

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2024. Специальный выпуск. С. 39—51.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. Special issue. P. 39—51.

Научная статья

УДК 821.161.1.09-2“19/20”

DOI: 10.46726/И.2024.4.5

ДРАМА БЕЗ ТЕАТРА: САПГИР И РЯСОВ

Юрий Борисович Орлицкий

Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Россия,
ju_b_orlitski@mail.ru

Аннотация. В статье сопоставляются инновационные подходы к использованию драматургической формы организации литературного текста двух русских писателей конца XX — начала XXI в.: Генриха Сапгира и Анатолия Рясова, принадлежащих к разным литературным поколениям и независимо друг от друга пришедших к похожему творческому результату: созданные ими тексты синтетической природы можно считать новым словом в русской словесности новейшего времени, несмотря на ряд аналогичных опытов, возникших ранее в недрах радикального русского футуризма, поэзии ОБЭРИУ и неофутуризма середины — конца XX в., но носивших в основном экспериментальный характер. Рассмотрены исторические корни драматургизированной поэзии и прозы Сапгира и Рясова, особенности использования ими техники драматургического письма, в том числе в связи с поисками предшественников и современников. Особое внимание уделено изменению природы и расширению функций ремарки, в ряде произведений полностью вытесняющей остальной текст, а также авторефлексии писателей по поводу своих опытов драматургизации стиха и прозы.

Ключевые слова: экспансия драматургического начала, Генрих Сапгир, Анатолий Рясов, ремарка, авторефлексия

Для цитирования: Орлицкий Ю.Б. Драма без театра: Сапгир и Рясов // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2024. Специальный выпуск. С. 39—51.

Ниже пойдет речь о литературных произведениях, которые, заимствуя внешние приемы драматургической организации текста, одновременно тем или иным способом декларируют полную свою самодостаточность, самостоятельность от сцены, от возможности их реального воплощения в театральной постановке.

Разумеется, история театра (как и история драматургии) знает не один десяток подобных вызовов; предлагаемый драматургической формой вариант расщепления повествующего субъекта и связанная с этим изоциренная игра с двойниками; принципиально расширяющиеся благодаря этому возможности художественного пространства при соблюдении внешнего правдоподобия и немислимые метаморфозы времени — все это не могло не привлекать художников слова, причем вне их реальных биографических связей с миром театра во всем разнообразии его форм.

С другой стороны, после появления режиссерского театра в его современном понимании стало абсолютно ясно, что столь же принципиально не возможен текст, который не может стать основой театральной постановки, и тут-то

© Орлицкий Ю.Б., 2024

как раз «избыточные» внешние приметы драматургической организации словесного материала могут выступать помехой творчеству режиссеров — не случайно же многие из них предпочитают пьесам собственные инсценировки прозы, а при работе над классическим драматургическим текстом нередко начинают с вычеркивания из него авторских ремарок, «мешающих» логике поведения персонажей, предлагаемой постановщиками. Так что в этом смысле прозаический текст, инкрустированный ремарками, имеет все шансы, став основой спектакля, прежде всего расстаться с ними, равно как с именами действующих лиц и их характеристиками и т. д., кончая самым названием произведения.

Возможно, однако, это не парадокс, а именно ключ к сценической природе произведений, создаваемых — по крайней мере, по авторской установке — не для сцены, а для чтения: в них автор сохраняет иллюзии власти над своим текстом во всех его компонентах и на протяжении всех этапов его существования.

Но перейдем к материалу, выбранному нами для анализа.

Сначала об авторах, принадлежащих к разным поколениям русской словесности: Генрих Сапгир (1928—1999) — крупнейший представитель неомодернистской ветви отечественной литературы, в широкой аудитории более всего известный как детский стихотворец и драматург, а среди ценителей — прежде всего, как поэт, с успехом владевший всем разнообразием форм современного словесного искусства, от классического сонета до радикальнейших форм минималистского и визуального письма.

Анатолий Рясов (1978) — интереснейший представитель современной гуманитарной культуры, прозаик, поэт, драматург, музыкант, искусствовед, политолог — то есть по многовекторности и активности своего поиска ничуть не уступающий Сапгиру участник литературной и культурной жизни страны.

При этом Сапгир, судя по всему, не знал о творчестве Рясова, первая книга которого (роман «Три ада», ставшая лауреатом премии «Дебют») вышла в свет только в 2003 г., а Рясов, в свою очередь, до недавнего времени не был знаком с авангардистской составляющей наследия Сапгира (о чем он признался нам в электронной переписке). Поэтому у нас есть все основания исключить прямое взаимодействие их творческих поисков.

Более того, рассмотрение истоков обращения двух писателей к драматургизированной абсурдистской прозе (назовем это условно так) на первый взгляд показывает больше различий, чем сходств. Сапгир, тоже по его собственному признанию, всегда ориентировался на русскую и европейскую классику и русский футуризм, а с «взрослым» творчеством обэриутов познакомился только в середине творческого пути, европейскую же литературу абсурда знал лишь в той мере, в какой это позволяли официальные советские источники (напомним, пьеса Беккета «В ожидании Годо» появилась в «Иностранной литературе» в 1966 г., другие произведения писателей-абсурдистов еще позже). Хотя, конечно, он хорошо знал радикальное творчество Хлебникова, Крученых, а также своих современников — Владимира Казакова, Пригова, Бирюкова, Сигея, Никоновой, Эрля и хеленуктов вообще, многие произведения которых используют аналогичные техники письма.

В отличие от старшего коллеги, Рясов с самого начала работает прежде всего в русле поисков новейшей европейской литературы и театра, что позднее сказалось и в том, что он теоретически осмысливает наследие Беккета, Арто, Селина, Гийота, Дебора и других авторов XX в. Его собственные теоретические взгляды на драматургию и театр сформулированы во многих местах, в том числе в аннотациях к изданиям своих текстов. Так, представляя книгу

2019 г. «С закрытым ртом», автор пишет: «Привязана ли пьеса к необходимости постановки на сцене? Возможны ли сегодня пьесы, продолжающие путь “театра абсурда”? В сборнике Анатолия Рясова пьеса предстает не как эскиз сценической постановки, но как самостоятельное художественное высказывание — событие языка, реализующееся только на пересечении реплик героев и ремарок автора. Персонажами этих пьес могут быть люди, голоса, видеопроекция, даже отражения и пятна, но все они пытаются “во что бы то ни стало добраться до пределов драматургии”» [Рясов 2019: 4].

Тем не менее, тексты, о которых ниже пойдет речь, оказываются вполне сопоставимы в качестве образцов того, что Рясов называет «языковым» театром: это знаменитые «Монологи» Сапгира (1982), определенные автором как «книга для чтения и представления», и сборник Рясова «С закрытым ртом» (2019), названный им «драматические тексты»; в книгу вошли два вполне сравнимых с сапгировскими цикла миниатюр «Нечто немислимое» (почти двадцать одноактных пьес) и «Петь с закрытым ртом» (тринадцать пьес), а также киносценарий «Горничная» и пьеса в трех действиях «Акустика и электричество» (протяженностью всего 19 страниц).

Необходимо заметить, что Сапгир к началу 1980-х гг. был уже широко известен не только как детский поэт, книги которого начали выходить в Москве с 1960 г., но и как автор пьес для детского театра, прежде всего — кукольного (отдельные издания — с 1965 г.), и как сценарист мультипликационного кино (книжные издания — с 1967 г.). То есть, «Монологам» предшествовал большой практический опыт работы с театральной и кинодраматургией, хотя и достаточно специфического рода.

Кроме того, одной из главных отличительных сторон открытой широкому читателю детской поэзии Сапгира всегда была ее диалогичность и нацеленность на общение (обычно — игровое) с маленьким читателем — явление, тоже своего рода похожее на драматургию. Вот пример диалогического текста раннего Сапгира из его книги «Звездная карусель» (1964):

РАЗГОВОР ДВУХ РАКЕТ

(Из будущего)

— Где вы?	— И у нас...
— В созвездии Девы.	(В космосе звучат слова.)
— А вы?	— Как настроение?
— В созвездии Тельца.	— Весеннее.
— Не вижу вашего лица,	На Земле теперь весна.
Теряется в тумане.	Ночь, а как-то не до сна.
На экране —	— Понял вас.
Мерцает звёздная пыльца...	Желаю доброй ночи!
— А я отлично вижу вас.	— Удачи.
— Который час?	[Сапгир 1964: 57]
— Сейчас	
По московскому — два.	

Во многих детских произведениях Сапгира — опять-таки в силу их «разрешенной» в советской время возрастной специфики — достаточно часто встречаются также элементы абсурдизма.

Диалогизма и абсурдизма более чем достаточно и в ранних «взрослых» книгах поэта, начиная с «Голосов» (1958—1962) и «Молчания» (1963). Кроме того, здесь мы находим также примеры введения в линейный стихотворный

текст элементов драматургического письма — прежде всего, ремарок, обозначающих действия героев, а также имен персонажей — субъектов речи.

В стихотворении этого периода можно найти даже простейшую — в духе шекспировского «Глобуса» — разметку «сцены» действия при помощи элементарного естественного реквизита: рекламного щита, столба и указателя:

НА ШПАЛАХ

Разгружал стальные балки. Водку пил с обходчицей. Из-под век видны белки. Блевать хочется.	Старуха Зубы скалит. Обессилен весь от страха. Гул и голос паровоза. Надвигается угроза, Катятся колеса, Катятся колеса, Катятся колеса, Сейчас Сомнут И раскромсают на куски: Ноги там, руки тут, На ось Намотаны кишки... Грохот рядом! Кое-как Вырвался из цепких рук, Выскользнул из-под колес, Покатился под откос. Мимо прогрохотала Длинная вереница металла.
Небо сумеречно-ало. Провода. Их тихий звон.	Бурьян... Голова гудит, как чугун. Столб: 4222 ¹ .
Щит: ЗАКРОЙ СИФОН И ПОДДУВАЛО	[Сапгир 2023: 17—18]
Указатель: ПРОСТИТУТКИ Из будки Вышла женщина, Стоит к нему обращена. Ветер сдул подол юбки: Чулки, белое тело. — А я тебя ожидала... Вымя сжал корявой лапой. Повалил ее на шпалы. И ощерясь жарко дышит. СТРЕЛКА МАНОМЕТРА НА ПРЕДЕЛЕ!	
Слышит: Рельсы загудели. Рванулся. Держит, не пускает.	

Таким образом, можно сказать, что Сапгир вполне целеустремленно двигался к своим «Монологам», представляющим собой цикл из 22 драматургических миниатюр с прологом. Подавляющее большинство из них действительно представляют собой монологи, причем в ряде случаев ориентированные на вполне очевидные прототипы из мировой драматургии.

Так, три миниатюры цикла отчетливо ориентированы на конкретные шекспировские сочинения («Бедный Йорик», «Рометта», «Деревья»), персонаж которых — Женщина — перебирает и обсуждает загадочные растения подобно Офелии). Имя персонажа Зигзигзео, давшего название еще одному монологу, представляет собой чуть измененную цитату из хлебниковского «Бобэоби...». Наконец, «Славянский шкаф — 1» воспроизводит речь персонажа, описанного следующим образом:

Поодаль неподвижно стоит ЧЕЛОВЕК в квадратном коричневом пальто, квадратное лицо, квадратные веки, квадратная челюсть, шарф повязан небрежно. Говорит хрипловато, сипловато, как бы поскрипывает.

¹ Характерно, что в машинописном варианте этого стихотворения, сохранившемся в нашем архиве, весь указанный реквизит нарисован автором от руки, что подчеркивает его особую, не собственно вербальную природу.

Хоть не витал, но Гоголь в чем-то прав
 Жена как сядет, как раздвинет чресла
 не человек — панбархатное кресло
 а я попроще, я — славянский шкаф
 как был изображен в журнале НИВА
 весь в деревянных яблоках, красивый
 на дверцах розы — тонкая резьба
 и ящичек — посередине лба
 НОВЫЙ ВСЕМИРНЫЙ АТТРАКЦИОН! ЧЕЛОВЕК — ШКАФ!
 Хоть не смотрел, но Чехов в чем-то прав

А шкаф — он тоже уваженья хочет <...> [Там же: 216]

Таким образом, генеалогия этого предмета мебели тоже вполне очевидна.

При этом большинство монологов не содержит «невыполнимых» действий и вполне может быть без особых усилий показано на сцене.

Определенным исключением оказываются только несколько последних миниатюр цикла, в которых описывается фантазмагорические действия, происходящие в театре с участием зрителей, действия которых подробно описаны в ремарках — например, в монологе «Дуэль»:

Звенит третий звонок. Свет в зале постепенно гаснет. На пустой сцене стоит кресло с прямой спинкой.

АКТЕР, подгримированный, одетый в элегантный серый костюм, выходит на сцену. Он смотрит на номер кресла, сверяется с билетом, который держит в руке, садится. Устраивается поудобнее, рассматривает программку. (Интересно, что там напечатано и напечатано ли что-нибудь.)

ЗРИТЕЛИ, еще входят в зрительный зал. Одним это помещение знакомо, и они сразу находят свой ряд, другие недоуменно озираются.

АКТЕР, испытывает радостное возбуждение — и некоторую ненадежность, необходимость происходящего. Ему страшно и весело, — отмечает он, как Пьеру на батарее Раевского...

ЗРИТЕЛИ, рассаживаются на свои места. Двери в зал уже затворили, пожилая билетерша стоит перед ними, являя всей своей фигурой преданность театру.

АКТЕР, смотрит в зал. Чувство профессионального превосходства... Ну, вроде зайчиков они ему представляются.

ЗРИТЕЛИ, кашляют, шуршат программками, производят не вполне понятные звуки. Кто-то полусогнутый перебегает поближе. За ним сорвался другой. Некоторые сидят напряженно, выпрямившись и вытянув шею, будто привязанные к спинке стула.

АКТЕР, громко откашливается.

ЗРИТЕЛИ, с интересом смотрят, как актер кашляет. Многие думают, уже началось. Девушки, затаив дыхание, разглядывают бледно-синее в свете юпитеров лицо. Две или три уже влюбились до обморока.

<...>

АКТЕР, встает с кресла, раскланивается.

ЗРИТЕЛИ, там на балконе свистят.

АКТЕР, достает из кармана яблоко и, по-мальчишески свистнув, запускает его туда — вверх.

ЗРИТЕЛИ, кто-то охнул.

АКТЕР, торжествующе: «Попал!»

ЗРИТЕЛИ, с балкона кто-то бросил еловой шишкой. Специально что ли принес в театр? Попал тоже.

АКТЕР, схватился за макушку. Смотрит на ладонь. Крови нет.

ЗРИТЕЛИ, в партере все поднялись с мест.

АКТЕР, кричит: «Браво! Бис!»

ЗРИТЕЛИ, на этот раз сверху ничего не упало.

АКТЕР, достает из кармана пиджака куриное яйцо, недоуменно смотрит на него. Качает головой укоризненно. Небрежным жестом выбрасывает яйцо далеко в партер.

ЗРИТЕЛИ, многие откровенно хохочут, потому что женщина, в которую угодило яйцо, восьмой ряд, шестое место, застыла. Только поворачивает из стороны в сторону лицо, по которому стекает желток — прямо в полуоткрытый крашенный рот.

АКТЕР, распускает петушинный хвост, прыгает по сцене, кричит: «Ку-ка-ре-ку!»

ЗРИТЕЛИ, встают на сиденья кресел, хлопают руками о бока и азартно кудахчут.

АКТЕР, подзывает кого-нибудь из публики, может быть рабочего сцены, вскакивает ему на спину и в упоении «топчет» его.

ЗРИТЕЛИ, орут, показывают ему монеты, кулаки, желтые апельсины. А кому нечего показывать, отрывает от пиджака пуговицы или делает округлые движения руками.

АКТЕР, аплодирует зрителям.

ЗРИТЕЛИ, аплодируют актеру. И — сразу струйки, водовороты. Потекла река к выходу.

АКТЕР, поворачивается спиной к залу, уходит со сцены, поигрывая номерком от пальто. И бедрами [Сапгир 2023: 248—252].

Нетрудно заметить, что в этом монологе практически нет реплик (за исключением нескольких возгласов и звукоподражаний), а ремарки, следующие за именами персонажей, по сути дела, перерастают в прозаическое описание их действий, заменяющих речь; не случайно они и вводятся необычным способом, через запятую, а не через двоеточие.

Интересно, что в созданных после «Монологов» книгах Сапгир продолжает линию модификации прозаического повествования средствами драматургической техники. Так, цикл «Дыхание ангела» (1989), вошедший в книгу «Тактильные инструменты» (1989—1999), представляет собой изображенные в основном с помощью ремарок «стенограммы» поведения персонажей, иногда переходящие в перечень инструкций по поведению читателя; в пределе это дает открывающее цикл и книгу стихотворение «Предшествование словам»:

(шумный долгий выдох)
 (шумный долгий выдох) и т. д. [Сапгир 2008: 673]

Вторая, большая часть книги «Тактильные инструменты», дописанная в 1999 г., содержит развернутые описательные и побудительные ремарки, а иногда и полностью состоит из них.

ХРИСТОС И ПЕТР

*(сесть где-нибудь у воды:
возле моря, речки, пруда, лужи, ванны
или поставить рядом таз со водой)*

(сильно ударить по воде ладонью)
шлеп!

(ритмично ударять по воде, как весла)
плюх плюх
плюх плюх
плюх плюх
плюх плюх

*(взрыть воду сразу обеими ладонями
и обрушить сверху блестками рыбешек)*
враш-пшш!!!
Пинь — пинь — пинь

врьш-ш-ш!!!
Пинь — пинь — пинь

*(подуть над водой и несколько раз разгла-
дить воду ладонями, как ветер)*
ш-ш-ш-ш-ш....

(легкой двойной шлепок по воде)
шлеп шлеп
шлеп шлеп
шлеп шлеп

(крикнуть)
— Господи!

(спокойно)
— Стань на воду
иди не бойся

*(тяжелое шлепанье, будто идет
человек, по циклотку проваливаясь
в жидкую грязь)*
ШЛЕП ШЛЕП
ШЛЕП ШЛЕП
ШЛЕП ШЛЕП

*(шумно нырнуть в прибой
или опрокинуть на себя таз полный
воды)*

— Спаси, Господи!

*(слушай шум и плеск моря, реки,
ванны, мокрую тишину)*

[Сапгир 2008: 705—706]

Анатолий Рясов, как уже было сказано, современный (р. 1978) писатель, музыкант, ученый. Автор романов «Три ада» (М., 2003), «Прелюдия. Ното innatus» (М., 2007), «Пустырь» (СПб., 2012; 2014), «Предчувствие» (М., 2022), стихотворно-прозаической книги «Сырое слово» (М., 2015), сборника драматических текстов «С закрытым ртом» (М., 2019) и книги прозы «В молчании» (М., 2020), эссе и книг о творчестве Антонена Арто и Сэмюэля Беккета, монографий «Политическая концепция Каддафи в спектре “левых взглядов”» (М., 2008) и «Едва слышный гул. Введение в философию звука» (М., 2021).

Нас, конечно, в первую очередь будут интересовать художественные произведения Рясова, прямо относимые им самим к драматургическому роду. Однако, как и у старшего современника, корни обращения к драме у Рясова нужно искать в его прозе (как у Сапгира — в его поэзии), а важные «объяснительные» параллели можно обнаружить и в музыкальном, и в научном, и в эссеистическом изводах его творчества.

Поэтому начнем с первого романа писателя, «Три ада», удостоенного в 2003 г. премии «Дебют» и изданного в книжной серии этой премии. Как написал сам автор в письме к нам от 25.12.2023: «я мало интересовался драматургией и театром в тот период, во всяком случае никаких сознательных драматических вкраплений там точно не было. Разве что в виде некоего “протодраматизма” <...>

Отступлений от линейного повествования там масса, но скорее не драматического толка, а в качестве вкрапления в роман “рассказов в рассказе” в виде стихотворения, дневника, сказки.

На роль вкраплений-ремарок там могут претендовать разве что “мифологические” вставки в конце каждой главы <...>

В одной главе появляется еще одно alter ego автора в виде постскриптума после мифологической вставки <...>

В главе-дневнике есть курсивом выделенные фразы вроде “Текст неразборчив” и т. п. <...>

И наверное самое похожее на ремарки, это вставки мыслей главного героя во время диалога с другими персонажами <...>.

Действительно, повествование в главе-дневнике постоянно прерывается авторскими замечаниями, описывающими дневник (кстати, напоминающими описание пушкинских рукописей в еще одной книге Сапгира — «Черновики Пушкина» (1992), по форме вполне совпадающими со сценическими ремарками: «(Даты перед первой записью не было)», «(Окончание размыто)», «(Следующие несколько страниц явно отсутствовала, а еще одна была написана совершенно непонятным для меня языком и ужасающим почерком)», «(Несколько предложений неразборчиво)», «(в этом месте текст поврежден)» [Рясов 2003: 216, 218, 219].

Сходство «похожих на ремарки вставок мыслей главного героя» с элементами драматургической конструкции подчеркнуто их курсивным — как в традиционных театральных ремарках — выделением: «*Законы правительства, налоги, деньги, брак, работа, служебный долг, патриотизм — все втоптать сапогом в днище грязного ведра! Немедленно!*»; «*Выводы достойные*»; «*Аллилуйя! В каком женском журнале она вычитала эту гениальную идею?*» [Там же: 178, 179] — и опять находит параллели с сапгировскими прозаическими текстами, на этот раз — из его «Тактильных инструментов» (1999).

И наконец, апеллирующая к вымышленной театральной аудитории фраза «Слабонервные могут не покидать зал, не волнуйтесь, впереди — всего три главы» [Там же] так же невольно вызывает в памяти описывающие поведения публики монологи из одноименного сапгировского цикла.

Изданная в 2007 г. вторая книга Рясова, «Прелюдия. Homo innatus», однозначно определяется автором как роман, однако здесь драматическое начало значительно активнее, чем в дебютной прозе писателя: все части повествования в «Прелюдии» окаймлены фрагментами, выполненными с использованием элементов, традиционных для драматургического или сценарного текста, в том числе — Прологом и Эпилогом. Более того — между Предуведомлением и Прологом помещен Глоссарий, представляющий собой напоминающий традиционный список действующих лиц и занимающий его место в структуре текста список ключевых понятий романа, переосмысленных в контексте европейской культуры новейшего времени и с активным привлечением театральной терминологии; вот некоторые единицы этого Глоссария, центральной категорией которого оказывается спектакль, понимаемый, судя по подсказке автора, не только в традиционном ракурсе, но и в универсалистском философском смысле Г. Дебора: «В обществах, достигших современного уровня развития производства, вся жизнь проявляется как огромное нагромождение спектаклей. Всё, что раньше переживалось непосредственно, отныне оттеснено в представление. <...> Спектакль вообще, как конкретное отрицание жизни, есть самостоятельное движение неживого. <...> Спектакль одновременно представляет собой и само общество, и часть

общества, и инструмент унификации. Как часть общества он явно выступает как сектор, сосредотачивающий на себе все взгляды и сознания» [Дебор: 27—28]:

Витрина — сценическое пространство, уготованное *спектаклем* для художника.

Война — социальное состояние, спровоцированное *спектаклем*.

Декорации — мертвые предметы в пространстве *витрины*.

Игра (переосмысленный термин Ф. Шиллера) — противостояние *сценарию*, бунт против законов *спектакля*, способ достичь *присутствия*.

Оболочка — смугло-серая масса, состоящая из пепла и леденеющего снега; защитный панцирь, позволяющий выживать в мире *спектакля*.

Подлинность — все, что находится по ту сторону *спектакля*.

Присутствие (переосмысленный термин М. Хайдеггера) — обретение подлинности, освобождение от власти сценария, оно возможно только через уничтожение *спектакля*.

Прохожий — безразличный зритель, коррелят манекена в системе координат, созданной *спектаклем*.

Спектакль (термин, заимствованный у Г. Дебора) — мир ложного, повседневного, мертвого. *Спектакль* включает в себя и витрину, и улицу.

Сценарий — ход событий, предопределенный *спектаклем*.

Улица — зрительный зал, место обитания прохожих. Она находится по ту сторону витрины [Рясов 2007: 5—6].

Следующий за Глоссарием Пролог представляет собой звуковую и визуальную картину наступающего Апокалипсиса:

Гул ветра. Крики гиббонов. Фигуры в черных робах. Тусклое пламя свечи. Муэдзин нараспев читает фатиху.

Низкий голос: Когда он начнет, он начнет когда, когда начнет он, когда он начнет говорить, я знаю, я точно знаю, когда он начнет, ОНИ БРОСЯТ, когда он начнет, они все бросят, когда он начнет, и они станут, станут слушать.

Декламирующий голос: Когда он начнет ночь, он точно начнет ночью, но чью ночью начнет? Он начнет ночччччччч...

Дикий крик во второй октаве.

Голос из мегафона (дергающийся и напоминающий скороговорку): Когда он начнет брррлла, когда он начнет, когда он начнет говорить, я знаю, они бросят, когда он начнет, они станут слушать, когда он начнет, я точно знаю, я, когда он начнет, они чувствовать себя будут, в общем, когда он начнет, когда он ночь, когда он, он, он, но айгд мигначнерт миндосройчен доргес ноудувайдес невецруш зиа! ношурц ноа минносройч гагатес ыншнот майкнойтс синнуадеган НО! НО! а я, они, когда он начнет, они чувствовать себя будут, когда он начнет, они чувствовать себя будут, ноунувайдес невецруш, они, они себя чувствовать будут, чувствовать будут себя... В ОБЩЕМ, ИМ ВСЕМ СТАНЕТ ПЛОХО»² [Там же: 7].

Своего рода внутренним драматургизированным прологом начинается и первая часть романа, названная «скорлупа изнутри»: говорящими субъектами здесь снова выступают голоса: детский, женский, декламирующий, голос старика, шепот, декламирующий голос Адольфа Гитлера, а завершается этот фрагмент текста заявлением автора: «В ДАННУЮ СЕКУНДУ МЕНЯ БОЛЬШЕ ВСЕГО ИНТЕРЕСУЕТ ТЕАТР» [Там же: 16].

Позднее в рецензии на составленный В. Климовым сборник пьес «Бесчеловечный театр» (2015) Рясов предлагает свое понимание абсурдистской словесности и в определенной степени собственного творчества: «Характерной чертой

² Обратим внимание также на активную шрифтовую палитру прозы Рясова, подчеркивающую ее диалоговую природу.

текстов, объединяемых литературоведами под именем “литературы абсурда”, предстает вслушивание в дробящиеся отголоски прошлого. Герои Олби, Мрожека, Пенже мучительно (и чаще всего — безрезультатно) пытаются разобраться в том, что именно предопределило плачевность их настоящего. Вместо последовательно выстроенных событий их память зачастую предлагает разрозненные эпизоды прежней жизни, эхо которых лишь усугубляет неясности» [Рясов 2015].

Продолжая сравнение поэтики двух авторов, невозможно вновь не вспомнить первые стихотворные книги Сапгира — «Голоса» и «Молчание», точно так же построенные как имитация абсурдного анонимного многоголосия современного мира.

Причем анонимность у обоих авторов обеспечивается в том числе и нарочитой безымянностью субъектов речи: у раннего Сапгира это в лучшем случае абстрактные старуха, сын, женщина, матросы и т. д., в его же «Монологах» — Нечто, Субъект и Объект, Юноша и Девушка, Актер и Зрители; в «драматических текстах» Рясова «Нечто немислимое. Почти двадцать одноактных пьес» из книги «С закрытым ртом» — Первый и Второй герои, просто А и В и т. д.:

БЕСЕДА

Темнота. Внезапно — яркое освещение сцены. Три стула. Они расставлены полукругом на небольшом расстоянии друг от друга, лицом к зрительному залу. На стульях (слева направо): 1 — мужчина средних лет, рост 190 см, одет в темный костюм без галстука; 2 — мужчина средних лет, рост 175 см, одет в темный костюм без галстука; 3 — мужчина средних лет, рост 160 см, одет в темный костюм без галстука.

2: Ну что ж, возобновим беседу. (Обращаясь к 1, вытаскивает из кармана красный платок.) Какой это цвет?

1: Красный!

3: А почему вы называете этот цвет красным?

1 (с легким налетом раздражения): Так меня научили.

2 (убирая платок): То есть, пока вас не научили называть красный «красным», а синий — «синим», вы не замечали разницы между ними?

1 (осознав свою оплошность): По-видимому, замечал.

3: Значит, дело лишь в названии?

1 (после короткой заминки): Возможно.

3: Вы действительно в этом уверены? [Рясов 2019: 11].

Обратим внимание, что лишённые имен персонажи этой миниатюры при этом тщательно одеты, «замерены» и рассажены автором, что подчеркивает принадлежность текста прозаической культуре.

Наконец, в «пьесе» Рясова «Голоса в темноте» из цикла «Петь с закрытым ртом» все персонажи именуется «голосами»: это «Чей-то голос», «Другой голос», «Еще один голос», «Голос Фигуры со свечей» и т. д. — примерно так же, как в заглавном стихотворении первой книги Сапгира.

Как разрастается и принципиально расширяет свои функции ремарка в его поздних произведениях мы уже видели; Рясов делает ее роль в тексте еще более важной: так, его «одноактные пьесы» «Плотник», «Пожар», «Удары» вообще обходятся без речи персонажей.

Однако несмотря на все эти особенности, критик Ольга Балла справедливо пишет в рецензии на книгу Рясова: «Иногда, правда, авторское воображение поддается соблазну настоящей театральности и начинает подробно объяснять, как могли бы быть воплощены на сцене Точки и Линии (“При постановке пьесы на сцене идеальным режиссерским решением может быть следующее: роли Точек исполняют мужчины, роли Линий — женщины <...> Тела актеров, исполняющих

роли Точек, должны быть спрятаны под сценой, так чтобы на виду остались только головы (они поочередно появляются из-под пола). Линии — худые актрисы, выходящие из-за кулис (они должны внезапно возникать из темноты)...”. Но на самом деле нам достаточно всё это себе просто представить» [Балла].

И действительно: миниатюры Рясова были — в отличие, кстати, от сапгировских «Монологов» — несколько раз поставлены на драматической сцене; кроме того, он — участник музыкальных программ и театральных постановок арт-проекта «Шёпот», соавтор сценария постановки «Голодарь» по новеллам Франца Кафки; по его роману «Прелюдия. Номо innatus» был поставлен музыкальный спектакль «Расслоение»; наконец, фрагменты книги «Сырое слово» легли в основу альбома «Голоса» — в общем, вполне можно говорить о богатой сценической судьбе произведений Рясова; Сапгир может ответить только многочисленными постановками его пьес в детском театре и несколькими десятками снятых по его сценариям мультфильмов.

Наконец, авторская рефлексия по поводу своих новаций: у Сапгира мы видим ее только непосредственно в текстах его «Монологов», Рясов же активно обсуждает свои творческие принципы по самым разным поводам. Так, в рецензии на книгу прозы Антуана Володина он пишет: «одной из особенностей этой прозы оказывается вкрапление в повествование дополнительных рассказчиков — “внешних комментаторов”, которые вроде бы фигурируют в тексте на правах героев, но в действительности лишь описывают происходящее с другими персонажами, находятся здесь только “для того, чтобы словами фотографировать присутствующую действительность”. Так бывает не в прозе, а в драматургии, когда реплики сопровождаются ремаркой “в сторону”, или в кино, когда герой внезапно начинает говорить в камеру» [Рясов 2017].

А в аннотации к составленной им книге «Кто сломается первым: Языковой театр» Рясов пишет: «Что произошло с пьесой во второй половине XX века? Кажется, настало время заново увидеть драматургию не как эскиз театрального воплощения, а как самостоятельный ресурс письма <...>. Несмотря на то, что многие из вошедших в сборник пьес неоднократно ставились в театрах, они в равной степени стали пространством языковых, а не только сценических экспериментов» [Кто сломается...: 4].

В предисловии к этой книге, красноречиво названном «О языке драматургии», Рясов позволяет себе развернутое рассуждение, в полной мере относящееся к его собственной драматургии (что и позволяет нам привести его здесь в полном объеме): «Поразительно, но жанр пьесы продолжает вызывать подозрение. Стоит ли тратить время на чтение наброска для сценической постановки? Ведь вовсе не перемежаемые скупыми ремарками реплики, а живая театральная сцена — вот настоящее пространство драматической речи. В чтении пьес есть что-то узкоспециализированное. Это привычная точка зрения.

Радикализм театральных теорий и практик XX века (Арто, Гротовского, Каstellуччи) не только не разрушил главного жанрового стереотипа, но, пожалуй, даже усугубил его: в сознании большинства зрителей драматические тексты так и остались записанными диалогами/монологами героев, которые перемежаются советами автора постановщику.

Триумф театральной режиссуры стал одной из главных причин стагнации драматургии. Сюжеты и диалоги могут быть сколь угодно странными, но сама драматическая форма как будто бы остается почти неизменной. словно модернистские эксперименты, масштабно развернувшиеся на территории поэзии и прозы, в полной мере коснулись сценических постановок, но не драматургии.

Или, может быть, как раз постдраматический театр и должен стать новым стимулом для осмысления жанра пьесы как явления, освобожденного от сцены? Ведь то, что по-прежнему требует прочтения, — это пьеса как событие языка, как прибежище образов, способных раскрыться только на этой жанровой территории, как повествование о метафизике драматургии.

Ремарка, открывающая пьесу “Елка у Ивановых” Введенского, до сих пор продолжает рушить что-то не только в связке “пьеса/театр”, но и в самих правилах драматической “языковой игры”: “Картина первая. На первой картине нарисована ванна”. Вроде бы сохраняющее приметы действия, это повествование постоянно соскальзывает в истории, свершающиеся только в языке: “Картина девятая, как и все предыдущие, изображает события, происходившие за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас”» [Там же: 7—8].

Как видим, Рясов неоднократно называет свои драмы и творчество своих единомышленников «языковым театром», что, очевидно, вполне можно отнести и к драматургическим экспериментом его неузнанного предшественника. В любом случае, успешно осуществившийся в их творчестве языковой эксперимент позволяет предвидеть, каким могут оказаться драматургия и театр будущего.

В уже цитированной рецензии на «Бесчеловечный театр» Рясов писал: «Привычная и почти обязательная привязка драматических текстов к сцене (пусть даже пародийная и издевательская, как у позднего Аррабаля) порой создает впечатление, что модернизм по-настоящему коснулся лишь территории театра, а не драматургии» [Рясов 2015]. Однако опыт Сапгира и Рясова показывает, что это уже не так...

Список источников

- Рясов А. Три ада. Роман-антипутеводитель. М.: Издательство Р. Элинина, 2003. 280 с.
 Рясов А. Прелюдия. Номо innatus. М.: Ладога-100, 2007. 224 с.
 Рясов А. С закрытым ртом. М.: Опустошитель, 2019. 260 с.
 Сапгир Г. Звездная карусель. М.: Детская литература, 1964. 68 с.
 Сапгир Г. Складень. М.: Время, 2008. 928 с.
 Сапгир Г. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Голоса. М.: НЛЮ, 2023. 768 с.

Список литературы / References

- Балла О. Театр и за его пределами. Три вектора драматургии // Дружба народов. 2019. № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2019/8/teatr-i-za-ego-predelami.html> (дата обращения: 23.05.2024).
 (Balla O. Theater and Beyond. Three vectors of dramaturgy, *Friendship of Nations*, 2019, no. 8. — In Russ.)
 Дебор Г. Общество спектакля. М.: АСТ, 2022. 256 с.
 (Debord G. The society of the spectacle, Moscow, 2022, 256 p. — In Russ.)
 Кто сломается первым: Языковой театр / сост., автор предисл. А. Рясов. М.: Опустошитель, 2018. 388 с.
 (Who will break first: Language theater, comp. and foreword by A. Ryasov, Moscow, 2018, 388 p. — In Russ.)
 Рясов А. Абсурд: язык без человека // Перемены. 2015, 15 апреля. URL: <https://www.peremeny.ru/blog/17945> (дата обращения: 23.05.2024).
 (Ryasov A. Absurd: language without a person, *Changes*, 2015, april 15th. — In Russ.)
 Рясов А. Постэкзотизм: письмо после Беккета // Горький. 2017. 28 июля. URL: <https://gorky.media/reviews/postekzotizm-pismo-posle-bekketa/> (дата обращения: 23.05.2024).
 (Ryasov A. Postexotism: writing after Beckett, *Gor`kiy*, 2017, July 28th. — In Russ.)

DRAMA WITHOUT THEATRE: SAPGIR AND RYASOV**Yuriy B. Orlitskiy**Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation,
ju_b_orlitski@mail.ru

Abstract. The article compares innovative approaches to the use of the dramaturgical form of organisation of the literary text by two Russian writers of the late twentieth and early twenty-first centuries: Genrikh Sapgir and Anatoly Ryasov. They belong to different literary generations and independently of each other have come to similar creative results. The synthetic texts they created can be considered a new word in Russian literature of recent times, despite a number of similar experiences that had emerged earlier in the depths of radical Russian Futurism, OBERIU poetry and neo-Futurism of the mid—late twentieth century, but which were mainly experimental in nature. The historical roots of Sapgir's and Ryasov's dramaturgised poetry and prose are examined, the peculiarities of their use of the technique of dramaturgical writing, taking into account their connections with similar attempts made by their predecessors and contemporaries. Special attention is paid to the changing nature and expanding functions of the remark, in a number of works completely replacing the rest of the text, as well as writers' autoreflexions about their experiments in dramaturgising verse and prose.

Keywords: expansion of dramaturgical beginning, Genrikh Sapgir, Anatoly Ryasov, remarque, autoreflexion

For citation: Orlitskiy Y.B. Drama without theatre: Sapgir and Ryasov, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2024, Special issue, pp. 39—51.

Статья поступила в редакцию 23.05.2024; одобрена после рецензирования 13.06.2024; принята к публикации 28.06.2024.

The article was submitted 23.05.2024; approved after reviewing 13.06.2024; accepted for publication 28.06.2024.

Информация об авторе / Information about the author

Орлицкий Юрий Борисович — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Россия, ju_b_orlitski@mail.ru

Orlitskiy Yuriy Borisovich — Doctor of Sciences (Philology), leading researcher, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, ju_b_orlitski@mail.ru