

На пути к «третьему» театру

О том, что Велимир Хлебников был и драматургом, что его поэзия диалогична (точнее, полифонична), знали или помнили едва ли несколько десятков людей. Последний раз в нашей стране Хлебников был представлен на драматической сцене в 1923 году, когда художник Владимир Татлин поставил «сверхповесть» «Зангези». 100-летие со дня рождения Хлебникова прошло мимо нашего театра. И получилось так, что первую брешь в стене молчания, которой было окружено драматическое наследие Хлебникова, пробила теория, а не практика. Я имею в виду работу литературоведа Р. Дуганова «Жажда множественности бытия», напечатанную в 10-м номере «Театра» за 1985 год. Именно в этой статье было впервые сказано, что «уже сама структура поэтического слова может быть драматичной вне всякого оформления в драматический жанр», а театр Хлебникова был назван «театром слова», в котором главенствует не событийный ряд, а само слово осмысливается как действие, поэтому оправдана равноправная формула «слово-действие».

Анализ драматургии Хлебникова, предпринятый Р. Дугановым, со всей наглядностью показал, что ни театр переживания, ни театр представления, особенно в сегодняшнем их положении, не в состоянии пробиться к существу самих пьес Хлебникова. Очевидно, что и «поэтическому театру» в тех формах, которые были выработаны в 60-е годы и не получили дальнейшего развития, вряд ли бы оказалась под силу эта задача. Впрочем, в последние годы эволюционировала сама драматургия. Во всяком случае, представители так называемой новой волны ориентировались именно на слово. Но театры продолжали ставить новую волну как старую. Так что пока, за очень редким исключением (по-

становки Анатолия Васильева), сцена не освоила даже того потенциала, который предлагали ей современные драматические писатели.

Итак, для Хлебникова был необходим «третий» театр, которого не было у нас и который надо было создать. Артист Театра миниатюр Александр Пономарев, автор композиции и постановщик спектакля, который называется «Настоящее», обратился за помощью к музыке. Народный мелос был призван вскрыть глубину хлебниковского слова изнутри. На поэтическую композицию наложилась музыкальная (ее автор — артистка фольклорного ансамбля Дм. Покровского Мария Нефедова). Вместе с артистами искали пути третьего театра литературовед Р. Дуганов и музыковед Л. Гревер. Ансамбль Дм. Покровского дал не только своих артистов — М. Нефедову и И. Пономареву, не только принципы распева, но и принципы организации коллективного действия. Молодым артистам разных московских

*Актер
Сергей
Вещев*





театров — О. Тарасовой, С. Вещеву, В. Мищенко, Б. Репертуру, Н. Трефилову — в целом удалось выдержать этот принцип, обнаружив новые возможности перехода от солирования к хору (то есть массовой) и обратно. Это одно из главных обретений в приближении к существу хлебниковских творений, где Я органично переходит в МЫ, а МЫ выдвигает из себя Я.

Подобно тому, как эпическое в поэмах Хлебникова выявляет драматическое, так мелос в спектакле вытягивает логос, то есть слово в его внутреннем объеме. Слово начинает звучать не плоско, а полновесно. Фактически в первой части спектакля мы следим не за фабулой, а за тем, как слово находит в себе внутренние резервы, чтобы стать действенным. Слово то вырывается, соединяется с другими — складывается фраза, то переходит в гул голосов, мгновенных попевок, протяжных распевок. Тонет в гуле времени, едва преодолевает пространство от сцены до зрителей и снова вырывается, становится обратимым (отрывки из палиндромической поэмы «Разин»). Цепь мгновенных превращений слова вот-вот свяжется в философский монолог, чтобы тут же низвергнуться в пророческие выкрики припадочного и снова взлететь к «марсианской» речи, внятной лишь чувству, восходящей к гармоничному языку птиц и древних заклинаний.

В этой разноголосой, многоэховой структуре отрывки из поэм «Ночь перед Советами» и «Настоящее» воспринимаются как части целого. Как прорыв к слову-действию. Чтобы окончательно перейти в это состояние во второй части, где найденная множественность интонаций выявляет трагическую ошибку человека с некоей «высшей силой» (Р. Дуганов). Вторая часть — это драматическая поэма «Ночной обыск». Здесь наше внимание все-таки раздваивается, ибо слово-действие соседствует с последовательной цепью событий. Но именно это соседство не дает перевести события на язык обыденной логики. И хотя в этой части артисты как бы смешивают три разных театра, главным остается все же театр слова. Если в первой части распев помогал найти интонацию, то здесь врывающийся народный мелос позволяет удержать набранную высоту. Таким образом раскрывается драматический путь народа и его представителя — художника — к революции и внутри самой революции.

Я говорил о смешении трех театров во второй части. Вероятно, это неизбежно. И тут мне придется сделать одно уточнение. В качестве рабочего термина Р. Дуганов предложил для определения некоторых хлебниковских творений термин «многожанр». В параллель к нему можно предложить и такой термин, как «мно-

гоформенность», если следовать запрету Хлебникова на греко-латинские корни, ибо существует термин «полистилистика», предложенный композитором А. Шнитке и подхваченный сейчас поэтами авангардного направления. Суть, однако, не в терминах, а в том, что творения Хлебникова принципиально многоформенны. Это идет от разности внутренних задач, которые он соединил в одном произведении, разумеется, без всякой нарочитости, но подчиняясь естественному движению художественного мира. Он руководил этим миром и одновременно руководился им. Поэтому меня не пугает, когда на сцене в хлебниковском «Ночном обыске» возникают не только отголоски блоковских мотивов, но и эстетика В. Высоцкого (игра Н. Трефилова в отдельные моменты прямо напоминает и роль Хлопуши в спектакле «Пугачев» и выступление певца на эстраде). Мне кажется это естественным именно применительно к Хлебникову, обладавшему поразительным даром прозрения, видевшему исторический миг как проекцию...

Начав эти заметки с постановки вопроса о хлебниковском театре, закончу не выводом. Спектакль «Настоящее» показал, что ключ к драматическому слову Хлебникова может быть найден. В данном случае этот поиск шел через народный мелос к точной интонации, через нарушение постановочных правил к высшей логике. Кстати, сценический «аграмматизм» позволил группе актеров свободно обжить пространство «Каминной» Центрального Дома работников искусств. Добавлю еще, что весь реквизит поместился в сундуке, вывезенном астраханцем А. Пономаревым из родного города, связанного с жизнью и родом Хлебникова.

Вывода нет потому, что спектакль «Настоящее» живет будущим, он строится еще, как это в принципе и должно в театре.

Сергей Бирюков