

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-43>

УДК 82-1

**ЭННОЕ ИЗМЕРЕНИЕ БУМАЖНОЙ ВОЛШЕБНОЙ ШКАТУЛКИ, ИЛИ КАК СТАВИТЬ ПРИГОВСКИЙ ТЕАТР<sup>1</sup>****М. Карамитти (Рим, Италия)****Аннотация**

В статье прослеживается роль драматургических текстов в литературном и художественном творчестве Дмитрия Александровича Пригова, а также анализируются причины невоплощения данных произведений конкретными постановками. Устанавливается, что существует тесная связь между приговским видением театрального пространства и его «фантомными» инсталляциями, между всеобщим перформативным проектом «ДАП – живой классик» и присутствием в пьесах целого ряда авторских ипостасей.

В результате описывается совокупность приемов (сумбурное многоголосие, смешивающиеся с репликами ремарки, вовлечение публики в действие), определяющих обособленное шкатулочное семиотическое пространство, в котором сюжет, логика, идентичность напрягаются до предела и разлагаются в их самой сути, что приводит к коллапсированию пространства, через которое силой театрального слова и перформативного начала возрождается новое не только эстетическое, но и физическое измерение: трансцендентность насыщается удивительной «сценической» осязаемостью.

Выделив вышеуказанные теоретические предпосылки, предлагаем возможные пути и стратегии для их конкретного применения в театральных спектаклях.

**Ключевые слова:** *Пригов, театр, проект, инсталляция, ремарки, мерцание, катарсис, Елизавета Никищихина, транссубстанция, черная дыра.*

**Д**ве большие пьесы, десяток маленьких. Печатались редко – есть и неизданные – ставились еще реже. Судьба особая, мало изъяснимая. Скорее всего, суть ее заложена в конфликте начал. Когда искусство, как у Пригова, это звук и жест, конечно, все театр, везде театр. А все-таки где-нибудь, на бумажном уровне, или на уровне извечно сакрального представления о театре как действе, но все равно в рамках приговского тотального произведения искусства, в густо советские семидесятые годы, писались весьма неконвенциональные драматургические тексты<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В основу статьи положены доклады, прочитанные автором на Международных научных конференциях «Пятые приговские чтения», прошедшей в ноябре 2015 г. в Музее им. А.С. Пушкина в Москве, и «Энциклопедия Дмитрия Александровича Пригова – Шестые Приговские чтения», прошедшей в мае 2016 г. в Институте русской литературы (Пушкинском Дом) РАН в Петербурге.

<sup>2</sup> Почти все драматургические тексты Пригова вошли в монументальное собрание сочинений НЛО [Пригов, 2013; Пригов, 2019], на основе которого цитируются. Одна из двух больших пьес, «Черный пес, или Вайскэт», однако, была издана только в 1990-м с сокращенным названием «Черный пес» [Пригов, 1990, с. 93–174], а цитируется по более полной архивной версии (архив Пригова). В четвертом томе собрания сочинений НЛО публикуется сходный только по названию более короткий текст «Черный пес, или Путь в высшее общество. Трагедия-буфф» [Пригов, 2019, с. 550–558]. Вторая большая пьеса, «Катарсис, или Крах всего святого», в издании НЛО датируется к 1974–1975 годам, тогда как многие фактические данные в тексте (дата свадьбы Никищихиной с Евгением Козловским, упомянутой в воспоминаниях дочери актрисы [Лейбова, 2014] возраст самой дочери в тексте, упоминание участия Никищихиной в спектакле Васильева «Васса Железнова», конфликт с Александром Товстоноговым) указывают на более позднюю дату написания, не раньше, чем 1979 г. (что немаловажно, так как этот текст во многом завершает приговский творческий путь в театре). Ранняя неизданная короткая пьеса «Дон Жуан» цитируется по архивной версии.

В одной передовой статье Екатерина Деготь определяет театр как первоисточник приговского перформативного искусства и конфликтуально многоголосую ткань его поэзии и прозы<sup>3</sup>. Рассуждая в этом же ключе, в пьесе «Революция», как будто между прочим, Пригов пишет: «[...]не революция в театральном искусстве, а революция в изображении театра» [Пригов, 2019, с. 544]. Тут лежит сердцевина его театрального творчества. Пригов не обращается к драматургии как к канве возможной будущей постановки. Он пишет, лелея и обыгрывая во всех смыслах свое представление о театре как условности и как ритуале. Отнюдь не только словами Пригов «изображает» театр. Создает закрытый, шкатулочный механизм, в котором «весь театр» существует в рамках его акта создания, акта письма.

Екатерина Деготь заметила, что Пригов, определяя свои тексты как «пьесу в постановке», имеет в виду «инсталляцию», которой не было места в СССР семидесятых<sup>4</sup>. Но пьеса в постановке – не простая инсталляция, а «пьеса в инсталляции». В концептуальный охват Пригова входит весь шкатулочный мир театра, с подмостками, актерами, декорациями и в особенности с публикой, со всем залом. Весь театр находится «физически» в инсталляции. В то же время его художественные инсталляции в подавляющем большинстве являются «фантомными», живущими только на бумаге проектами инсталляции, взглядом сверху на инсталляцию, существующую лишь в проекте о ней.

В этот домашний, внутренний, самоликий театр совершенно естественно пригласить известную актрису театра имени Станиславского Елизавету Сергеевну Никишихину играть саму себя в пьесе «Катарсис». Ее согласия выпрашивать не нужно, хоть вроде и такое письмо было, впустив ее в шкатулку, она уже сама играет. В ходе игры персонаж Дмитрий Александрович Пригов заставляет ее «по-настоящему» его убить. Может, в этом есть страшное предвосхищение снафф-видео, разыгрывается еще одна смерть театра, а самое главное – в момент убийства там, на сцене образуется нечто разрушающее и расширяющее наше апперцептивное поле, чуть ли не черная дыра.

В грубом синтезе это и есть цель приговского театра – создание черной дыры на сцене. Распотрошение театрального пространства, из которого что-то возникает, что-то образуется. По-настоящему. Если любая онтологическая стабильность всегда и везде у Пригова подвергается сомнению, то в театре может и не совсем, а даже наоборот.

С целью обоснования подобного суматошного скопления измерений в театре Пригова задействована совокупность приемов, множество плоскостей восприятия. Но все-таки держится он на трех очевидных стержнях: ключевая роль ремарок, смело переходящих границу в сторону прозы, со всеобщим замутнением голосовой палитры текста; систематичное вовлечение зрителей в игру; многочисленные попытки доведения сценического пространства до краха, до самоуничтожения, до перерождения.

<sup>3</sup> Деготь, 2010, с. 620.

<sup>4</sup> Там же.

### Чей голос на сцене?

Со сцены мы слышим голос самого Пригова, несомненно и непременно. И этот голос не является еще одной разновидностью неисчерпаемо преобразующейся приговской прозы наравне с бесконечными алфавитами и предуведомлениями. В этом театре для себя, в этом балаганчике размеров вселенной активизирована вся сила живого слова, предусмотрена и даже основополагательна выработка сценической энергии. Жанровая новизна приговских пьес – радикальная и поразительная. В них образуется внесценическая и сверхсценическая языковая плоскость, состоящая из реплик, нацеленных скорее на чтение, и из ремарок, живущих полноправной жизнью сыгранного слова.

В силу их смежной природы и шаткого бумажно-звукового статуса, голоса в пьесах Пригова подвергаются потенциально бесконечному умножению. Предельная степень достигается в «Революции», пьесе без персонажей для двух громкоговорителей, рубящих фарш из лозунгов, перемежающихся с голосами толпы на народном гулянии, с еще парой внутренних голосов (Первый и Второй), с голосами Станиславского и Мейерхольда, с голосом Дмитрия Александровича, растерзанного менадообразными пролетариями, и уже обращенным к ангелам, и отсюда, с птичьего полета, видением пресловутой приговской кучи-малы на Красной площади, черной дыры из человеческих тел.

Многоголосы и сами персонажи. Возьмем сегодняшнюю или завтрашнюю актрису, которая в «Катарсисе» играет настоящую актрису Никищихину, которая играет приговского персонажа Елизавету Никищихину, которая в ходе действия обязана сыграть роль собственного мужа, ее обманывающего. И ко всему этому в тексте герои обозначены лишь как Он и Она, Пригов не забывает с этим предельно пошутить.

Но самую широкую плоскость расширения звукового спектра текста составляют, конечно, ремарки. Это настоящая словесная лавина. Они втискиваются, между репликами, их подавляют, перекрывают, осмеивают. Можно выделить в ремарках три функциональных уровня:

- ремарки, описывающие происходящее, жесты и перемещения персонажей. Это, в общем-то, их собственная функция – тут она, по крайней мере, гипертрофированная;
- ремарки, комментирующие ход действия, поступки и слова персонажей, их неадекватность, несоответствие, всесторонне оспаривающие авторитет автора на текст;
- ремарки, открыто вступающие в диалог с персонажами, их перебивающие, противоречащие.

### Публика на сцене

Если в обычном театре, даже в самых гениальных его проявлениях, сочетание драматургического, режиссерского и актерского искусства воздействует на зрителя на эмоциональном и эстетическом уровнях, то у Пригова происходящее

на сцене связано с уровнем физики и метафизики. На сцене что-то дополнительно приобретается, вырабатывается, и это всегда происходит через фокусирование, активизацию роли зрителя.

Вместе с тем публика у Пригова не менее условна, чем персонажи. Условная публика, которая попадает в реальный зал, как в капкан. Отсюда онтологическое сужение, вспышки. В «Пьесе в постановке» публика приглашается на сцену участвовать в похоронном шествии главного героя, и если прыжок его из гроба не только прыжок гоголевского жениха, а по-настоящему распахнутая дверь в иное измерение, это потому что вереница зрителей на подмостке именно настолько искривила театральное пространство.

Здесь же публика, подсказывающая актеру в телефонной будке то, что в трубке не слышно («Третий»), здесь же и зрители, рассажены не по местам, а по ролям («Дон Жуан»), где «Роль зрителя Галины Курлянковой исполняет зритель Нонна Ранева»<sup>5</sup>.

Суть концептуального искусства – создание напряжения, выведения взгляда за пределы предмета или текста, пребывания этого взгляда над предметом или текстом. В театре такой взгляд, очевидно, взгляд из зала, взгляд публики, Пригов его всегда учитывает, создает свою театральную шкатулочку, словно с точки зрения публики, исходя из присутствия публики, несмотря на то, что оно в советское безвременье могло быть только условным.

Два раза – в «Пьесе в постановке» и в «Революции» – Пригов объясняет, что публика пребывает в «состоянии вечности» – вечности над временем, уточняет в первой пьесе [Пригов, 2019, с. 543, 546]. Таким образом, подтверждается, с одной стороны, первостепенная роль публики, а с другой – что такое состояние, которого хочется добиться, – выше вечности. Ведь в приговских пьесах кто-то – скажем главный герой – всегда хочет добиться чего-то, в основном смерти, самоубийства, унижения других персонажей<sup>6</sup>. Пользуясь утонченными диалектическими стратегиями, руководитель игры – чаще всего метатеатральной – применяет почти насильственную «технологию»<sup>7</sup> наставления / заставления, вроде темной сократической майевтики, чтобы иницировать онтологический перелом, сдвиг за недостижимую в быту границу. Искривив до невероятности пределы человеческого, что-то взрывается, все рушится, и возникает то измененное состояние сознания, восприятия действительности, столь привычное в поэтике концептуализма, которое игриво смахивает на древнегреческий катарсис, но скорей на его предельное расширение, чтобы не то, что нового поколения, пережившего разгром, но и привычного образа мира как такового не осталось.

<sup>5</sup> Архив Пригова.

<sup>6</sup> Роль насилия в театре Пригова, ключевая, по мнению Липовецкого, подытожена весьма убедительным обобщением: «[...]насилие отступает и съезживается перед напором метаморфоз, разрушающих разделительные границы между своим и чужим и бинарные оппозиции, структурирующие традиционную культуру» [Липовецкий, 2018, с. 164].

<sup>7</sup> В «Катарсисе», стараясь объяснить Никишихиной, в чем состоит их «общее дело», Дмитрий Александрович два раза сужает подготовительные стратегии к убийству на сцене в не менее трансцендентное понятие «технология».



Именно так – «Катарсис, или Крах всего святого» – называется пьеса в которой околобиографический Дмитрий Александрович Пригов, изнузив психику Никищихиной вызыванием и манипуляцией страшных воспоминаний, добивается от нее смерти на сцене; таким же образом в «Черном псе» мифистофельский оборотень, убив за сценой местного бога первого поколения, принуждает к самоубийству пьяного рыцаря, трусливого героя-любownika, выдающего себя за тестя гостя, незадачливого напарника, чтобы добиться полной поработительно-разрушительной власти над красавицей и еще чего-то в оказавшемся безлюдном мире; еще шире картина разгрома действительности в маленькой пьесе «Я играю на гармошке», где три хулигана мучают, насилуют, убивают зрителей, добиваясь заодно от всех участия в хоровом исполнении песни Крокодила Гены. Тут роль публики в преодолении последней границы очевидна, не столько во всеобщем приобретении актерской роли – вкупе с актерами, сидящими в зале, – сколько в устрашающей, прямо-таки потрясающей вариации гоголевской немой сцены, когда милиционеры, направившиеся было арестовать хулиганов, присоединяются к ним в успешном вымогании у публики исполнения песенки.

Душераздирающая ремарка: «публика поет» – средоточие чудовищной, сверхестественной энергии, зарабатываемой в неземной шкатулке театра над театром. Шаткость, крушение граней души при двукратном, трехкратном разворачивании «всего святого» – это требуемое у публики-актера и у персонажей исходное состояние для восприятия запредельного и неопишуемого. Такое пограничное, мерцающее между мирами состояние души глубоко заложено во всех проявлениях приговского мастерства. Оно идеально показано в стихотворении 1995 года:

Капля дождя как тварь дрожащая  
 Пройдя насквозь зеленый пруд  
 Ложится на прохладный лоб  
 Младенца заживо лежащего  
 На дне пруда [Пригов, 1995, с. 9].

При ярко ощущаемом вертикальном срезе, созданном каплей, и обыгрывании – в этот раз со знаком плюс – фразеологизма «погребенный заживо» возникает неуправляемая, взрывающаяся транссубстанция. Что-то подобное происходит в «Катарсисе», когда актер играет Дмитрия Александровича, который рассказывает о жизни какого-то еще Дмитрия Александровича, точно так, как советует другой Дмитрий Александрович, живущий в ремарках:

«Да ладно, не обо мне речь. Вернее обо мне, но в качестве Дмитрия Александровича, отделенного от меня некой пленкой постоянного мерцания. О том вся и речь»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Цитируется по файлу из архива Пригова. В тексте «Катарсиса», опубликованном НЛЮ, отсутствует. Вариант учитывается в силу особой значимости, а также с целью ознакомления читателя с очень сложным текстологическим вопросом, касающимся издания приговских текстов, существующих во множестве малоотличающихся вариантов.

К этому сводится, несомненно, сама суть театра и пребывания человека как такового в нем, что определяется в пьесе «Революция» «в пределах высветляющего, выделяющего взгляда со стороны» [Пригов, 2019, с. 544]. Само сценическое пространство открыто подвергается законам другого измерения. В «Пьесе в постановке» подмосток условно делится на три части, не условно соответствующие прошедшему, настоящему и будущему. Чем больше оно по-жонглерски растянато и вывернуто, тем больше приговское слово-действие касается границ, сосредоточивается на зияющем пределе-обрыве, чтобы выжать оттуда нечто невыразимое и непостижимое.

Герой «Пьесы в постановке» трижды и в разных направлениях пересекает границу жизни со смертью, за которой он окружен похоронным шествием, инсценированным публикой под монотонное повторение стишка, который о ней гласит: «Они в промежутках маячат / живут – потому и маячат»<sup>9</sup>. Зрители буквально физически проходят по бороздке, разделяющей жизнь и смерть.

### Коллапсирование

Грань эта колеблющаяся, она же плавающая, взрываема четвертая стена, является, по сути, в конечном счете всей приговской театральной «технологией», преодолимой, физически и онтологически, как никогда раньше на сцене (уверяет автор<sup>10</sup>). В какой-то решающий момент слово-действие настолько вздувается и напрягается, что взрывается, обуславливая внутреннее коллапсирование театрального пространства.

Пригов никак не останавливается перед задачей осуществить «физически» подобное крушение. О «пуантилистическом» исчезновении Красной площади в «Революции» уже сказано. И в завершение «Пьесы в постановке» зрители, чьи ожидания были частично обманутыми указанием в ремарках о сходстве с граммофоном раструба из черной материи, образующего театрального пространства, оказываются внутри корпуса старинного фотоаппарата и при открытии затвора сами впечатлены чем-то трансцендентным, будто они экспонированная пленка:

«стены раструба, пол и потолок его, как уди-уди, но только с жутким треском, скатываются вперед, исчезают, как шторы фотоаппарата. А тут открывается огромное, а на самом деле – неугадываемое ни в глубину, ни в ширину, темное и незнакомое пространство» [Пригов, 2019, с. 543].

Чаще финальный крах достигается через актерскую игру. Так в «Месте Бога», «Я играю на гармошке» и в «Катарсисе», где психоаналитик, инквизитор и телепродавец Дмитрий Александрович заставляет Никищихину вспомнить-вообразить-повторно сыграть выступление в начале ее карьеры, в провинциальном театре, во

<sup>9</sup> Цитируется по машинописи в архиве Пригова. В издании НЛЮ малообоснованно исправлено в «маячат» [Пригов, 2019, с. 543]. Нарочитое искажение орфографии весьма свойственно для Пригова (в предыдущей строке: «ты мрешь» и особенно «значут», также исправленного в «значат») и продиктовано рифмовкой (плачут / ба-чут / значут / маячут). Не исключена и тут вероятность разных авторских вариантов.

<sup>10</sup> Как всегда, не без иронии: «[...] он весьма даже печется об утверждении своего приоритета в деле изобретения безумной идеи убить себя посредством Елизаветы Сергеевны. Да к тому же через это убить театр и все искусство целиком» [Пригов, 2013, с. 118].

время которого произношение священных пушкинских строк было завершено ее оглушительным пуканием.

Самоуничижительно-игровая буквализация – бесподобный пример энергии взрываемого слова. После такого взрыва наконец-то Никищихина совершает убийство, вымогаемое Дмитрием Александровичем в продолжение всей пьесы. Пригов – «актер», лежащий трупом на подмостках (чтобы потом, конечно, неохотно заново встать), не является или является не только олицетворением смерти театра<sup>11</sup>. Намек на смерть театра лишь промежуточный этап в намного более сложном процессе сосредоточивания и переиначивания энергии слова-действия. Как пишет Пригов «режиссер» в ремарках:

«[...] убийства. И несмотря на отрицание Елизаветы Сергеевны, оно все-таки произошло. Но столь жесткие правила единства, обрубившие всяческие внешние связи с рыхлой, но трепещущей жизнью, создали некую критическую самодовлеющую массу внутрисценического существования, которое начало коллапсировать и в результате оказалось вне пределов посторонней досягаемости. Даже наблюдаемости со стороны. Даже для самой Елизаветы Сергеевны. А мы уж и во все не можем сказать ничего определенного. Что там произошло – убила? Не убила? Не понять. Не видно. Темно. Черно. Черная дыра» [Пригов, 2013, с. 119].

Приговский катарсис нового стиля и есть создание «критической самодовлеющей массы внутрисценического существования». Выработка чего-то нового, не существующего в природе, которое, как в его графике, как в фантомных инсталляциях, уподобляется столкновению с гравитационным полем черной дыры. Вырабатывается какая-то настоящая таинственная энергия<sup>12</sup>, а это возможно только на сцене, реальной или внутренней, и только с участием зрителей со-актеров, реальных или внутренних.

### **В шутку и всерьез: рекомендации для постановщика**

Когда речь идет о сцене реальной, перед нами очевидность, с которой нельзя не считаться: драматургия Пригова не ставилась и не ставится. В недавнее время выпускалось несколько спектаклей «по Пригову», довольно широкий резонанс получил «Я. другой. такой. страны. не знаю» (2017) Красноярского драматического театр им. Пушкина в постановке Дмитрия Егорова, напомнивший о сквозном перформативном духе приговских стихов, их непогашенной политической актуальности. А из пьес ставились только «Катарсис» в 1991-м молодежной труппой театра на Таганге под руководством Олега Ферштейна, «Революция» и «Я играю на гармошке», объединенные режиссером Юрием Муравицким в спектакле «Переворот» (2015), на сцене театра «Практика» в исполнении студентов теперь из школы-студии МХАТ.

<sup>11</sup> Согласно Липовецкому, околокатаргическое завершение пьесы «может быть также прочитано как манифест, выражающий приговское представление об искусстве как провокации, заставляющей зрителя взбунтоваться против авторитарной власти» [Липовецкий, 2018, с. 164].

<sup>12</sup> Именно в таком ключе Ямпольский определяет онтологическую основу приговского мира и его театра в особенности: «Иными словами, видимое должно впустить в себя незримое, абстрактное, а иначе вместо форм обнаружится лишь хаотичный набор пятен или материальная бесформенность» [Ямпольский, 2016, с. 78].

Получивший множество положительных отзывов последний спектакль, все-таки доказывает, что Пригова-драматурга можно и нужно ставить. Необходимы лишь талант и способность сочетать несочетаемое. Перед тем как приступить к краткому перечню сложно осуществимых при этом задач, следует ответить на довольно затруднительный вопрос: писал ли Пригов свои пьесы с целью, чтобы они ставились?

Ответ не может не учитывать, что приговской драматургии чужда любая практическая направленность, автор полностью игнорирует конкретное назначение текста и театральный заказ. А все-таки, даже ограничиваясь метатекстуальным уровнем, немало доказательств того, что мысль при написании часто обращалась к будущему, явно внесоветскому времени, когда на сцене «все приобретет, естественно, совсем иной, неведомый мне, да и вам, смысл» [Пригов, 2013, с. 110]. Важнее обратить внимание на то, что в постсоветское время Пригов перестал не только писать пьесы, но и заботиться о написанных (даже не издавал), т.е. когда это становилось возможным, его не прельщала идея увидеть на сцене свои тексты. Ничего удивительного. В тот момент, когда центр тяжести приговского творчества полностью перешел в сторону перформанса – разыгрывания life-long собственного мифа, игры в классику, – очевидно, что не только постановка пьес, но даже реализация фантомов инсталляций составила бы конкуренцию основному творческому руслу всеобщей театрализации.

Исходной точкой в определении возможных путей к сценическому воплощению приговских пьес может послужить осознание, что для Пригова театр являлся чем-то очень интимным, свежим, звучащим под знаком искренности. Очень трудно понять приговские пьесы, не учитывая дружеский, обыденный, шуточный мир импровизаций со студентами кафедры английского языка экономического факультета МГУ в конце шестидесятых<sup>13</sup>, не учитывая, что почти все «взрослые» драматургические тексты Пригова проходили «пробу голоса» с друзьями на деревянной сцене маленького парка на улице Волгина. Это не показатель незначительности, непрофессиональности, напротив, свидетельство глубокого, интимизированного, естественного ощущения силы театрального слова. Театр – важная составляющая того изнуряющего и удивительного быта, который всегда в основе приговского искусства.

Вот именно таким может показаться спектакль на основе приговских пьес: домашним, непринужденным, разрозненным – на уровне симуляции репетиции или хаотического скопления неисчислимых приговских рукописей.

Осознание изначальной и истинно приговской кучности послужит важнейшим ориентиром и для отображения голосовой неразберихи, в которой каждый из голосов так отчетливо выделяется, модулируется вкуче или вопреки другим. Но в любом случае самое важное постановочное решение будет касаться ремарок. Их можно полностью исключить, как на одном из десятков уровней

<sup>13</sup> Некоторые из текстов, написанные Приговым для них, были также поставлены в более «официальном» Английском театре МГУ, руководимом его женой Надеждой Буровой.



восприятия рекомендует сам автор<sup>14</sup>; их можно использовать частично или даже полностью, и в этом случае использовать либо титры (или еще лучше плакаты, вывески, надписи, что очень по-приговски), либо запись или голос актера – с определенным изменением мимики, одеванием маски, или, не отделяя от реплик, передать роль метаперсонажа «режиссера-суфлера» другому актеру, расположенному в другом измерении сценического пространства, столь часто упоминаемом Приговым и непосредственно описываемом в «Черном псе»:

«Он может быть водружен надо всем нашим действием на какую-нибудь, скажем, платформу, где он сидит за столом и поглядывает вниз на то, что под ним там происходит, комментируя и объясняя»<sup>15</sup>.

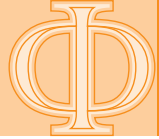
Конечно, новшество смеси прямой и косвенной речи может казаться не столь уж существенным сегодня, когда ставят целые романы, не изменив и запятой литературного текста (Карбаускис, Коршуновас, Ронкони). М. Липовецкий приводит параллельный и более экстремальный опыт перформансов Ричарда Формана, в которых запись голоса Формана обращается непосредственно к публике, комментируя его действия на сцене [Липовецкий, 2018, с. 65]. В любом случае восприятие ремарки с голоса всегда впечатляет. Или пугает. Есть на это подходящий итальянский пример.

В 2016-м один из ведущих итальянских режиссеров Антонио Лателла ставил пьесу «Рождество в доме Купьелло» современного классика Эдуардо Де Филиппо. Постановка во многом гениальная, нашумевшая, скандальная – завершается старым дряхлым главным героем, умирающим в яслях вертепа на месте Иисуса, между живыми ослом и волком. А начинается двенадцатью актерами, стоящими неподвижно на краю подмостков, которые во время поднимающегося занавеса говорят не между собой, а в зал, произнося все ремарки. Пожилая публика в шоке. Я истинно наслаждаюсь, но не могу не вспомнить, как годом раньше Фонд Пригова, возглавляемый незаменимой Надеждой Буровой, пытаясь способствовать постановке «Я играю на гармошке» на итальянском, предоставил перевод именно Лателле, который, прочитав, вежливо отказался. Несомненно, это не больше чем совпадение, но, сидя в зале, Дмитрий Александрович порадовался бы.

Если речь идет о «Катарсисе», где словесная игра на смерть Дмитрия Александровича и Никишихиной происходит вокруг письменного стола, можно было бы спрятать метаперсонажа в медную трубу, которая огибает сверху стол, как российские трубопроводы дороги, и оттуда он мог бы участвовать в игре, приближая в большей или меньшей степени свой голос к голосу того или другого Дмитрия Александровича на сцене и находясь всегда там, где нужно. Тут, конечно, и память о последней, неосуществленной акции восхождения в шкаф, и истинная страсть

<sup>14</sup> Любое прямолинейное утверждение Пригова автоматически подвергается тем же коренным сомнениям, которые он привычно внедряет во все уровни сознания; в этом случае осторожность еще усиливается тем, что несколько ниже читается: «если все-таки когда-нибудь, где-нибудь, как-нибудь, каким-нибудь образом пьеса сия окажется на сцене, то никакого лишнего, кроме Дмитрия Александровича, то есть меня, и Елизаветы Сергеевны – не пускать!» [Пригов, 2013, с. 121] Поэт, конечно, как Ленин, вечно живой! Но, во всяком случае, тому, кто хочет прислушаться к букве поэта, все по поводу «Катарсиса» в общем-то ясно: никаких ремарок, никаких двойников на сцене.

<sup>15</sup> Архив Пригова.



Пригова спрятаться за и под мебелью. Сомнения нет, конечно, в том, что ставить Пригова – значит возрождать бесконечную цитатную территорию.

Всеобщая относительность распространяется и на публику, следственно, в приговском театре публика не публика, а что-то другое. Ее убедить в этом – сложнейшая из задач. Конечно, если подойти поверхностно, появляется большой риск банализации. Поэтому следует придерживаться ориентира, заданного Приговым: на сцене условность переходит в условность много раз, а публика, лишенная ориентиров, в итоге что-то получает. Пусть не возвышенное чувство, но секунду подлинной дрожи или записку из тех, что вешал Дмитрий Александрович у станции метро Беляево. И еще: на сцене всегда что-то угрожающее, шокирующее: публику надо пугать (на что Пригов предоставляет неограниченные средства: от гипнотизирования до изнасилования и убийства зрителей). Если поверить впечатлению рецензента, столь же молодого, как и актеры, то в спектакле «Переворот» Муравицкому удалось: зрители выступают одновременно в двух ипостасях: с одной стороны, собственно, в роли публики, смотрящей спектакль по текстам Пригова, с другой – в роли соучастников, «массовки» этого спектакля. Эта невероятная головоломка умно и тонко выстроена автором и режиссером, поэтому по телу периодически пробегает холодок и становится как-то не по себе [Эстрова].

В этом отношении можно вспомнить, с еще большей уверенностью в чистом совпадении, еще один итальянский спектакль – *Four Seasons Restaurant* (2010) известной труппы Societas Raffaello Sanzio, все чаще проводящей в последние годы эксперименты в области театра без актеров, который открывается на пустой сцене пятиминутным, сверхтехнологичным погружением публики в черную дыру.

### Библиографический список

1. Деготь Е.Ю. Пригов и «мясо пространства» // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): сб. ст. и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 617–629.
2. Лейбова Е.Э. Дочь Елизаветы Никишихиной: «Невольно по наследству от мамы мне досталась установка: жить нужно страдая» // Караван историй. 2014. № 1. URL: <https://7days.ru/caravan-collection/2014/1/doch-elizavety-nikishchikhinoy-nevolno-po-nasledstvu-ot-mamy-mne-dostalas-ustanovka-zhit-nuzhno-stra/4.htm#> (дата обращения: 01.05.2020).
3. Липовецкий М. Театр Пригова // Филологические науки. 2018. № 6. С. 57–65.
4. Пригов Д.А. Места. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
5. Пригов Д.А. Монады. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
6. Пригов Д.А. Черный пес // Сюжеты. 1990. № 4. С. 93–174.
7. Пригов Д.А. Явление стиха после его смерти. М.: Текст, 1995.
8. Эстрова М. Музыка революции. URL: <http://rabkor.ru/culture/theatre/2015/01/18/perevorot/#prettyPhoto> (дата обращения: 01.05.2020).
9. Ямпольский М.Б. Пригов. Очерки художественного номинализма. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

### Сведения об авторе

Карамитти Марио – доцент на кафедре русской литературы департамента Современных культур и языков, Римский университет Ля Сапиенца; переводчик, литературный обозреватель журнала «Алиас» (Рим, Италия); e-mail: [mario.caramitti@uniroma1.it](mailto:mario.caramitti@uniroma1.it)

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-43>

## ENNOE IZMERENIE BUMAZHNOJ VOLSHEBNOJ SHKATULKI, ILI KAK STAVIT' PRIGOVSKIJ TEATR

**M. Karamitti (Rome, Italy)**

### Abstract

The article traces the role of dramatic texts in the literary and artistic works of Dmitry Alexandrovich Prigov, and also analyzes the reasons for the non-embodiment of these works by specific theatre productions. It is established that there is a close connection between Prigov's vision of the theater space and his 'phantom' installations, between the general performative project "DAP – a living classic" and the presence in the plays of a number of authorial hypostases.

As a result, a set of techniques is described (chaotic polyphony, mingling with side note remarks, involving the public in action), defining a separate casket semiotic space in which the plot, logic, identity are strained to the limit and decompose in their very essence, which leads to the collapse of the space through which, by the power of the theatrical word and the performative beginning, a new not only aesthetic, but also physical dimension is being revived: transcendence is saturated with an amazing "scenic" palpability.

Having highlighted the above theoretical prerequisites, possible ways and strategies are proposed for their specific application in theatrical performances.

**Keywords:** *Prigov, theater, project, installation, remarks, flicker, catharsis, Elizaveta Nikishishkina, transubstance, black hole.*

### Bibliographicheskij spisok

1. Degot' E.Iy. Prigov i "myaso prostranstva" // Nekanonicheskii klassik: Dmitrii Aleksandrovich Prigov (1940–2007): sb. st. i materialov. M.: Novoe literaturno obozrenie, 2010. S. 617–629.
2. Leybova E.E. Doch Elizavety Nikishchikhinoy: "Nevol'no po nasledstvu ot mamy mne dostalas' ustanovka: zhit' nuzhno stradaya" // Karavan istoriy. 2014. No. 1. URL: <https://7days.ru/caravan-collection/2014/1/doch-elizavety-nikishchikhinoy-nevolno-po-nasledstvu-ot-mamy-mne-dostalas-ustanovka-zhit-nuzhno-stra/4.htm#> (дата обращения: 01.05.2020).
3. Lipovetskii M. Teatr Prigova // Filologicheskie nauki. 2018. No. 6. S. 57–65.
5. Prigov D.A. Mesta. Sbranie sochinenii: v 5 t. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019.
5. Prigov D.A. Monady. Sbranie sochinenii: v 5 t. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
6. Prigov D.A. Chorny pes // Syuzhety. 1990. No. 4. S. 93–174.
7. Prigov D.A. Yavlenie stikha posle ego smerti. M.: Tekst, 1995.
8. Estrova M. Muzyka revolyutsii. URL: <http://rabkor.ru/culture/theatre/2015/01/18/perevorot/#prettyPhoto>
9. Iampol'skii M.B. Prigov. Ocherki khudozhestvennogo nominalizma. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.

### About the author

Caramitti Mario – Associate Professor of the Russian Literature, Modern Literatures and Cultures Department, University La Sapienza of Rome; translator, literary critic for weekly "Alias" (Rome, Italy); e-mail: [mario.caramitti@uniroma1.it](mailto:mario.caramitti@uniroma1.it)