занятый поисками «бесконечно малых художественного слова», он соединяет свои познания в клеточной теории с попыткой обновления выразительных возможностей драмы. Впервые это происходит в пьесе 1913 года «Госпожа Ленин» (СП, 4, 246–250).

Здесь действуют Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Рассудка, Голос Страха и так далее.

К началу 1910-х гг. стало возможно культивировать ткань живой клетки, наука получила новый метод исследования мельчайших составных частей живого организма. Хлебникову оказалась небезразлична мысль о том, что «части тела, и органы и ткани, и даже клетки в тканях настолько самостоятельны, что могут существовать отдельно от организма»¹².

Если в «Госпоже Ленѳн» происходит низвержение четвертого и последнего единства, существенного для традиционного представления о драматическом произведении, — единства действующего лица, то в более поздней пьесе «Пружина чахотки: Шекспир под стеклянной чечевицей» (1922) поведение клеток под покровным стеклом в термостате является не приемом, а темой произведения. Среди действующих лиц оказывается и Кровяной шарик. Для Председателя Земного Шара Велимира Хлебникова он — $1/365^{110}$ часть поверхности всего Земного Шара. «Пустяковый» сюжет (обращение микроба чахотки в пружину для зажигалки) воспринимается как микроскопирование хлебниковского учения о математическом понимании истории.

Вместе с тем необходимо отметить, что кроме научных представлений первой четверти XX века источником замысла «Госпожи Ленѳн» мог быть куртуазный провансальский роман «Фламенка», в котором Глаза, Рот, Сердце и Уши главного героя романа Гильема ведут с ним спор. Конечно, нет никаких сведений о том, что Хлебников, подобно Александру Блоку, который использовал этот роман в своей драме «Роза и Крест»¹³, знал текст «Фламенки». Но его пьеса явным образом соотносится с указанным местом романа¹⁴ и в то же время предваряет появление подобных же персонажей в более поздней пьесе Тристана Тцара «Бородатое сердце» (1921).

7

Хлебников-драматург формировался в годы расцвета русского литературного символизма и его драматические произведения соотносимы с театром символистов.

Так, Н. И. Харджиев сопоставляет пьесу Федора Сологуба «Литургия мне» (1907) с пьесами «И и Э» и «Девий бог» (НП, 426), устанавливает общность хлебниковских пьес с театром Александра Блока:

Пьесы Хлебникова «Маркиза Дэзес» и «Чертик» по ряду признаков близки к театру Блока («Балаганчик» и «Незнакомка»). Как у Блока, у Хлебникова обыгрывается условность сцены, и если в «Балаганчике» в действие вмешивается «Автор», то в финале «Чертика» на сцену выходит «Сторож», объяв-

ляющий, что «проезд в сказку закрыт». Как и в лирических драмах Блока, в пьесах Хлебникова действие разворачивается в нескольких планах — с точки зрения разных персонажей и применяются омонимы для различных поворотов диалога и сюжета»¹⁵.

Им же установлено влияние на Хлебникова «мистерии-шутки» Владимира Соловьева «Белая лилия»¹⁶.

Н. Л. Степанов также видел общность «Девьего бога» с пьесами Сологуба и Ремизова¹⁷.

Эти исследователи творчества Велимира Хлебникова со всей очевидностью доказали, что значительность и особенность его творчества заключены не в тех влияниях, которые он испытал, а в том ферментирующем воздействии, какое имели его собственные открытия и изобретения.

Хлебников был центральной фигурой в русском футуризме и прежде всего потому, что дал основополагающие идеи этому течению в искусстве. Отделить его от футуризма невозможно, но особенный вред такое намерение могло бы причинить пониманию его драматических произведений.

Футуристическая драма возникает именно в творчестве Хлебникова, но развивается в дальнейшем независимо от его творчества и сама уже влияет на его драматургию.

Первым импульсом к возникновению драматургии футуристов была тема восстания вещей в пьесе Хлебникова «Маркиза Дэзес» (1909).

Другими — «Дети Выдры», которые дали тему «Победе над солнцем» Алексея Крученых (оперная постановка этой пьесы — главное событие в истории русского футуризма вообще). Хлебников использовал в первом парусе «Детей Выдры» сказания древнего амурского племени орочей о начале мироздания: сыны Выдры побеждают красное солнце.

Встав на умершее солнце, они, подняв руку, поют кому-то славу без слов. Затем Сын Выдры, вынув копьё и шумя черными крылами, ринулся на черное солнце, упираясь о воздух согнутыми крыльями — и то тоже падает в воды.

Идея победы над солнцем сплавлена здесь с идеей начала нового мира — это же самое есть главный мотив сочинения Крученых, с той лишь поправкой, что речь у него идет не о прошлом, но о будущем.

«Победа над солнцем» вызвала появление мистериальной драматургии Ильи Зданевича, без сопоставления с которой не все может быть понято в мистерии Хлебникова «Боги».

8

Сам мотив восстания вещей есть несомненно поэтический троп. Из мифа о Пигмалионе он исходит, пронизывает фьябы Карло Гоцци и «Учеников в Саисе» Новалиса, чтобы найти разрешение в драматургии русских футуристов.

В «Маркизе Дзес» Хлебникова действие начинается необязательными разговорами на вернисаже вполне необязательных действующих лиц: Перховский, Делкин, Писатель, Любитель и Ценитель, Поэт, Художник и Пожилой господин обмениваются мнениями по поводу картины. Делкин и Перховский вначале вообще ведут речь о воображаемой дуэли, но тут в их разговор вмешивается Холст, а изображение Леля на нем оживает и сходит с холста. Подобное «поведение» картины вызывает оживленный обмен репликами. Но, как разговор о дуэли ничем не предвещал восстания картины, так и теперь реплики персонажей не всегда имеют к ней отношение.

Если Пожилой господин и ведет разговор с Лелем, то Поэт, «одетый лешим», вообще говорит о себе, и его речь никак не соотносится с происходящим. Искусственность ситуации не находит мотивировок и никто из персонажей и не пытается осмыслить что-либо. После монолога Поэта происходит вообще полная «перемена декорации»: ни одно из этих действующих лиц в дальнейшем не существует в пьесе. Они свою роль исполнили, оживили портрет, и больше Хлебникова не интересовали.

Распорядитель вернисажа посылает за вином марки «Рафаэль» и после этого появляется Маркиза Дзес в сопровождении Спутника (этих персонажей можно воспринимать пародией на героев «Стихов о Прекрасной Даме» Александра Блока). В их диалоге возникает тема смерти, но тонет в «светскости» разговора. Тут Слуга сообщает Распорядителю, что пришел Рафаэль, который действительно явился, надеясь видеть папу Пия и Микеланджело. И Распорядитель, и Слуга в ужасе и недоумении, а некий Незнакомец, исправляя «ошибку ведем», увозит Рафаэля обратно. Так в пьесе закрепляется общая атмосфера алогизма.

Давид Бурлюк писал о «Маркизе Дзес»:

все время действие пьесы возвращается к исходу (место) и отсюда по-разному, разнопало стремится к вечности¹⁸.

Это наблюдение весьма ценно, поскольку весь эпизод с появлением Рафаэля повторяет ситуацию с оживающим Холстом и тем самым подтверждает продуманность замысла и общую драматургическую сделанность пьесы.

Уместна аналогия с полифонией музыкального произведения. В этой пьесе, так же как в фуге, первая (Холст) и вторая (Рафаэль)

экспозиции предшествуют разделению темы «восстания вещей» на «вождя» (Маркиза) и его ответ (Спутник).

Вместе с тем появление Рафаэля есть перипетия второго рода: пришелец из прошлого позволяет предвидеть будущее. Маркиза Дэзес из светской дамы превращается в своеобразную сивиллу и пророчит всеобщее восстание вещей. Если этикетка на бутылке вина замещается носителем имени, на ней обозначенного, то живые люди неминуемо превратятся в камни, «женщин кружева» распадутся в «живой и синий лен», «синие и красно-зеленые куры» сойдут со шляп, щегленок будет вить гнездо в человеческом рту: «все перешло какую-то таинственную черту».

Действие начинается восстанием вещи, движется вперед, а затем дважды ощутим его возвратный ход.

Драматизм коллизии несомненен, ибо персонажи ощущают, что за свое прозрение понесут наказание: наблюдая превращение перчатки в живого зверька. Маркиза и Спутник уже не могут отказаться от своей способности ко «второму зрению» и чувствуют, как сами превращаются в прекрасные каменные изваяния.

Хлебников прибегает в этой пьесе к аристотелевской перипетии, понимая ее сущностный смысл как поворота не только в фабуле, но в отношениях между героями и в их состояниях. Понимая, что перипетия связана с узнаванием (в глубоком смысле слова) и страданием¹⁹.

Если в «Маркизе Дэзес» герои превращаются в статуи, то в хлебниковской пьесе «Чертик» статуи — напротив — оживают и утверждают свою большую жизненность, чем та, что свойственна действительно живым людям.

Структура «Маркизы Дэзес» трехчастна: аристотелевские начало, середина и конец действия вполне определимы. До тех пор, пока Распорядитель не посылает за вином, длится начало, с приходом Рафаэля кончается середина, а затем действие движется к своему концу. Но несомненна и общая расщепленность действенной линии: начало не переходит в середину, середина же не предваряет конец — все это выглядит гораздо более связанным в анализе, чем на самом деле.

«Маркиза Дэзес» оказала значительное воздействие на поэтику Маяковского²⁰, Крученых и Зданевича.

В пьесе Крученых «Глы-глы»²¹ тема восстания вещей реализована в разгуливающем по сцене Вине, которое произносит заумные реплики.

Тема восстания вещей сплавлена с мотивом вина в трагедии «Владимир Маяковский».

Оживающие портреты — главные действующие лица в последней части онолатрической мистерии Зданевича, в его пьесе «лидантЮ фАрам»²².

В пьесе Хлебникова оживает портрет Леля — бога любви, вино же в мифологических представлениях выступает заместителем разных богов, в том числе и бога театра Диониса.

9

Большинство драматических произведений Велимира Хлебникова отличается весьма небольшим объемом. Исключение составляют «Девий бог», «Дети Выдры» и «Зангези».

Особо сжатая форма драмы была удобна для экспериментов. Не только поиск новых структурных особенностей, но и сопутствующие опыты в языке характерны для драматических созданий футуристов.

Велимир Хлебников, потративший немало времени для записи птичьих голосов, сделал «птичий язык»²³ смыслом и главным действующим лицом своей самой маленькой пьесы «Мудрость в силке: утро в лесу» (СП, 2, 180). Текст этот необходимо привести полностью:

Славка: бевотэу-вевять!

Вьюрок: тьerti-едигреди!

Овсянка: кри-ти-ти-ти, тии!

Дубровник: вьор-вэр-виру, сьек, сьек, сьек!

Дятел: тпрань, тпрань, тпрань, а-ань!

Пеночка зеленая: прынь, пцирэб, пцирэб! Пцирэб, сэ, сэ, сэ!

Славка: бевотэу-вевять!

Лесное божество (с распущенными волнистыми волосами, с голубыми глазами, прижимает ребенка):

Но знаю я, пока живу,

Что есть уа, что есть ау.

(Покрывает поцелуями голову ребенка).

Славка: бевотэу-вевять!

Новейший исследователь утверждает, что произведения, подобные этому, граничат «с эпатажной “заумью” футуристов» и требуют минимального комментария. Заумь понимается здесь как нечто совершенно бессмысленное²⁴.

Юрий Тынянов утверждал в свое время, что в поэзии бессмысленного не бывает:

если написать доподлинно лишенную «смысла» фразу в безукоризненном ямбе — она будет почти «понятна». И сколько грозных «бессмыслиц» Пушкина, явных для его времени, потускнело для нас из-за привычности его метра²⁵.

«Мудрость в силке» написана в безупречной драматической форме. Чтобы доказать это, принципиально необходимо выяснить, что же

все-таки «говорят» персонажи хлебниковской пьески. В этом может помочь существующая сегодня теория содержательности фонетической формы. Если обратиться к таблице «Фонетической значимости звукобукв» в книге А. П. Журавлева²⁶, то окажется, что речь птиц возможно транскрибировать в общезначимую.

Таблица эта дает ряды оппозиции по типу «хороший/плохой, нежный/грубый» для каждой звукобуквы русского языка, позволяя тем определить ее смысловое значение.

Так, оказывается, что Славка говорит: нежное — защитить! (беботэу-вевать!, где соединяются значения — для «б» — нежности, слабости, светлого и тому подобное, а для «в» — мужественного, сильного, быстрого; гласные подтверждают эти характеристики согласных: «э» — безопасный, нежный и так далее; звуко-буква «у» содержит элементы тревоги, опасности и пр.), Вьюрок же воинственно угрожает («р» и «д» дают следующие значения: грубый, сильный, громкий, отталкивающий, угловатый, злой). Овсянка пытается утихомирить ссору Славки и Вьюрка, ей вторит Дубровник.

Бессмысленный, как может показаться, «птичий язык» у Хлебникова весьма понятен.

Соответственно драматическое действие «Мудрости в силке» выстраивается следующим образом: птицы обнаружили в лесу ребенка, Славка пытается его защитить, слабые и трусливые Овсянка и Дубровник — плохие помощники, Вьюрок же и создает поле опасности.

Появление Лесного божества — это настоящая перипетия и приводит она (как и должно быть) к полной противоположности.

Последняя реплика Славки отсутствием тире (отсутствие это грамматически значимо!) сообщает, что нежное и слабое, которое надо было защищать (беботэу-вевать!), уже защищено (беботэу-вевать!).

Применение эллипсиса — исходную ситуацию необходимо экстраполировать — характерный для драматургии Хлебникова прием.

«Мудрость в силке» — произведение столь же «языческое», что и многие другие произведения Хлебникова: симбиоз человека и природы связан здесь и с представлением о том первоначалии времен, когда силы природы одушевлялись и могли существовать «древолюди» или Лесное божество. Подобные персонажи во множестве присутствуют в ранней пьесе Хлебникова «Снежимочка».

10

Все драматические произведения футуристов предназначались для сцены, и если сам Хлебников не думал о постановке своих пьес, то в футуристическом Театре ему все же отводилась весьма заметная роль.

«Первый съезд Баячей Будущего (поэтов-футуристов)», проходивший 18–20 июля 1913 г. в Усикирко, постановил:

Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, «симметричную логику», блуждание в голубых тенях символизма и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей... с этой целью учреждается Новый театр «Будетлянин»²⁷.

Среди объявленных к постановке пьес была названа и пьеса Велимира Хлебникова.

Он не принимал участия в съезде в Усикирко и таким образом лишился возможности писать пьесу в тесном сотрудничестве с композитором и сценографом (как было это в случае с «Победой над солнцем» Алексея Крученых) и ощущая себя режиссером.

Участие Хлебникова в «первом в мире театре футуристов» ограничилось прологом для оперной постановки «Победы над солнцем».

Пролог этот — «Чернотворские вестулки» — имеет характер театрального манифеста. Театр для Хлебникова — это «созерцог или созерцавель», в нем оживает прошлое, возможно не только будущее, но и «полунебесные оттудни», в нем «никогдавли» проходят «как тихое сновидение», «а с ними сно и зно». Драматург для Хлебникова — это «грезничий песнило и снахарь» (СП, 5, 256).

Сама словотворческая «упаковка» всех этих суждений вполне адекватна идее обновления театра.

Особенно важно, что Хлебников настаивает на сновидческом характере театрального действия. Это многое объясняет в его собственной драматургии, поскольку он постоянно обращается в ней к мифологизированным темам и сюжетам:

мифы, не удаляясь чрезмерно от внутреннего построения сна, приближаются к лучше известным психическим феноменам, которые... занимают срединное положение между сном и сознательной инстанцией, именно к снам наяву²⁸.

Структурные особенности пьес Хлебникова не являются чем-то посторонним их содержанию, но обусловлены им и сами воздействуют на него.

11

Мистерия «Боги» (1921) — одно из последних произведений Хлебникова. В нем действуют Эрот, Амур, Лель, Юнона, Ункулункулу, Венера, Кали, Тор, Перун, Стрибог, Цинтекуатль, Велес и другие божества. Речь персонажей заумна:

Мап! Мап!
Брагавіро цигарó.

Или:

Пруг, буктр, ркирчь.

Ремарками очерчено странное, словно во сне происходящее, действие.

Эрот играет с бородами богов, пристаёт к Юноне, а та отгоняет его, словно муху, хворостинкой. Ункулункулу вообще похож на улей, наполненный пчелами и медом. Он деревянен и почти слеп — глаза едва процарапаны.

Вначале идет снег, Юнона мерзнет и Перун подает ей шубу. Венера оплакивает смерть Озириса:

Эн-кэнчи! Рука Озириса найдена
на камнях у водопада сегодня мною.
Эн-кэнчи! Зибгáр, зоргáм! Дзуг заг!
Мэнчь! Манчь! Мну!
Целуйте! Зев зив диобэ! цицирúки цаца!
Целуйте!

Гребнем рта чешите волосы страданий!

В монологе ее возникают угрожающие ноты:

Барг! брезг! дзо!
Аракáро дзúго дзи! бздрак!

Затем вновь следует плач:

Óмре, úмри, úмре.
Хала хала тихи тú.
Хурм! хурм!
Миогэ! Миогэ'!

Юнона просит у Чомпаса кость, которую тот обсасывает. Пророча смерть, появляется Кали в одежде из черных змей; с ней беседует Тор. Эрот выхватывает одну из змей Кали и разбивает ее о каменные пальцы Цинтекуатля, которого приводит Перун.

Теперь уже не снежинки с неба, но «пепел богов падает сверху».

Эрот уносится за руку с Велесом, «скотий бог» способен так же порхать, как крылатое божество любви. Цинтекуатль жарит оленину. Вместо Эрота появляется Лель. Боги едят, чавкая и хрюкая, словно свиньи:

Сиоукин сисиси.
Сиоуки сицоро!
Хрюрюрюри чицацó.

Печь, пачь, почь.
Хавихохо хрум дур пор!

Тиен ест листься дерева. Неизвестно откуда появившийся Локи вонзает нож в шею Бальдра, которого до этой финальной сцены в пьесе вовсе не было.

Таков первый уровень восприятия пьесы «Боги». Ей предшествуют два списка действующих лиц. Эти перечни указывают на возможность толкования, они не совсем одинаковы.

В первом есть Маа Эму, «прижимающая к груди морского соменка». Во втором этой богини нет, но зато «держит около груди маленького сома» Астарта.

Для Хлебникова эти богини взаимозаменяемы. Однако же, обе они в действии пьесы никакого участия не принимают, их в нем нет. Зато есть Венера, оплакивающая Озириса. Венера — это и есть Изида — Иштар — Астарта — Маа Эму.

Но таков же Эрот — Амур — Лель — ... Бальдр, сын Одина, бог добра и красоты, гибнущий в мифе от руки Хёда — Одина — Локи.

Раздвоенность, расщепленность богов в пьесе типична для мифа. Хлебников собрал здесь не любых, а вполне определенных божеств. Имена богов — это еще один слой «ремарок» в силу смысловой ауры вокруг каждого имени.

Ункулункулу — зулусский бог жертвоприношений, установивший самоё смерть, ее неизбежность.

Кали — жена Шивы, олицетворяющая рождение и смерть всего сущего, изображалась четырехрукой, чернолицей, в ожерелье из черепов. Недаром в пьесе она говорит: «вот череп для питья». И — непременно с жертвенным ножом в одной из рук. С ее появлением мотив смерти, возникающий в монологе Венеры, получает «инструментальное» подкрепление.

Следом за Кали, именно после упоминания о «змеях смерти», появляется Тор. Перед гибелью богов и всего мира (а «Боги» Хлебникова — это ее начало, поскольку рагнарёк начинается гибелью Бальдра) ему предстоит сражение с мировым змеем Ермунгадом.

Игра Эрота со змеей и убийство ее — предвестие этого сражения.

В имени Цинтекуатля для Хлебникова важна только вторая половина: коатль — змея.

Наконец, хрюкающие звуки, издаваемые Тиеном, — это голос свиноголового Тифона — Сета, убийцы Озириса.

Венера, оплакивающая Озириса, грозит одновременно смертью Бальдру.

«Боги» — это рагнарёк, но не только скандинавских божеств., а вообще всех богов.

Мифологические персонажи также свободно сопоставлены Хлебниковым как личности исторические в «Детях Выдры».

Беззаботное сновидение остается таинственно-прелестным, но наполняется мистериальным смыслом.

Заумный «язык богов» не требует здесь никаких специальных «расшифровок» и в этом — несомненное сходство пьесы «Боги» с драматическим созданием Ильи Зданевича: в обоих случаях фабула прочитывается, «минуя текст».

Есть и почти текстуальное сходство с пьесой Зданевича «асЁл напракАт»²⁹, в которой в совершенно абстрактную звукоткань речи пляшущего Жыниха Б вкраплено звукоподражание крику петуха:

СЯЯ-СЬМЯЯ-Хх^{ку}
КУКУРИКУ

В пьесе Зданевича главным героем является осел и «кукареканье» персонажа свидетельствует о знакомстве автора с популярной в средние века и в эпоху Возрождения формой народной словесной комикки — куаланами, — о которых говорит в своей книге о Рабле М. Бахтин: «то есть «с петуха на осла» «или “от петуха к ослу”». Это — жанр нарочитой словесной бессмыслицы. Это — отпущенная на волю речь, не считающаяся ни с какими нормами, даже с элементарно логическими»³⁰.

В пьесе Хлебникова двойником осла (заместителя многих божеств в мифах) является Велес, разговаривая с которым Эрот «пускает петуха»:

Бачикако кикако.
Накикоко кукаке!
Кукарики кикику.
(СП, 4, 259–267)

Драматизм пьесы «Боги» как раз и состоит в подобных комедийных моментах, не отменяющих трагической развязки.

Боги изъясняются на смеси языка заумного (язык богов) и общепринятого. Соединение это способствует ощущению драматизма коллизии, пронизывающего персонажей.

Тем более ощутимо это противопоставление лексических пластов, что в монологе Венеры оно наслаивается на общий полиметризм стиха, имитирующего местами древнеегипетский зауспокойный плач.

«Снижение» общепринятой лексики (в речи Цинтекуатля) подчеркивает раздвоенность «самоощущения» персонажа.

В сокращенном виде «Боги» были включены Хлебниковым в «Зангези» — одну из «самых синтетических бессюжетных мистерий нашего времени»³¹.

Там текст пьесы естественнейшим образом предваряет мнимую смерть героя: Зангези на самом деле не умирает, поскольку подобен вечно умирающему и вечно воскресающему смеющемуся богу Театра.

