

Поэтический театр: от Мандельштама к метареалистам

Ольга И. Северская

*Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН,
Россия, Москва, oseverskaya@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена корреляциям размышлений О. Мандельштама о театре и природе театрального слова, в том числе воплощенных им в поэтических образах, с так называемым «внутренним пластическим театром» текста в поэзии лидеров русского метареализма – И. Жданова, С. Соловьева, А. Парщикова. Автор анализирует метафоры театра, актерской игры, звучащего со сцены слова, образы актера, зрителя, автора пьесы, представленные в текстах-манифестах метареалистов, проецируя их на образы художественного, бытового и нутряного театра О. Мандельштама.

В первой части статьи рассматриваются интертекстуальные связи «До слова» И. Жданова с «Гамлетом» Б. Пастернака и «Ласточкой» О. Мандельштама, анализируются «бытовой театр» и «балаган», их посредническая функция во взаимодействии автора и читателя/зрителя. Обсуждается образ «идеального актера», движущегося и действующего в пустом пространстве, которым становится не сцена, а слово, населяющего эту пустоту образами и играющего читателя. Автор показывает, что гамлетовский вопрос звучит у И. Жданова как «*быт* или (*не*)*бытие*». Особое место отводится образам *рая* и театрального *райка* и связанным с ними библейским и евангелическим мотивами.

Вторая часть статьи посвящена анализу «Амфитеатра печатной машинки...» С. Соловьева и его корреляций с «1 января 1924» и «Где священный и пригвожденный стон?» О. Мандельштама. В центре внимания оказывается идея о слитности актерской игры и подлинного умирания, корни чего С. Соловьев ищет в античности, выводя на первый план образы Аполлона, Диониса, Дионисийских игр и в христианской мифологии представляя текст «богорожденным младенцем», порождением изначального Слова.

В третьей части статьи анализируется «Вступление...» А. Парщикова, где также сильны античные, библейские и евангелические мотивы, а текст предстает в образе Небесного Иерусалима. Отличие автор статьи видит в том, что А. Парщиков сосредоточивается не на театральности

поэтического творчества, а на игре как таковой. Его театр по-мандельштамовски «рассудочен и прозрачен».

Ключевые слова: театр, актерская игра, поэзия, метафора, метареализм, Мандельштам

Для цитирования: Северская О.И. Поэтический театр: от Мандельштама к метареалистам // Вестник РГГУ. Серия «Филология». 2019. № 6. С. 241–254. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-241-254

Poetic theater. From Mandelstam to metarealists

Olga I. Severskaya

V.V. Vinogradov Russian Language Institute of RAS,
Moscow, Russia, oseverskaya@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the correlation of the O. Mandelstam reflections about the theater and the nature of the theatrical word, including those embodied in his poetic images, with the so-called “inner plastic theater” of the text in the poetry of the leaders of Russian metarealism – I. Zhdanov, S. Solovyov, A. Parschikov. The author analyzes the metaphors of the theater, acting, sounding words, images of the actor, spectator and author of the play, presented in the text-manifestos of metarealists, projecting them into the images of the art-drama, lifestyle and inspirational theater of O. Mandelstam.

In the first part of the article author examines the intertextual relations of “Before the word” of I. Zhdanov, with “Hamlet” of B. Pasternak and “Swallow” of O. Mandelstam, analyzes the “houshold theater” and “booth”, their mediator role in the interaction of an author with a reader/spectator. The author discusses an image of the “ideal actor” moving and acting in empty space, which is not the scene, but the word, inhabiting this emptiness with images and the playing reader. He shows that the Hamlet question sounds for I. Zhdanov as “to be (everyday life) or (not)being(not existing)”. Special attention is paid to images of heaven and the theatrical “gods” and related Biblical and Evangelical motives.

The second part of the article is devoted to the analysis of “Typewriter Amphitheater...” of S. Solovyov and his correlations with “January 1, 1924” and “Where is the bound and nailed moan?” of O. Mandelstam. The focus is an idea of the unity of the acting and genuine dying, the roots of which Solovyev is looking for in Antiquity, bringing to the fore images of Apollo, Dionysus, Dionysian games, and in Christian mythology, presenting the text as “God-born child”, the offspring of the original Word.

The third part of the article analyzes “Introduction...” of A. Parschikov, where ancient and Biblical and Evangelical motifs are also strong and the text

appears in the image of Heavenly Jerusalem. The author sees the difference in the fact that A. Parschikov focuses not on the theatricality of poetic creativity, but on the game itself. His theatre, as Mandelstam would say, is “rational and transparent”.

Keywords: theater, acting, poetry, metaphor, metarealism, Mandelstam

For citation: Severskaya, O.I. (2019), “Poetic theater. From Mandelstam to metarealists”. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 241–254. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-6-241-254

Определяя эстетические принципы метареализма в программных «Заметках о “*meta*”», В. Аристов назвал в их числе создание в тексте «внутреннего пластического театра», в котором «образы становятся проницаемыми, единицы-эйдосы не исчезают, но границы размыты и разомкнуты, эти сущности собирают границы свои в охапку и множат, и играют ими, их грани становятся невероятными бесконечномерными плоскостями нового многогранника» [Аристов 1997], а говоря о литературных источниках метареалистической поэтики, среди прочих назвал поэзию и философию О. Мандельштама. Действительно, близость к идеям О. Мандельштама о слове и театре (речь о заметках О. Мандельштама «Художественный театр и слово», «Березиль» и «Яхонтов») [Мандельштам 1987, с. 223–235] обнаруживают многие тексты метареалистов, в том числе тексты-манифесты «До слова» И. Жданова, «Амфитеатр печатной машинки. Античность...» С. Соловьева (из поэмы «Дар смерти. Введение в контекст») и «Вступление» А. Парщикова (из поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы»), которые и будут в дальнейшем рассмотрены. Во всех упомянутых текстах звучит тема актерской игры как метафоры смерти и воскресения, а также созвучные этой теме античные и библейские (евангелические) мотивы.

Если внимательно прочесть «До слова» И. Жданова [Жданов 2005, с. 77–78], можно сказать, что речь в этом тексте идет о «художественном театре» и «театре слова». И. Жданов так или иначе упоминает в своем стихотворении и *балаган*, по О. Мандельштаму, «театр без литературы, без психологии, обращенный к зрителю через голову автора» [Мандельштам 1987, с. 227], от которого подчеркнуто дистанцируется, и «*бытовой*» театр, который «всегда был условным, театром-толмачом, переводчиком текста на актерскую азбуку чувств» [Мандельштам 1987, с. 225], и «*нутряной*» театр, актерскую читку с надрывом [Мандельштам 1987, с. 228]. Именно в соответствии с принципами последнего, вырвавшись из актерского

«нутра», в стихах И. Жданова «пьяная тоска, горящая как натрий, в крошечной темноте по залу пролетит» (на это указывает созданная паронимической аттракцией анаграмма **нутро* – *натрий*, но в тексте также обыгрывается и свойство *натрия* вызывать ярко-желтое свечение, и его статус элемента, участвующего в минеральном обмене всех живых организмов, т. е. некоей универсалии всего живого).

Строка «Ты – сцена и актер в пустующем театре», которой начинается стихотворение, кажется эхом размышлений О. Мандельштама об идеальном актере: «В каждую данную минуту он дает широко раздвинутый перспективный образ. Редкому актерскому ансамблю удастся так наполнить и заселить пустую сцену» [Мандельштам 1987, с. 234], при этом «пространство, необходимое актеру, пространство, которое он носит с собой, словно увязанным в носовой платок [...], или вынимает его, как фокусник яйцо из цилиндра» [Мандельштам 1987, с. 233], это не сцена, а способное развернуться в целый мир слово.

Хотя на «подмостках» поэтического театра И. Жданова разыгрывается та же драма, что и в «Гамлете» Б. Пастернака, о чем говорят многочисленные цитаты, аллюзии и образные параллели на уровне текста и интертекста [Северская 2007, с. 94–99], многое решается «по Мандельштаму». Так, противостояние *фарисеев* и *пророка-книжника* дано в оппозиции ‘неподвижность/движение’: ассоциирующиеся с первыми «*утлые гробы незаселенных кресел*» (ср.: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что уподобляетесь окрашенным гробам, которые снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мертвых и всякой нечистоты». Матф., гл. XXIII) *не дрогнут, не вздохнут, не хрястнут, не двинутся* (т. е. не обнаружат себя ни для слуха, ни для глаза), тогда как *тень книжника поидет*, и это будет движением к рождающемуся (*впотьмах* и *мертвой тишине*) слову. И это созвучно мысли О. Мандельштама о том, что «в театре для того, чтобы двигаться, нужно говорить, потому что он весь дан в слове» [Мандельштам 1987, с. 226]. Кроме того, лицемерие и лицедейство «бытового» театра, *балагана* противопоставляются бытию поэтического слова, *разыгранный быт* в драме *возносится*; по отношению к слову решается гамлетовский вопрос «быть или не быть», только у И. Жданова он звучит как «*быт* или (*не*)*бытие*». Обращает на себя внимание и упоминание «снотворной круговерти»:

Как будто кто-то спит и видит этот сон,
где ты живешь один, не ведая при этом,
что день за днем ты ждешь, когда проснется он,

благодаря которому гамлетовскому вопросу дается гамлетовский же ответ: секрет в том, чтобы «уснуть и видеть сны» и при этом «не быть», так как *сон* характеризуется как *непробудный*.

Но опять же здесь речь и об устройстве поэтического театра:

Я брошу балаган – и там, в открытом поле...
Но **кто-то** видит сон, и сон длинней **меня**...

Вспомним еще раз, что *балаган*, по О. Мандельштаму, вне литературы и обращен к зрителю через голову автора, и попробуем выйти «в открытое поле» поэзии и определить референцию неопределенно-личного *кто-то*. Оно, например, может иметь значение ‘зритель’: зрителю кажется сном то, что происходит на сцене, в этом случае актер ждет, когда *он*, зритель, проснется... (то же можно сказать и о паре ‘читатель’–‘автор’). *Кто-то* может относиться и к персонажу, это становится ясным при обращении к эссе И. Жданова «Персонаж», в котором много точек соприкосновения с текстом «До слова»:

«Ты для него – [...] тайна за семью печатями, персонаж из многих его видений. Он смотрит сквозь тебя и видит нечто более материальное. На него опущен колпак [...] колпак ему незаметен, он следует за ним, как его собственная тень, и это преследование вовсе не сон – он готов протянуть руку и тебе, как своему видению. Оглянись по направлению его взгляда, [...] сделай шаг назад – тебя поглотит Ничто, но и тогда ты не увидишь перевернутого стакана, не увидишь, что он для него – панорамный экран, по которому движутся бесчисленные персонажи его “я”, беспорядочный набор картинок, репродукции расплывчатых отражений, обрывки кинолент, буквы из рассыпанной наборной кассы, рваные клочки того, что когда-то было книгой» [Жданов 2005, с. 70].

Кто-то – это и одно из «я» автора, переживающего «размножение» личности, по определению Н.Д. Александрова, «себя, как манифестацию некоего пра-Я, экзистенциального ядра, но также личностно оформленного» [Александров 1997]. *Кто-то* – это и самовластный режиссер, при котором, по выражению О. Мандельштама, «актер угнетен и превращен в *сомнамбулу*» (курсив автора. – О. С.) [Мандельштам 1987, с. 230].

Так же и в строке «Ты – сцена и актер в пустующем театре» местоимение *ты* в равной мере относится как к актеру, режиссеру и автору, так и к зрителю и читателю, что соответствует определению идеального актера, данному О. Мандельштамом: он «движется в слове как в пространстве» и «играет читателя» (разрядка автора. – О. С.), «не чтец, не истолкователь текста», он – «читатель, равно-

правный с автором, спорящий с ним, несогласный, борющийся» [Мандельштам 1987, с. 235].

В «До слова» И. Жданова обнаруживается и диалог с «Ласточкой» О. Мандельштама, ср.:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
 Слепая ласточка в чертог теней вернется,
 На крыльях срезанных, с прозрачными играть,
 В беспамятстве ночная песнь поется.
 [...] беспамятствует слово.
 И медленно растет, как бы шатер или храм [...]

 Но я забыл, что я хочу сказать, –
 И мысль бесплотная в чертог теней вернется
 [Мандельштам 1993а, с. 146],

и в том, что касается состояния *до слова* (об этом говорит образ *немого, беспамятствующего, невысказанного слова* у О. Мандельштама), и в создании образа слова-птицы в чертоге теней: у И. Жданова тень Слова – *тень нагая* (обнаженная душа), и *птица*, и *полет в ней слиты воедино*, но это не *ласточка*, а *соловей*, точнее – *соловьиный свист*.

С этой точки зрения рассмотрим следующий фрагмент «До слова» И. Жданова:

И вот уже партер перерастает в гору,
 подножием своим полсцены обхватив,
 и, с этой немотой поддерживая ссору,
 свой вечный монолог ты катишь, как Сизиф.
 Ты – соловьиный свист, летящий рикошетом.

Преобразование, соответствующее мандельштамовскому образу «медленно растущего из немоты слова», начинается в звуке: *партер перерастает* в гору, при этом одно слово как бы «прорастает» звучанием в другом; *гора* же (которая, кстати, своими очертаниями напоминает и *шатер*, и *храм*) в данном случае – это *хоры*, *галерея*, балкон в верхней части зала (первоначально для размещения *хора*, оркестра), или *галерка*, на которой, как известно, располагаются беззаветно преданные театру зрители. Через имплицитную паронимическую аттракцию (партер-гора – хоры) к интерпретации стихотворения И. Жданова можно привлечь еще одну, связанную с рассматриваемым фрагментом аллюзией, цитату из «В Петербурге мы сойдемся снова...» О. Мандельштама:

Где-то хоры сладкие Орфея
И родные темные зрочки,
И на рядки кресел с галереи
Падают афиши-голубки

[Мандельштам 1993а, с. 149].

Соответствий между двумя текстами достаточно много: *партер, утлые гробы незаселенных кресел/гора* галерки – у И. Жданова, *рядки кресел/галерея* – у О. Мандельштама; *гора, монолог Сизифа* – у И. Жданова, *хоры Орфея* – у О. Мандельштама; *соловьиный свист, летящий рикошетом* – у И. Жданова, *падающие афиши-голубки* – у О. Мандельштама. Эта аллюзия важна для того, чтобы подчеркнуть возможность сотворчества того, кто действует на сцене, с залом: *партеру* у И. Жданова отдано *полсцены* (хотя полярность немотствующего зала и «говорящей» сцены по-прежнему существует), *возносясь* в драме *горé, соловьиный свист* летит к подножию сцены уже под другим углом (а *рикошет* – это ‘отраженное прямолинейное движение, полет под углом’). Обращает на себя внимание и сопоставление *соловьиный свист, летящий рикошетом* – **слово**: паронимическая аттракция лишь подчеркивает принадлежность обоих членов сопоставления к устойчивой образной парадигме «слово – соловей», позволяя их отождествлять, – *слово* у И. Жданова рождается *впотьмах* (в *кромешной темноте* зала) само собою, свивая в *смерч горчичную тюрьму соловьиного свиста* (а *смерч* и *смерть* – одного корня, поэтому *тюрьма* самоуничтожится). В притче о Царствии Божиим говорится, что «оно подобно *зерну горчичному*, которое, взяв человек, посадил *в саду* своем и оно *возросло и стало большим деревом, и птицы небесныя укрывались в ветвях его*» (Лук., XIII, 19; курсив автора. – О. С.). В этом контексте становится значимым сопоставление этого, упомянутого в Евангелии *дерева* и *тряпичных садов* декораций. Важны и другие образы:

Ты падаешь, как степь, изъеденная зноем,
и всадники толпой соскакивают с туч,
и свежестью разят пространство раздвижное,
и крылья берегов обхватывают луч, –

это почти апокалиптическое видение у И. Жданова возникает в «раздвижном» пространстве и времени *сцены* (ср.: *ты занавес сорвешь, и жестяной погром тебя возносит*, а также паронимическое сближение слов *возносить* и *занавес*);

О, дайте только крест! И я вздохну от боли,
и продолжая дно, и берега креня... –

взгляд в никуда сквозь – крестовину окна ассоциируется с крестной мукой, дарующей переход в вечность, боль оборачивается вздохом облегчения; в результате монолог, обращенный к перерастающему в гору партеру, кажется восхождением на Голгофу. Вспомним и слово, «срикошетившее» *соловьиным свистом*, в контексте: *тебя возносит в драме... разбойничать... ты – соловьиный свист...*, – на ум сразу приходят и *Соловей-разбойник*, и *разбойник*, распятый рядом с Христом, удостоившийся обещания: «ныне же будешь со мною в раю». Устремляясь в гору, преодолевая немоту партера, *соловьиный свист* попадает в раёк – это и театральная галерка, и уличный театр передвижных картинок.

Так, в сложном переплетении словесных образов в «До слова» И. Жданова обозначаются противопоставления *Слова* и *слов*, дословесной *немоты* и *рождения* поэтической речи, *монолога* и диалога, опустошенности и наполненности, смерти и воскресения, а также трактуются отношения автора и читателя, актера, персонажа и зрителя через их отношение к слову в «раздвижном пространстве» сцены и книги. «До слова» – это не только описание мук и радости творчества (а *партер, перерастающий в гору, подножием своим обхвативший полсцены*, – это и образ пишущей машинки, *летающий рикошетом соловьиный свист* – образ слов, впечатываемых в пространство «немого» листа, слетающих с *разыгрывающих быт* клавиш, что опять же воскрешает в памяти мандельштамовские «зрячих пальцев стыд и выпуклую радость узнавания» в момент, когда «звук в персты прольется» [Мандельштам 1993а, с. 146]), но и, – воспользуемся определением О. Мандельштама сути «художественного театра», – «стройное литературное целое, точно воспроизводящее внутренний мир читателя, где рядом существуют, набегаая друг на друга и заслоняя друг друга, различные литературные произведения» [Мандельштам 1987, с. 234].

С. Соловьеву в «Амфитеатр печатной машинки. Античность...» [Соловьев 1993, с. 183–184] ближе идея о слитности актерской игры и подлинного умирания, корни чего следует искать в античности (подробный анализ античных реминисценций см. в: [Северская 2007, с. 102–110]), на что указывает О.М. Фрейденберг: «Недаром протагонистом театра является бог смерти и воскресения, Дионис: жертва тождественна актеру; и играть [...] – это значит умереть и воскреснуть» [Фрейденберг 1936, с. 197]. У С. Соловьева Дионис – одно из главных действующих лиц, вместе с Аполлоном он ведет «дионисийские игры», похожие и на те, что затевали Прометей, Эсхилл, Софокл в поэтическом театре О. Мандельштама:

...воздушно-каменный театр времен растущих
Встал на ноги, и все хотят увидеть всех –
Рожденных, гибельных и смерти неимущих
(«Где связанный и пригвожденный стон?»
[Мандельштам 1994, с. 115]).

Первая же строка рассматриваемого текста задает тему: «*Амфитеатр* печатной машинки – *античность*». В соответствии с темой формируются семантические поля. «Античность» представлена указанием на место действия: *мы играем [...] под небом притихшим* (в греческом театре игра происходила под открытым небом, при дневном свете), описанием устройства театра (*амфитеатр* – это места для *зрителей, оркестра* – «площадка для пляски», место *актеров*, в поздней античности они выступали на возвышавшейся над оркестрой эстраде и были отделены от хора, в классический период – вместе с хором располагались в пространстве оркестры), здесь есть и *маски*, неперенный атрибут обрядовой драмы, и *бог из машины*. Сама структура текста напоминает сценарий Великих Дионисий: «В первый день [...] бог мыслился присутствующим на поэтических состязаниях [...], второй и третий день были уделены для дифирамбов и лирических хоров, последние три дня – для драматических игр» [Тронский 1983, с. 113]. У С. Соловьева в начале на поэтической сцене появляются Дионис с Аполлоном, затем вступает хор (*гул голосов*), а затем разыгрывается уже «греческая драма периода римской империи», в ней звучат христианские мотивы, созвучные представлениям о богах-спасителях. Как и в греческой драме, поэт пишет не только *текст* и *пьесу*, он отвечает и за музыкальную и балетную часть драмы (*Аполлон... Дионис... Они в танце сплетаются: музыке в такт... Стихает музыка...*), становится и режиссером, и актером. Экстатический «танец» Аполлона и Диониса заканчивается тогда, когда *опускается занавес пальцев*:

Меж рядами
пригибаясь бежит зазевавшийся бог из машины. Страница,
встав на цыпочки, машет, ликует, свистит... Сдвиг каретки, –
оркестра пуста, –

«боги» исчезают, но рождается текст, который *встает на цыпочки* подобно тому, как *встал на ноги* «воздушно-каменный театр» у О. Мандельштама.

Тесная связь двух образов – античного театра и амфитеатра печатной машинки – подчеркивается уже на уровне структуры метафоры: «образ входит в образ», поэтому метафора-сравнение

сближается с метаморфозой [Северская 1994, с. 118–120] и с генитивными конструкциями, отражающими метонимическое смещение акцента с изображаемого на его признак [Северская 1994, с. 121–122]. В данном случае возможны следующие прочтения образа: *машинка*, превратившаяся в *амфитеатр*; *машинка*, похожая на *амфитеатр*, *амфитеатр*, похожий на *машинку*, «театральная» (бутафорская) *машинка*. Оба компонента конструкции задают денотативные пространства, которые, проникая друг в друга, создают контекст метафоризации. *Амфитеатр* входит в пространство *античности*. К денотативному пространству *печатной машинки* относятся: *сдвиг каретки, щелчок, палец, страница, текст, точка, запятые, двоеточье, абзац, курсив*. Их интерференция порождает метафоры: *актеры ‘пальцы’ (пять на пять мы играем – актеры слепые*, ср. устойчивое выражение: *печатать вслепую*), *зрители ‘читатели/текст’ (зрители есть, но их нет; текст [...] в роли зрителя), занавес пальцев, музыка, барабанная дробь, нарастающий гул голосов* – ‘звучи, рождаемые печатной машинкой’, *машина* (театральное подъемное устройство) – ‘печатная машинка’, *ряды* – ‘ряды строк’, *орхестра* – ‘строка’, *маска* – ‘буква’. В свою очередь, эти метафоры «реализуются» в денотативном пространстве, заданном словами «театр» и «лицедейство», в пространстве, связанном с реалиями и смыслами «поэтического театра».

Уподобление машинки театру заставляет увидеть в рядах клавиш – амфитеатр, в самих клавишах – места для зрителей, «помеченные» буквами. Зрителем может быть как тот, кто печатает на машинке (смотрит на клавиши и рождающийся на странице текст), так и тот, кто способен прочесть пьесу. Впрочем, «читают» пьесу по ролям и актеры, поэтому *буква-маска* – атрибут как актерской игры, так и зрительского восприятия («узнавания» маски). *Маска, зритель, актер...* – эти слова, образующие единый семантический ряд, воспринимаются как синонимы и соотносятся с одним и тем же субъектом поэтического мира (*Кто ты теперь? твои роли ветвятся*), *зомби*, который действует «как во сне» (*тронешь маску – очнется на белом, при очнуться ‘пробудиться / прийти в сознание’*), тем самым ассоциируясь с уже упоминавшимся мандельштамовским образом «актера-сомнамбулы».

В отличие от «До слова» И. Жданова, где зритель и актер на сцене отделены друг от друга и в контакт не вступают, а разыгрываемая на клавишах машинки пьеса – это монолог, идущий от Слова к словам, в стихотворении С. Соловьева зритель и актер постоянно меняются местами, они «равнодействующие» лица пьесы (*пять на пять мы играем*), «равноудаленные» от чистого листа, на который она ложится (*пядь на пядь с пустотой*). Постараемся найти и ответ

на вопрос, обращенный к печатной машинке: *кто играет тобой? Играть кем-то* или *чем-то* – значит обращаться с кем-то или чем-то как с игрушкой, подчиняя своей воле. Местоимение «ты» в данном случае становится «маской» того, *кем играет наитье* (автора), того, кто становится *актером* или *персонажем*, а также «маской» *слова* и *мысли* и их отпечатком на *клавишах* и *на белом*, т. е. на белом листе бумаги.

Важно и противопоставление *тьмы, пустоты* и *света* (ср. сопоставление *луча, золотого дыма* и *слепящей стрелы* Аполлона): *тьма, пустота, безмолвие* – все это формы *комы* 'пограничного состояния, грозящего смертью', эта тема получает развитие в упоминании *бреда* в заключительной части текста и в следующих строках: *Палец ищет зазор между смехом ребенка и смертью*.

Вопрос «Что за *пауза* в пьесе?», звучащий сразу вслед за этим, получает ответ при обращении к О. Мандельштаму: «Что такое знаменитые “паузы” [...]? Не что иное, как праздник чистого осязания. Все умолкает, остается одно безмолвное осязание [...]. Истинный и праведный путь к театральному осязанию лежит через слово, в слове скрыта режиссура» [Мандельштам 1987, с. 225]. Итак, *пауза* возникает в разыгрываемой на печатной машинке пьесе в момент, предшествующий извлечению при помощи клавиш слова из небытия. Вместе с тем у С. Соловьева *пауза* – это и своего рода «антракт» между первым и вторым действием, в котором главным оказывается уже образ «отца», *пестующего больного сына*:

в те ночи, когда он метался в бреду, ты губами
к его воспаленным губам прижимался, и жар утихал,

и здесь тоже можно видеть созвучие с поэзией О. Мандельштама, а именно с «1 января 1924» с его «болью поисков потерянного слова»:

Пылает на снегу аптечная малина,
И где-то щелкнул ундервуд.
[...]

И известковый слой в крови больного сына
Растает, и блаженный брызнет смех...
[Мандельштам 1993b, с. 51]

«Театр» А. Парщикова – совсем иного рода [Северская 2007, с. 111–115]. Во «Вступлении» [Парщиков 1996, с. 91–92] мы обнаружим и евангельские мотивы – *буквы* предстают в образе *воинства*, отправляющегося в поход к *Небесному Иерусалиму*,

и античные: полусфера рычажков печатной машинки уподобляется «площадке для пляски» – *орхестре*, встающие при нажатии клавиш рычажки с литерами – *колоннаде проскения*, в котором размещались условные декорации, в этом случае *скеной* оказывается запроваленный в машинку лист бумаги, а действие разворачивается перед стенами «штурмуемого» буквами и возведенного на чистом листе Идеального Города, населенного персонажами. *Машинка* у А. Парщикова – тот же *амфитеатр*, но *спиной развернутый к хору*, т. е. зрительный зал, «развернутый» не к сцене, а вовне; такое положение амфитеатра клавиш по отношению к «месту действия» – листу – объясняет и «слепоту» букв (и опять же отсылает к способу печатать «вслепую»), и «зрячесть» пальцев:

Все, что я вижу, вилку дает от хрусталика – в сердце и в мозг,
и, скрестившись на кончиках пальцев, ссыпается в влзг
машинописи...;

есть и указание на то, что труд поэта – вовсе не «Сизифов»: *лист идет, как лавина бы – вспять! вбок – поправка – и в гору* [Парщиков 1996]. Если говорить об аллюзиях, связывающих «Вступление» с другими уже рассмотренными текстами, то стоит упомянуть и мотив «ветвления» страницы (*лист идет вспять... вбок...*, а кроме того, «ветка» используется в игре со строчкой-псом), и мотив игры – главного для А. Парщикова атрибута театральности.

У И. Жданова *игра* – это игра актерская и «разыгрывание» пьесы как на сцене, так и на инструменте, который сродни музыкальному; кроме того, им упоминается и такой атрибут игры, как *кrap* – «метки» на рубашке карты или обрезе книги, а *кrapленый кавардак*, составляющий «реквизит» текста, это, по-видимому, слова, «помеченные» для успеха игры. С. Соловьев, подхватывая тему *кrapленых* слов во «Введении в контекст», в одном из фрагментов, пишет: *Дымится речь – кrapленая листва* [Соловьев 1993, с. 182], а, собственно, в «Амфитеатре печатной машинки...» объединяет актерскую, музыкальную и азартную игру с печатаньем «десятью пальцами»: *Пять на пять мы играем* [Соловьев 1993, с. 183]. А. Парщиков останавливается на игре как таковой: *Выиграй, мой инструмент, кинь на пальцах – очко!* (кстати, в «очко» играют именно «пять на пять»), выброшенные пальцами буквы – игра «на удачу». Но это игра и ради удовольствия:

Беги, моя строчка, мой пес, – лови! – и возвращайся к ноге
с веткой в сходящихся челюстях, / и снова служи дуге,
улетает посылка глазу на радость, а мышцам твоим на работу...

При этом образ, «отпечаток» которого можно обнаружить в тексте, не только отличается от объекта, «данного в ощущениях» (объект видится под определенным углом зрения, причем *каждый раз под углом иным – те же буквы летят, поскольку в машинку заложены киты полетов и способ движенья прыгучий*), но и каждым воспринимается по-разному: образ *расширяется [...] за срезом страниц*. А. Парщиков описывает и сам процесс творчества, его «механику»:

чуть станина дрожит, и блестят рычажки в капельках масла,
а над ними – не раскрытые видом гребешки душистые смысла.

Поэтический театр А. Парщикова, если говорить о нем словами О. Мандельштама, «хочет быть рассудочным и прозрачным, чтобы на него изливалось румяное солнце», и есть в нем «нечто обязательное для всего русского театра» – «возвращение к слову, воскрешение его самобытной силы и гибкости» [Мандельштам 1987, с. 234].

Таким образом, «внутренний пластический театр» поэзии метареалистов действительно строится в диалоге с О. Мандельштамом и в соответствии с его взглядами на театр слова.

Литература

- Александров 1997 – Александров Н.Д. Оправдание серьезности. Иван Жданов – непонятный или непонятый? // Дружба народов. 1997. № 12. URL: magazines.russ.ru/druzhba/n12-97/alexan.htm (дата обращения 1 мая 2019).
- Аристов 1997 – Аристов В. Заметки о «мета» // Арион. 1997. № 4. С. 48–60. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/aristov2.html> (дата обращения 1 мая 2019).
- Жданов 2005 – Жданов И. Воздух и ветер. М.: Наука, 2005.
- Мандельштам 1987 – Мандельштам О. Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987.
- Мандельштам 1993a – Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: Стихи и проза. 1906–1921 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993.
- Мандельштам 1993b – Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2: Стихи и проза. 1921–1929 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993.
- Мандельштам 1994 – Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3: Стихи и проза. 1930–1937 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994.
- Парщиков 1996 – Парщиков А. Выбранное. М.: Гарант, 1996.
- Северская 1994 – Северская О.И. Метафора // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М.: Наука, 1994. С. 105–190.
- Северская 2007 – Северская О.И. Язык поэтической школы: социолект, идиолект, идиостиль. М.: Азбуковник, 2007.
- Соловьев 1993 – Соловьев С. Пир. Николаев; Симферополь: Академия, 1993.
- Тронский 1983 – Тронский И.М. История античной литературы. М.: Высшая школа, 1983.
- Фрейденоберг 1936 – Фрейденоберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л.: Гослитиздат, 1936.

References

- Aleksandrov, N.D. (1997), "Justification of seriousness. Ivan Zhdanov – unclear or misunderstood?", *Druzhba narodov*, vol. 12 [Electronic], available at: magazines.russ.ru/druzhba/n12-97/alexan.htm (Accessed 01 may 2019).
- Aristov, V. (1997), "Notes on 'meta'", *Arion*, vol. 4, pp. 48–60 [Electronic], available at: <http://www.vavilon.ru/texts/aristov2.html> (Accessed 01 may 2019).
- Freidenberg, O.M. (1936), *Poetika suzheta i zhanra* [Poetics of narrative and genre], Goslitizdat, Leningrad, USSR.
- Mandelstam, O. (1987), *Slovo i kultura* [Word and Culture], Sov. pisatel, Moscow, Russia.
- Mandelstam, O. (1993a), *Sobranie sochinenii v 4-kh t. Vol. 1: Stikhi i proza* [Works in 4 vols., Vol. 1. Poetry and prose. 1906–1921], Nerler, P. and Nikitaev, A. (comp.), Art-Business Center, Moscow, Russia.
- Mandelstam, O. (1993b), *Sobranie sochinenii v 4-kh t. Vol. 2: Stikhi i proza* [Works in 4 vols., Vol. 2. Poetry and prose. 1921-1929], Nerler, P. and Nikitaev, A. (comp.), Art-Business Center, Moscow, Russia.
- Mandelstam, O. (1994), *Sobranie sochinenii v 4-kh t. Vol. 3: Stikhi i proza* [Works in 4 vols., Vol. 3. Poetry and prose 1930–1937], Nerler, P., and Nikitaev, A. (comp.), Art-Business Center, Moscow, Russia.
- Parshchikov, A. (1996), *Vybrannoe* [Selected], Garant, Moscow, Russia.
- Severskaya, O.I. (1994), "Metaphor", in Grigoriev, V.P. (ed.), *Ocherki istorii jazyka russkoi poezii XX veka. Tropy v individualnom stile i poeticheskom jazyke* [Essays on the history of the language of Russian poetry of the 20th century. Tropes in individual style and poetic language], Nauka, Moscow, Russia, pp. 105-190,
- Severskaya, O.I. (2007), *Iazyk poeticheskoi shkoly: sotsiolekt, idiolekt, idiostil* [Language of Poetic School: sociolect, idiolect, idiostyle], Azbukovnik, Moscow, Russia.
- Soloviev, S. (1993), *Pir* [Feast], Academia, Nikolaev; Simferopol, Ukraine.
- Tronsky, I. M. (1983), *Istoriia antichnoi literatury* [History of antique literature], Vysshaya shkola, Moscow, Russia.
- Zhdanov, I. (2005), *Vozdukh i veter* [Air and wind], Nauka, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ольга И. Северская, кандидат филологических наук, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, Россия; 119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2; oseverskaya@yandex.ru

Information about the author

Olga I. Severskaya, Cand. of Sci. (Philology), V.V. Vinogradov Russian Language Institute of RAS, Moscow, Russia; bld. 18/2, Volkhonka Str., Moscow, Russia, 119019; oseverskaya@yandex.ru