

Страшкова Ольга Константиновна

УСЛОВНОСТЬ КАК ОБЩИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЁМ ДРАМАТУРГИИ МОДЕРНИЗМА И АВАНГАРДА

Одним из показателей эстетической преемственности авангарда и модернизма является поэтика условности. Сопоставительный анализ художественной системы драматургических опытов Велимира Хлебникова ("Госпожа Ленин", "Мирсконца", "Маркиза Дэзес") с "новой драмой" модернистов, в частности пьесами Мориса Метерлинка ("Слепые", "Непрошенная гостья" и др.), позволяет включить драматургическое творчество модернистов и авангардистов в общую парадигму так называемой "условной драмы".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/1-1/19.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 1(55): в 2-х ч. Ч. 1. С. 70-74. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/1-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

3. Берг Л. С. РГО за сто лет. М. – Л.: Изд-во Академии наук, 1945. 263 с.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. М.: Русский язык, 1982. Т. 2. 736 с.
5. Мельников П. И. В. И. Даль // Даль В. И. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. СПб., 1877. Т. I. С. I-XXXVII.
6. Надеждин Н. И. Об этнографическом изучении народности русской // Записки русского географического общества. СПб., 1846. Кн. 1. С. 43-94.
7. Порудоминский В. Повесть о толковом словаре. М.: Книга, 1981. 128 с.
8. Пыпин А. Н. История русской этнографии: в 4-х т. СПб., 1906. Т. II. 537 с.
9. Соколова В. Ф. Народознание и русская литература XIX в. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 334 с.
10. Токарев А. С. История русской этнографии. М.: Наука, 1966. 454 с.

“THE SCHOOL OF V. I. DAL” IN THE RUSSIAN LITERATURE OF THE 40-70S OF THE XIX CENTURY

Sokolova Valentina Fedorovna, Doctor in Philology, Professor
Nizhni Novgorod State University of Engineering and Economics
umoiptd@yandex.ru

The article deals with the nature of the creativity of the Russian writers' who are usually attributed to the so-called “School of V. I. Dal”. All these writers were guided by the sincere love for the people and the oral folk poetry. The emergence of the “school”, undoubtedly, related directly to the formation of the Russian Geographic Society in 1845 that determined the unprecedented “rise” of the interests in the people’s study.

Key words and phrases: school of Dal; knowledge of people; ethnographism; study; nationality; the Russian people; archaeological dig; research; national life.

УДК 82-2

Одним из показателей эстетической преемственности авангарда и модернизма является поэтика условности. Сопоставительный анализ художественной системы драматургических опытов Велимира Хлебникова («Госпожа Ленин», «Мирсконца», «Маркиза Дээс») с «новой драмой» модернистов, в частности пьесами Мориса Метерлинка («Слепые», «Непрошенная гостья» и др.), позволяет включить драматургическое творчество модернистов и авангардистов в общую парадигму так называемой «условной драмы».

Ключевые слова и фразы: модернизм; символизм; авангард; условность; «новая драма»; поэтика сдвига; марионеточность.

Страшкова Ольга Константиновна, д. филол. н.
Северо-Кавказский федеральный университет
ol.strashckova2011@yandex.ru

УСЛОВНОСТЬ КАК ОБЩИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЁМ ДРАМАТУРГИИ МОДЕРНИЗМА И АВАНГАРДА

Эстетика модернизма и эстетика авангарда не предполагают гомологической философской связи, однако художественный текст того и другого демонстрирует общность приёмов, позволяющих говорить об их генетическом родстве, преемственности. Модернизм и авангард как его крайнее, абсолютизированное проявление существовали в общей концептосфере театрализации жизни и творчества [о воплощении этой идеи в эстетике модернизма см.: 12, с. 62-108]. Театр воспринимался как модель мира и модернистом Николаем Евреиновым, и авангардистом Велимиром Хлебниковым. Когда «Баня» Владимира Маяковского исполнялась в театре Мейерхольда, плакат на сцене гласил: «Театр – не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло». При этом режиссёры, не принимая «четвёртой стены» Станиславского, видели в зрителе соучастника сценического действия, включающегося в условную игру, верящего в безграничность театральной иллюзии. «Весь театр – это обман, сплошной обман, сознательный, нарочный, но очаровательный настолько, что ради него только и стоит жить на свете!» – экзальтированно восклицал известный театральный деятель эпохи Серебряного века Николай Евреинов [6, с. 84]. Модернисты и авангардисты, конечно, осознавали условность воссоздаваемой на сцене и в массовых действиях «реальности», по-разному атрибутируя, казалось бы, одни и те же смыслы (как известно, в авангардистском мировидении – сдвинутые, деформированные разрушающейся действительностью). Художник-символист, подчёркивая свою исключительность, наслаждался сотворением новых смыслов и форм для элитарного читателя и зрителя, в то время как авангардист видел смысл творчества в «антихудожественной и ликующей точности» (Сальвадор Дали), ориентированной на рецепцию, соучастие массы. (Значимо в этом контексте замечание Х. Ортега-и-Гассета в «Восстании масс»: «Масса – это посредственность, и поверь она в свою одарённость, имел бы место не социальный сдвиг, а всего-навсего самообман» [10, с. 311]). В представлении авангардиста мир теряет свою целостность, и художественная система строится в рефлектирующем сознании на представлении о всеобщей сдвинутости, неустойчивости, «но вместе

с тем провоцирует онтологическую озабоченность поисками иных, космического масштаба, мирооснований, лежащих за пределами умопостигаемой данности» [3, с. 270]. В театре взаимодействовали две равноправные реальности: жизненная и художественная. Реальный и ирреальный мир, воссоздаваемые в сценическом пространстве, представляют некую условную действительность, и условность же становится основным художественным приёмом в поэтике драмы как модернистов, так и авангардистов.

Модернистская, и символистская в том числе, драма, начавшая формироваться в 90-е годы XIX века, активно культивировала условное мифологическое пространство, условные образы, призванные воплощать вечные проблемы жизни и смерти, в поэтической парадигме исследуя соотносённость «Верха» и «Низа». Поиск символистами философских истин инспирировал тяготение к обобщённым образам-символам, образам-знакам. При этом «нереалистические» средства создания иллюзорной действительности посредством условных персонажей в драматургическом тексте не всегда были подвластны сценическим возможностям театра. «Археологическому натурализму» ранних экспериментов Станиславского в Художественном театре, к примеру, они противоречили. Вс. Мейерхольд не случайно называл свой театр не «символистским», а условным; символизм представлялся ему понятием более узким, нежели условность, изначально свойственная театральному искусству. Ведь лицедейство актёра, следование канону единства места и времени и прочее даже в самых «натуралистических» произведениях – это уже художественная условность. Фёдор Сологуб в трактате «Театр одной воли» утверждал, что люди на сцене должны быть такими же, как в жизни. (Представление символиста о «жизни», конечно, не совпадало с видением Станиславского), а в жизни человек – марионетка, которая следует указанию и «ведению» кукловода – Рока. В таком случае, на наш взгляд, актёр – марионетка в ещё большей степени (дважды марионетка), поскольку творит по велению Рока не свою жизнь, а чужую, иллюстрируя «мистерию авторского самоутверждения». Единая воля на сцене – это воля художника, единая воля в жизни – воля Рока, извечной предопределённости судьбы.

Теоретики символизма неслучайно часто представляли условность как марионеточность. Андрей Белый видел в ней метод технической стилизации, при котором «символизм образа» обуславливался «символизмом действия». Условность формы, по существу, диктовалась условностью создаваемой художественной ситуации, отражающей мгновение существования человечества, мгновение самовыражения экзистенций. Известный в начале XX века театральный критик Ф. Батюшков в статье «В походе против драмы» укоряет автора «Заложников жизни» за то, что он «совсем не дает переживаний действующих лиц: действие идёт скачками, взяты только внешние моменты, <...> фигурки, выставленные Сологубом, скорее напоминают какой-то паноптикум, чем служат действующими лицами для драмы» [1, с. 240-241]. Критик отвергает то, что продуманно, целенаправленно осваивали драматург и Мейерхольд. Режиссер, как и автор пьесы, искал в актёре холодности и спокойствия, марионеточности движений, выразительности мизансцен «неподвижного» театра. И это закономерно, поскольку и человек, и актёр – марионетки. «А почему же, однако, и не быть актёру как марионетка? Для человека это необходимо. Таков незыблемый закон всемирной игры, – говорит Сологуб в “Театре одной воли”, – чтобы человек был, как дивно устроенная марионетка. И нельзя ему уйти от этого, и даже нельзя ему забыть это» [11, с. 188]. Авангардисты видели в актёре и, безусловно, персонаже, им изображаемом, иллюстрируемом, условный образ-схему, как в кукольном театре-вертепе, развивая, по существу, идею «сверхмарионетки» Гордона Крэга или модели «сверхдрамы» И. Голля. «Актёрам следует надевать несоразмерные маски, благодаря которым их нрав окажется тотчас же узнаваемым грубо внешним образом: пусть там будет слишком большое ухо, белые глаза, деревянная нога...», – предлагал в 1919 г. последний [4, с. 40]. Незыблемый закон «всемирной игры», представление о «марионеточной» роли человека в предопределённом роком сценарии жизни диктовали необходимость условных форм, способных воплотить условно-символическое содержание пьесы. Правда, условность как таковая, условность, прокламируемая символизмом, о которой на рубеже двух ушедших веков развернулась основательная теоретическая дискуссия, условность, представленная в вербальном драматургическом тексте, так и не реализовавшись на сцене, исчерпала себя, но театр, создаваемый символистами, указал новые временные и пространственные отношения, новые приёмы и формы драматургического рода, многие из которых были освоены и реалистическим театром, и авангардным.

Известный своими авангардистскими «сдвигами» теоретик авангарда, поэт, писатель, драматург Велимир Хлебников, настойчиво искавший новые смыслы «перевернутого» мира, стремился в своих драматургических экспериментах к максимализации информации в каждом образе-знаке. «В “Госпоже Ленин” хотел найти “бесконечно малые” художественного слова» [15, с. 37], – вспоминал о творческих задачах пьесы 1909 года поэт-«смысловик», как его называл О. Мандельштам. Действующие лица этой миниатюры так же, как и маленькой драмы модерниста Н. Евреинова «В кулисах души», – это разложенные на Голоса, на функции, символы подсознания. Но если в еврейновской монодраме их три (Я-эмоциональное, Я-рациональное, Собственно Я), то Хлебников дробит «Голоса» одного персонажа – госпожи Ленин – на Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Рассудка, Голос Внимания, Голос Памяти, Голос Страха, Голос Ужаса, Голос Осознания, Голос Воли и даже Голос Догадки. Эти условно-мистифицированные «действующие лица», как «нечто многорукое и многоногое» Леонида Андреева, неподвластны визуализации, сценическому воплощению, но могут быть «материализованы» в сценическом пространстве актёрами-марионетками. Творимый авангардистами мир, собственно, – иномир строился на семантической наполненности звуков, тактильных впечатлений, сенсорных знаков реального мира. Систематизация С. Кржижановского в «Философеме о театре» (1923) о внутреннем видении и о «чужезлазии», составляющих рецепцию действительности, соотносится со структурой пьесы Хлебникова. Но здесь при всей абстрагированности образов включаются законы «психологического»,

точнее – экспрессионистического театра, направленного на передачу внутреннего состояния человека, вызванного бесконечностью переживаний человечества. Вяч. Вс. Иванов рассматривает эту пьесу Хлебникова как образец театра абсурда; соотнося её с драматургией последователей-обэриутов Хармса и Введенского, называет её «заумной» условно. «Заумной такая пьеса может представляться только в том смысле, что при передаче такого большого объёма информации или при таком отличии языка пьесы от обычного, как у Хлебникова, она воспринимается преимущественно как описываемая лишь вероятностными законами (или как хаотическая). Но при этом в центре композиции остается смысл, а не хаос бессмысленности» [7, с. 273]. Этот смысл в «*Госпоже Ленин*» направлен к осознанию и ощущению неизбежности Смерти, незримо приближающейся к человеку. Только стена (один из актуальных образов-символов условной драмы – и модернистской, и авангардной) отделяет умирающую женщину от другого, – теперь уже на грани смерти или безумия – потустороннего мира. Как ни парадоксально, но гоним Оттуда приходит Врач Лоос, «насекающий», предположительно, реальный мир, в котором действительно существует госпожа Ленин. Голос Зрения, «всматривающийся» в зловещий облик пришедшего, который вызывает страх и отторжение, рисует портрет: «*Он весь в чёрном. Шляпа низко надвинута над голубыми смеющимися глазами. Сегодня, как и всегда, его рыжие усы подняты к глазам, а лицо красно и самоуверенно...*» [13, с. 414]. Кто он, пришедший к очередной своей жертве? Реальный мир, воспроизводимый «видящими» и ощущающими его Голосами подсознания госпожи Ленин, растворяется в магии предчувствия; действительность материализована только в «голой стене» афиши. Реальное и ирреальное сливаются в неосознательное Нечто, что зовётся в пьесах Метерлинка Ожиданием, а в пьесах Андреева и Белого воплощается в Анатэме или Антихристе. Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Рассудка и Голос Соображения напряженно прислушиваются и присматриваются к приближающемуся Кому-то, как родственники в метерлинковской «*L'Intruse*» – к входящей в дом Смерти.

Страх надвигающейся смерти заполняет драматургическое пространство «*Госпожи Ленин*», как и модернистских пьес Мориса Метерлинка «*Там внутри*», «*Смерть Тентанжиля*», «*Слепые*», «*Непрошенная гостья*». В последней о её (Смерти) приближении свидетельствуют внешние изменения в саду, о которых сообщают «наблюдатели» Дочери (их три, но Метерлинк в этой сцене не идентифицирует их, представляя как некое метафизическое, условное единство): «*Должно быть, в саду есть кто-нибудь: соловьи воруж замолкли*»; «*Все рыбы в пруду погрузились вдруг, юркнули на дно*»; «*Кто-то, должно быть, проходит мимо пруда, потому что лебеди испугались*» [9, с. 126]. В словесных рисунках Голоса Зрения и Голоса Слуха миниатюры Хлебникова воспроизводится тот же мистический пейзаж: «*Кем-то испуганные, поднялись птицы*», «*Воздух наполнен испуганным свистом, раздаются громкие шаги*». Эти «громкие шаги» в пьесе Хлебникова слышатся разрывающими тишину только Голосу Слуха. Таким Голосом Слуха в пьесе М. Метерлинка является слепой Дед, который чувствует приближение Смерти, слышит то, чего не слышат другие. Лязг оттачиваемой в ночном саду косы Дед слышит первым. На попытки других персонажей дать реалистическое толкование действиям «садовника» он, всеслышащий слепой, утверждает: «*Я слышу явственно, как будто бы он косил в самом доме*». Он, всевидящий слепой, видит внутренним зрением присутствие в комнате её – Смерти, и он уверен, что все вокруг испытывают тот же ужас, что и он: «*А теперь я чувствую, что вы все бледнее смерти*». Голоса в пьесе Хлебникова прислушиваются к подсознательному Голосу Ужаса, всегда сопровождающему человека с сотворения мира. Можно предположить, что Велимир Хлебников воплотил здесь и ещё один смысл, осваиваемый эстетикой не только модернизма рубежа веков, транслируемый, к примеру, Кьеркегором, – вечный страх человечества. «Только дошедший до отчаяния ужас, – убеждает философ-писатель, – пробуждает в человеке его высшее существо» [8, с. 307]. Ужас испытывают все хлебниковские Голоса с появлением эмблематического образа – Человека. Голос Рассудка замечает, совершенно в контексте авангардистского «сдвига», после ухода Врача Лооса: «*Ушел человек – и опять жизнь*»; ему вторит Голос Сознания: «*Мысль победит. Ты, одиночество, спутник мысли. Нужно избегать людей*» (И опять реминисценции, только уже направленные к «*Мысли*» Л. Андреева). Какая же мысль побеждает? Мысль о неизбежной неотвратимости смерти: «*Все умерло. Все умирает*». Магический знак круга в обоих произведениях восходит к одной семантике. «*Он косит вокруг дома*», – комментирует ночные действия «садовника» Дочь в пьесе модерниста. «*Мокрый сад. Кем-то сделанный чертёж круга*», – как будто продолжает её наблюдения Голос Зрения в миниатюре Хлебникова.

Как и в «новой драме» модернистов Серебряного века, в пьесе Хлебникова нет внешнего действия, оно происходит только в движении подсознания, – в Голосах, рожденных чувством страха, предчувствием приближающейся Смерти. И «действующие лица» Метерлинка, и «действующие лица» Хлебникова собственно не действователи, а наблюдатели, описывающие события внешнего и внутреннего мира. Но если «Непрошенная гостья» перенасыщена персонажами, репликами, повторами, «растягивающими», удлиняющими текстовое пространство, то Хлебников – минималист: немногословные «Голоса» принадлежат одному персонажу – госпоже Ленин, краткие реплики Лооса и санитаров звучат в рецепции (в пересказе) Голоса Зрения. Как тонко отметил Вяч. Вс. Иванов: «Степень сжатости и точности передачи её ощущений едва ли находит себе равных в драматургии XX века» [7, с. 274].

Условность авангардистов, разрушающая настроение мистического ожидания, слиянности реального и ирреального, на которой строилась интрига драмы модернистов, имеет иную эстетическую установку, от коей ещё в 1903 г. оберегал Андрея Белого Александр Блок: «Не оступитесь ли Вы на краю пропасти, где лежит граница между феноменальным и ноуменальным...» [2, с. 53].

Условность, знаковость, восходящая к модернистскому пониманию мира, усматривается и в драматургической миниатюре В. Хлебникова *«Мирскóнца»* (1912), восстанавливающей в крохотном тексте всю жизнь человека, но не с её начала, как в *«Жизни Человека»* Леонида Андреева, а с её финала. Поля и Оля, отторгая этот финал, возвращаются в детство, чтобы, вероятно, пережить жизнь заново, учитывая предшествующий опыт. В обширном монологе Поля, обретающего спасение от своих похорон, т.е. от Смерти, в платяном шкафу, есть важное признание, соотносимое с «настроением» символистской драмы, о том лучшем, что хранится где-то в глубине человеческой души (и жизни) и никогда не бывает востребованным. Глядя на «венчальный убор» в шкафу (или гробу?), он замечает: *«Так мы все это махоркой посыплем и этой дрянью, что пахнет, и плакать хочется от неё, и в сундук положим, запрем, знаешь, покрепче и замок такой повесим хороший, большой замок»* [14, с. 420]. По законам бинарной оппозиции эстетики авангарда Хлебников в минимальный вербальный текст включил максимальный, бесконечный текст человеческого существования: от почти конца жизни к почти её началу (Ещё не Смерть, как у Сологуба или Андреева, но уже и не внутриутробное вчувствование в неизвестность жизни, как в *«Котике Летаеве»* Андрея Белого). Жизнь, проживаемую дважды: туда и назад – можно повторять и повторять, она вбирает в себя Вечность, становится бесконечной и, вероятно, скучной (как для андреевского Анатэмы). И в такой экзистенциальной ситуации вечного возвращения имена не имеют смысла: то ли Надюшей звали их дочь, то ли Нинушей; то ли Петей, убившим ворона, то ли Павлушей, бьющим баклуши, – их сына (нам представляется неубедительным замечание комментаторов о том, что эти имена, «вероятно, описка Хлебникова» [5, с. 689] в издании *«Творения»*). Да и Поля/Оля в своем звуковом и «жизненном» повторе так же не требуют конкретной идентификации, как и безымянные персонажи Андреева, Белого, Бальмонта. В действе возвращения к спасительному детству участвуют образы-знаки, а отсюда – ненужность имени; достаточно условного обозначения. Модернисты Серебряного века, философствующие о Боге и Человеке, Жизни и Смерти, Добре и Зле, материализовали образы-идеи в абстрактном пространстве/времени, в условных действующих лицах. Во многих их пьесах имена собственные соседствуют с условными, но есть и такие драмы, где автор для воплощения мистических смыслов ограничивается условными указаниями, разграничивающими «носителей» реплик. В пьесе символиста Фёдора Сологуба *«Литургия мне»*, к примеру, выдержан «безымянный» принцип: *юноши; юноши, носящие светочи; хранители преданий; дева обреченная...* Даже в драме реалиста Г. Чулкова *«Семена бури»* (1908) в «действии» ожидания революции участвуют номинативные персонажи: *первый монах; второй монах; библиотекарь-монах; старик и старица; дама в белом...*

Новое мироощущение авангарда воплощалось в условных образах-символах, призванных передать состояние *страха* Человека перед *Ничто*, перед трансцендентно вечно сущей Смертью, его бесконечное чувство одиночества, заброшенности, осознание им жизни как старта перед прыжком в бездну, как переходное состояние между Жизнью и Смертью. Условные образы, «располагаемые» драматургом в условном хронотопе, создают эффект опрозрачивания жизни, к которому стремились совсем недавно символисты, когда «видимость становится сквозной, как стекло, выдавая невероятный смысл происходящего в видимости» (А. Белый). Показательно для эстетической эпохи Серебряного века, что условные формы (романтического или фольклорного, или символистского происхождения) проникали и в реалистическую драму как аллегории, в то время как жизненные реалии, включаемые в текст, обретали эмблематический характер.

Но вернёмся к драматургическому эксперименту авангардиста. Коллизия пьесы Велимира Хлебникова *«Мирскóнца»* – бегство от смерти в детство – сама по себе условно-фантазмагорическая, при этом иллюстрирующая мировоззренческую установку авангарда на изначальность мира, на его преобразование новым, заново рождённым человеком. Поля и Оля в совершенно идиллической ситуации, показательной для сентиментализма или его пародийной рецепции (Ремарочная афиша: *Старая усадьба. Столетние ели, берёзы, пруд. Индюшки, куры. Они идут вдвоём*), на лоне первозданной природы обретают новую и тоже первозданную жизнь (Заключительная ремарка: *Поля и Оля с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках*). Перед ними, детьми, открываются новые перспективы, утопические, но противопоставленные апокалиптическим переживаниям модернистов. В текстовом пространстве/времени пьесы Хлебникова условно, гипотетически представляется реставрация циклической повторяемости существования мира. Условны персонажи. Условна сценическая и человеческая жизнь, находящаяся между двумя полюсами: рождением и смертью, детством и старостью, бытом и бытием. Осознание этого маргинального состояния «между» определяет эмоциональный строй произведения и мироощущение персонажей. Как в метерлинковской «статуарной драме», непременно соотносимой с драмой русских модернистов, в авангардистских пьесах Хлебникова *«Госпожа Ленин»*, *«Мирскóнца»* нет внешнего действия, оно происходит только за «стеной» реального мира, отражается в Голосах, возбуждаемых предчувствием приближающейся Смерти. Внешнее действие второй пьески Хлебникова, описываемое Полей, наблюдавшим за своими похоронами (совсем с иной установкой, нежели наблюдения героя Сухова-Кобылина в гротескной драме *«Смерть Тарелкина»*), бежавшим от смерти, как бы вырвавшимся за границы похоронного ритуала, тоже проходит где-то за этой стеной, отделяющей мир условно-реальный от мира нереально-условного.

Образцовые модели авангардистского театра, театра абсурда вместе с драматургическими экспериментами Л. Андреева, Ф. Сологуба, Н. Евреинова, К. Бальмонта и других драматургов рубежа веков, ищущих неаристотелевские, новые формы, объединяются не только своими условно-абстрактными «персонажами». Их сближает экзистенциальная философия, настроение ожидания, психологическая напряженность, однако теперь уже, в новый эстетический период, не столько «в кулисах души» (название драматургической сцены Н. Евреинова), сколько – «в кулисах разума», из которых соткана текстовая ткань пьес.

Мировоззрение модернистов и авангардистов, тяготеющее к обобщениям, определяло обращение и к условным архаическим образам, выработанным устной, мифологической традицией. На трансформации образов фольклорной поэтики строятся и «Царь Максимилиан», и «Бесовское действо над неким мужем» А. Ремизова, и Петербургская шутка на рождение «Аполлона» «Чертик» В. Хлебникова (1909). В этой, на наш взгляд, «лезедраме» вновь объединяются в одном тексте и человеческие типы, и условные: *Черт, Геракл с фронтона петербургского дворца; языческие боги; сфинксы; нагие ведьмы; ворона; царевич Мамонт; Безумец; Замёрзший*. Интересно отметить, что образы-символы, включённые в синкретическое сценическое пространство, соотносятся, как ни парадоксально, с традициями средневековой «школьной драмы». В драматической миниатюре Хлебникова «Маркиза Дезес» (1909) ожившие вещи, превращающиеся в животных и птиц, оказываются, как в сказочных фантазмагориях, люди создают атмосферу мистического хаоса, что соотносится с концепцией вещи, разработанной представителями «формальной школы» (В. Шкловский: «создание особого восприятия предмета, создание “виденья” его, а не “узнавания”») [Цит. по: 4, с. 40]. Архаическая условность в драматургических экспериментах Хлебникова в её новой экспликации служит не столько воссозданию мистического колорита, сколько указанию на абсолютизацию знаковости (условности) формы, к которой стремился театр авангарда, выросший из модернистской драмы, при том, что символисты и акмеисты не отвергали реальной визуализации персонажей. Условные образы авангарда актуализировали проблему абсурдности жизни, её экзистенциальной опустошённости, бесперспективности, «безбудущности».

Таким образом, переживание, состояние, на которое обращена была «новая драма» модернистов, имело цель проникнуть «за маску», за «эмблематическую роспись переживаний» (А. Белый), т.е. в тайны души. Герой её, сталкиваясь с «древним ужасом» (Вяч. Иванов), оказывался перед лицом того, что находится за пределами чувствования. Но если стремление символистов заглянуть «за маску» означает проникновение в невысказанные глубины человеческого духа, то мирообраз личности, персонажа авангардистов вырисовывается не изнутри, а извне. Так, сознание и подсознание госпожи Ленин раздроблено, смешено, расщеплено, как осознаваемый авангардистами мир. В драматургических опытах модернистов и Хлебникова действие организовывается в условном, мифологическом пространстве/времени. Единый формальный признак – условность, так же как стремление воспроизвести в сценическом действе общечеловеческие, вселенские проблемы бытия (даже в условно-бытовом пространстве), стёртость действительности и традиционного для классической реалистической драмы выраженного конфликта позволяют располагать драматургические тексты модернистов и авангардистов в единых границах так называемой «условной драмы».

Список литературы

1. Батюшков Ф. В походе против драмы (По поводу «Заложников жизни» Ф. Сологуба) // Современный мир. 1912. № 12. С. 234-247.
2. Блок А. А. Письма А. Блока А. Белому // Блок А. Собрание сочинений: в 8-ми т. М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960-1963. Т. 8. С. 50-59.
3. Гирич Ю. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 399 с.
4. Гольц И. Сверхдрама // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост., вступ. ст., пер. с франц. и коммент. С. Исаева. М.: ГИТИС, 1992. С. 37-40.
5. Григорьева В. П., Парнис А. Е. Примечания // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост., вступ. ст., пер. с франц. и коммент. С. Исаева. М.: ГИТИС, 1992. С. 653-714.
6. Евреин Н. Н. Театр как таковой. (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни). СПб., 1912. 120 с.
7. Иванов Вяч. В. Заумь и театр абсурда у Хлебникова и Обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 263-278.
8. Кьеркегор С. Дневник обольстителя / пер. с датского П. Ганзена. М.: Эксмо-Пресс, 1999. 352 с.
9. Метерлинк М. Непрошенная гостья // Метерлинк М. Драммы. Стихотворения. Песни. Самара: Издательский дом «Агни», 2000. С. 121-138.
10. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.
11. Сологуб Ф. Театр одной воли // «Театр». Книга о новом театре: сб. ст. СПб.: Шиповник, 1908. С. 177-198.
12. Страшкова О. К. «Новая драма» как артефакт Серебряного века. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006. 575 с.
13. Хлебников В. Госпожа Ленин // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 414-416.
14. Хлебников В. Мирсконца // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 420-423.
15. Хлебников В. Свояси // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 36-38.

THE CONVENTIONALITY AS THE COMMON ARTISTIC DEVICE OF MODERNISM AND AVANT-GARDE DRAMATIC ART

Strashkova Ol'ga Konstantinovna, Doctor in Philology
North Caucasian Federal University
ol.strashkova2011@yandex.ru

One of the indicators of the aesthetic continuity of modernism and avant-garde is the poetics of conventionality. The comparative analysis of the artistic system of Velimir Khlebnikov's dramaturgic works ("Mrs. Lenin", "The World Backwards", "Marquise Dezes") with the "new drama" of modernists, in particular, with the plays by Maurice Maeterlinck ("The Blind", "The Unknown Guest" and others) allows including the dramatic creativity of the representatives of modernism and avant-garde into the common paradigm of the so-called "conventional drama".

Key words and phrases: modernism; symbolism; avant-garde; conventionality; "new drama"; poetics of the shift; puppet state.