

## СМЫСЛО-И-ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ «ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ СИТУАЦИИ» СМЕРТИ В МОДЕРНИСТСКОЙ ДРАМЕ КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКА

Страшкова О.К.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>ФГАОУ ВПО «Северо-Кавказский федеральный университет», Ставрополь, Россия, (355009, г. Ставрополь, ул. Пушкина, 1), e-mail: olga.strashkova8@gmail.com

Модернистская драма в силу мистических интенций и стремления к философскому осознанию мироустройства отражает художественное мышление эпохи. На это указывает анализ произведений русских и западноевропейских драматургов. Эсхатологические мотивы, абстрактная «экзистенциальная ситуация» смерти пронизывают театральнo-драматургический текст Серебряного века (в частности драмы Леонида Андреева, Фёдора Сологуба, Андрея Белого, Александра Блока и др.), определяя условные формы её идентификации. Обобщённое представление о сущности бытия и сути жизни человека, составляющее конфликт модернистской драмы, приводило к конструктивному обнажению формы. Персонажи-символы как бы переходили из пьесы в пьесу, повторялись в произведениях разных авторов, статуарно обозначая свою функцию. Модернистская драма становилась своеобразным открыванием занавеса перед осязаемой бездной Смерти, создавая «экзистенциальную ситуацию» её вечного присутствия.

Ключевые слова: модернистская драма, экзистенциальная ситуация, смерть, условный образ, символ, символизм.

## SENSE-AND-FORMATIVE FUNCTION OF "EXISTENTIAL SITUATION" OF DEATH IN THE DRAMA OF MODERNISM OF THE LATE XIX - EARLY XX CENTURY

Strashkova O.K.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>FSAEI HPE «North-Caucasus Federal University», Stavropol, Russia (355009 Stavropol, Pushkin Street, 1), e-mail: olga.strashkova8@gmail.com

Modernist drama into force of mystical intentions and aspirations to the philosophical understanding of the world order reflects the artistic thinking of the period. This is indicated by the analysis of works of Russian and Western European playwrights. Eschatological motives, abstract "existential situation" of death pervade theatrical and dramaturgical text of the Silver Age (for example dramas by Leonid Andreev, Fedor Sologub, Andrey Belyj, Alexander Blok et al.), defining its conventional form of identification. Generalized idea about the nature of existence and essence of human life constitutes a conflict of modernist drama, led to constructive naked form. Characters symbols as a transition from play to play, repeated in the works of various authors, statutory indicating its function. Modernist drama becomes a kind of opening the curtain in front of the abyss of Death tangible, creating "existential situation" of its eternal presence.

Keywords: drama of modernism, existential situation, death, conditional image, symbol, symbolism.

Поэтика модернистской драмы конца XIX – начала XX века формировалась в период разрушения реалистического сознания под воздействием новых идей, восходящих между иными к философии Шопенгауэра и Ницше. Устремлённость в мистическое инобытие, эсхатологические мотивы, размышления об извечном зле, космическом одиночестве человека, его смертности и Смерти определяли судьбу героя и человечества в организации сюжета многих пьес, и условные формы воплощения абстрактных идеологем.

Смысловый импульс и русской, и западноевропейской модернистской драмы был во многом инспирирован экзистенциальным вектором. Дети «разлома и распада» (Львов-Рогачевский) осознавали духовный кризис эпохи, трагический надлом, «экзистенциальную пустоту», испытывая «древний ужас» (Вяч. Иванов) перед

«бесконечным Ничто», о сущности которого размышлял Фридрих Ницше в статье «Весёлая наука» (1882). Другой кумир эпохи – Шопенгауэр, – ещё в начале XIX века обосновавший философию скептицизма и пессимизма, указывал пути к пониманию экзистенции и тем, кто, как Л. Андреев, «отказывался» от его влияния, и тем, кто, как Ф. Сологуб, подчеркивал свою мировоззренческую связь с философом. Экзистенциальное мышление проявлялось в художественном тексте в качестве «игры мысли», подсознания или в качестве интуитивной рефлексии, направленной на осознание неотвратимости Смерти. Понимание последней модернистами Серебряного века соотносимо с экзистенциальным духом философии Шопенгауэра, утверждавшим в трактате «Смерть и её отношение к неразрушимости нашего существа», что смерть – это миг освобождения от односторонности индивидуальной формы, которая «не оставляет сокровенного ядра нашего существа»; в момент смерти, по мысли философа, наступает истинная изначальная свобода. Сознание модернистов было направлено на преодоление «правды жизни» классического реализма, его концепции личности, его стремления раскрыть характер и психологию человека. Экзистенциальный взгляд на мир, формирующийся в творчестве художников нереалистического лагеря, открывал родовое Я человека, с его неповторимой внутренней сущностью вне социальной, исторической, этнической причинности. Поскольку мир абсурден онтологически, то «личность» проявляет себя в алогичном пространстве, но в достаточно чёткой структуре модели мира, в которой предопределено одинокому человеку испытывать чувство страха перед Богом и перед Ничто, в своём стремлении вперёд «заглядывающим» в Смерть. Всевидящее око Смерти как бы выглядывало из лазоревой софийной дали, проникало в подсознание, разрушало надежду на земное счастье. Всё дальше от человека отстранялся идеал гармонии поэзии и красоты, души и Духа, всё более погружался он в предощущение Смерти.

Прошлое, настоящее и будущее в произведениях модернистов сливается в единое время Вечности, а здесь/нездесь является неким абстрактным пространством с размытыми границами. В пьесах Леонида Андреева, Фёдора Сологуба, Андрея Белого, Константина Бальмонта, Алексея Ремизова и др. время действия имплицитно «располагается» то в границах традиционного сценического настоящего («Мысль», «Собачий вальс» Андреева, «Те, кого нет» Брюсова, например), то обращено к прошлому или будущему («Снег» Пшибышевского, «Земля» Брюсова, «Прометей» Иванова, «Океан» Андреева). Настоящее как бы вбирает в себя время существования всего человеческого рода с его всевечным конфликтом с действительностью. При этом внесценическое время имеет разную «модальность»: прошлое, в отличие от «золотого века» романтиков, чаще всего несёт в себе следы эсхатологических предощущений, экзистенциальные семы, разрушающие возможную

стабильность настоящего и будущего. Конфликт модернистской драмы – и внешний, и внутренний – развивается в пределах зыбкого, маргинального, такого же неуловимого, непознаваемого настоящего, как прошлое/будущее. Так, в *«Анатэме»*, *«Жизни Человека»*, *«Царе Голоде»* Андреева условные персонажи живут в расширенном сценическом времени/пространстве, символизируя вечные проблемы вечного мира. Даже уточнение времени действия трагедии *«Океан»* – революционный 1782 г. – условно, т. к. выполняет функцию указателя ситуации субстанционального бунта вообще, протестующего духа персонажей пьесы и самого Океана как самостоятельного действующего лица.

В пьесах Леонида Андреева свободно сосуществует реальный и ирреальный мир, то, что есть, и то, что должно. Герой живёт в ситуации «между»: между Жизнью и Смертью. Отсюда – внешняя сюжетная неопределенность, подчёркиваемая условными образами, действующими в условных обстоятельствах. В современной трагедии *«Мысль»* Керженцев проводит эксперимент над сознанием, чтобы понять, покорились ли Человеку Вечность в своей онтологической беспредельности. Для этого автор моделирует ситуацию прорыва в «третье измерение». Разрешается конфликт, с одной стороны, по законам реалистической психологической драмы, с другой, – условного «театра идей», иллюстрируя смятенное сознание Человека перед бездной Смерти. Герой Андреева, освобожденный от совести и Бога, не имеющий внутренних пределов, всматриваясь в себя, видит всё человечество, следуя ницшеанскому идеалу «воплощенного свободного ума».

В представлении в пяти картинах с прологом *«Жизнь Человека»* Человек как будто свободен, но его свобода исполнена страдания. Он предоставлен самому себе, противопоставлен всем, но и лишён связи с объединяющим всех Богом. Он рождается, живёт, умирает, проживая миг и вечность одновременно (вечность прошлую и вечность будущую). В андреевском Человеке соединились начало и конец его индивидуальной жизни и космическая вечность, Жизнь и Смерть. Вот почему носителю идеи не нужно имени собственного (Герой *«Океана»* имеет три имени, что также подчеркивает его всеобщность, условность). Андреев воспринимает жизнь не в одном измерении, он вырывается за грань видимого, внешнего слоя жизни, обнажает сущность бытия. Герой его пьес одинок, он отчуждён от среды, от природы, даже от себя, отсюда – особая психика, деформированная одиночеством. Страх перед Жизнью и перед Смертью, ощущение незащищенности перед непознаваемой бесконечностью, непонимание собственной души, разорванность сознания объясняют его безволие перед лицом неминуемого конца. Его представление о действительности как будто состоит из двух сознаний, одно из которых воплощает дематериализованность мира экзистенций, другое – Богочеловеческую сущность. Особенно показателен в этом отношении образ Хаггарта в трагедии *«Океан»*. Поэтому Давид Лейзер в

«Анатэме» безграничной любовью к человечеству, как ни парадоксально, вызывает ненависть своих сограждан. Аббат в «Океане», в своей любви к «подлецам» – односельчанам готовый «продать душу дьяволу», расплачивается смертью. А дочь его, рождённая во грехе, т.е. лишённая генетически милосердия, смеётся над его трупом, над самим фактом Смерти.

Леонид Андреев в своих драматургических произведениях обращается к имманентной и трансцендентной сущности человеческого Я. Он убежден, что вопрос об отдельной личности исчерпан, отошёл на второй план, и признаётся В. Вересаеву: «Хочется все эти разношёрстные индивидуальности так или иначе, войною или миром, связать с общим, с человеческим» [5, с. 409]. Драматург пытается воплотить вечные законы жизни в обобщенных образах задуманного драматургического цикла: «Царь Голод», «Война», «Революция», «Бог, дьявол, человек». Условные герои должны были, по замыслу автора, воплотить состояние Человека, существующего в метафизической бездне, наедине с собственной душой, в одиночестве своего «расколотого» Я («Я одинок, как последний глаз, У идущего к слепым человека...» – В. Маяковский). Персонажи Л. Андреева знают, что есть правила Добра, но они бессильны перед бессмысленностью Жизни и неизбежности Смерти, перед жизнью человека, проиллюстрированной в «Жизни Человека». Драма Леонида Андреева раскрывает трагедию существования *человечества*. И.Ю. Искржицкая подчеркивает, что этот художник XX века «трагичнее, чем Ницше в своей последовательности неприятия любых абсолютов» [7, с. 64]. Сам Андреев называл свои творческие искания «неореализмом», вероятно, осознавая, что он апеллирует не к символам, а к условным, мы бы сказали, «моносемантическим» образам. «Некто в сером» – рок, олицетворяющий «железное предназначение» судьбы, и иных смыслов не несет». Ю.В. Бабичева отмечает в драмах Андреева экспрессионистические тенденции [2, с. 16], которые, на наш взгляд, не противоречат экзистенциальному миропониманию драматурга. Андрей Белый увидел в «Жизни Человека» индивидуальный стиль отражения хаоса жизни. «Стиль собственный, влекущий, невнятный. В нём бьётся ритм души, точно в пространстве ночи крылья испуганной птицы. Крылья бьются и падают, бьются и падают, словно кто-то большой и грустный, весь окутанный муаром ночи, собрался улететь – улетел прочь... Но Андреев глядел, глядел и не улетел: бездну видел и жаловался на неё, и оглянулся, но в неё не бросился: огородился стенами; и, как странные нежити, возникали его герои: им открывалась бездна» [4, с. 492-493].

Обобщённый вселенский конфликт, развитие действия драм-трагедий Леонида Андреева разворачивается в условном месте, в условном бесконечном времени, незавершенное, «открытое», как не завершена судьба человечества. Но при этом драматург создаёт экспериментальную ситуацию, в которой одинокая личность, являя коллективное

сознание, движется к Смерти, альтернативы коей нет. В *«Царе Голоде»* действие как бы остановилось, обратилось в бесконечный разговор, а «бунт» происходит где-то там – за сценой, как в античной трагедии. В картине IV в богатом доме «происходит» кажущееся действие – суэта бала в атмосфере страха, который пытается разрядить Инженер (интеллигент), а там, за окнами – стихия и предательство Царя Голода. В V картине Царь Голод рассказывает о действии уже случившемся, которое, безусловно, ещё раз случится: *«Вот несут заступы – подходят к вам – скорее! Опомнитесь, проснитесь...»*. В *«Жизни Человека»* действие только кажется «настоящим»: драма иллюстрирует экзистенциальную ситуацию существования человека и человечества. Трагедия *«Океан»*, с её борьбой Христа и Антихриста, с перенасыщенностью мистическими знаками, с традиционным Некто – *«кому всегда печально»*, единством Любви и Смерти, предсказаниями и чревоуещательницей, проклинаящей человека-дьявола, также «вскормлена» экзистенциальными семами. Здесь всё экзистенциально: *отъединённый* от мира посёлок рыбаков, живущих морем и *страхом* перед этим морем; *странная, одинокая*, в грехе рожденная дочь аббата-отступника, дождавшаяся своего *двойника* – дьявола во плоти, познавшего любовь; игра мотивами смерти, стихии, жизни-сна, предательства и крови; сам Океан – воплощение живой сущности – дышащий, стонущий, поющий, говорящий. В его безбрежной дали, в чёрной ночи, в затихающем плеске волн исчезает проклятый женой и сыном новый андреевский Анатэма.

Новаторские тенденции в русской литературе рубежа веков, отмежёвывающейся от реализма, сложное мировидение самого Леонида Андреева объясняют доминанту условности в его драматургических произведениях. Вячеслав Иванов называет Андреева «лжесимволистом, применявшим символистский метод, не разделяя при этом символистского мирозерцания. Символистское в нем – это «modus», а не «res» (метод, а не предмет); и на этом уровне все краски, – отмечал Иванов, – объединялись» в «одну слитную муть», а «психологизм мятущейся индивидуальности» «торжествовал под лозунгом вселенской идеи» [6, с. 621,626]. Сам Андреев тоже не признавал себя символистом, хотя подчеркивал необычность формы своей драмы, указывая в письмах Н. Телешову (1906), что *«Жизнь Человека»* – «опыт в некотором роде нового строительства пьесы» [8, с. 162]. В письме Горькому, делясь творческими планами, драматург признавался, что хочет написать *«Царь Голод»* «в той же загадочной форме», что и *«Жизнь Человека»*, т.е. в условной форме. Эмблематичность образов не указывала на символистские корни его эстетики, но и не порывала абсолютно с ними; условность, отличающая художественную систему Леонида Андреева, позволяла отражать обобщённые смыслы экзистенциальных представлений автора о Жизни и Смерти.

Андрей Белый в «Эмблематике смысла» (1909) и позже – в книге «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности» (1917) – предлагал 23 понимания символа, показав, что «символ познается в эмблемах и образных символах» и что «действительность приближается к Символу в процессе познавательной или творческой символизации» [3, с. 132]. При этом действительность представляет собой идеи-сущности, т.е. символ переживается, а не материализуется пластически или вербально. Символ – это не образ, т.к. не может быть символом символа. Он вбирает в себя множество значений, проявляется и в реальном, и в ирреальном уровне текста, он создаётся суммой развернутых эмблематических рядов (культурно-исторических, словесных, логических) значений, смыслов не обязательно в плане образно-иконической реальности. Поэтому, говоря здесь об условном образе, мы имеем в виду условный образ-знак некоего явления – реального или идеального: Человек, Добро, Зло, Жизнь, Смерть.

Сюжетостроение модернистской драмы, в отличие от «интеллектуальной драмы» Бернарда Шоу или ранней драмы Л. Андреева «*К звёздам*», предельно просто. Сложность, если можно говорить о таковой в контексте «разыгрывания» философских идей эпохи, – в развёрнутости к экзистенциальным смыслам, к односторонне разрешаемому конфликту Жизни и Смерти, Добра и Зла, Христова и Антихристова. В ней нет многоплановых диспутов (как в «*Человеке и сверхчеловеке*» Шоу) или обширных разъяснительных монологов (как в «*Анатэме*» Андреева, «*Ганнеле*» Гауптмана), наличие которых скорее разрушает модель драмы, чем конструирует ее. Сюжет раскрывает психологическую напряженность, мистическую сущность ситуации или иллюстрирует эсхатологическую идею.

Герои модернистской драмы не находят опоры ни в имплицитном, ни в трансцендентном пространстве; рассыпаются привычные стереотипы отношений, но не выстраиваются новые – в ситуации разобщенности, одиночества, неверия. Неразрешимость конфликта человека с Богом, с собой, с миром воспринимается как общечеловеческий вечно повторяющийся «неконфликт», преодолеть который бессмысленно, ведь впереди только Смерть. При этом интересно отметить, что следуя ницшеанской философии, развивая идею Единой воли, символист Фёдор Сологуб полагал, что не существует новых фабул и интриг в мире, где правит экзистенциальный страх, вершится вечная мистерия, игра Рока с марионетками. Любой сюжет условен, лишь «маска на лице драмы» – способ овеществления Единой воли. «Не все ли мне равно, кто суетится и хлопочет на сцене, Шуйский или Воротынский, – писал Ф. Сологуб в своей известной статье «Театр одной воли», – если я знаю, что передо мной пройдет сейчас трагедия самозванства, так гениально замышленная гением русской истории...» [9, с. 193]. Циклическая повторяемость сущего не требовала ни

углубления в психологию, ни конкретизации бытовых деталей, достаточно было знака, обобщенного образа-символа. Даже, казалось бы, совершенно «жизненная» коллизия драмы Сологуба «*Заложники жизни*» с введением библейского мифа об Адаме обретала обобщающий смысл; при этом расширялись границы сценической «реальности», «овеществлялись» экзистенциальные мысли о вечной антиномичности мечты и действительности, создавалась условная ситуация существования условных образов. Драмы Федора Сологуба культивировали обобщенность, знаковость образов и смыслов, инспирированных экзистенциальным сознанием эпохи. Вражда Кати и Лилит воспринимается как вечно повторяющаяся история человечества. «Экзистенциальная ситуация» ожидания Смерти и в пьесах-мистериях Андрея Белого, символизирует изначальную Роковую предопределенность человеческого существования. Одна из трагедий Сологуба так и называется «*Победа смерти*». Её героиня красавица Альгиста не смогла преодолеть закон, завещанный Единой Волей. Восстав из мертвых (III акт), она призывает любимого в свободный мир Смерти, ведь всё равно здесь, в реальной жизни, все живут в её трепетном преддверии.

Обобщённое представление о сущности бытия и сути жизни человека, составляющее конфликт модернистской драмы, приводило к конструктивному обнажению формы. Персонажи-символы как бы переходили из пьесы в пьесу, повторялись в произведениях разных авторов, статуарно обозначая свою функцию. Как Альгиста Сологуба стремилась возродить жизнь и власть Хладовега, так и Дочь Зодчего блоковской драмы «*Король на площади*» пыталась вдохнуть жизнь в каменную статую. В прологе к пьесе «*Победа смерти*» Сологуб предельно обнажает модель образов, взаимозамещение имен-шифров подчёркивает повторяемость, неизменность «экзистенциальных ситуаций». Поэтому Альдонса именуется королевой Ортрудой, Дульцинея – Альдонсой, за лохмотьями которой никто не может различить «высокую красоту» Дульцинеи. Абстрактность ситуации позволяет совмещать времена, эпохи: в жизнь средневековых персонажей вовлекаются современные – Поэт в сюртуке и Дама в шёлковом платье. Образы Поэта у Сологуба, Автора в «*Балаганчике*», Господина в «*Незнакомке*» Александра Блока откровенно перекликаются. «Единый персонаж» в драматургическом цикле Блока, безусловно, существует в пространстве общечеловеческих коллизий, призванных воплощать заданную параболу: Жизнь – Смерть. Действующие лица в поэтике модернистов являются носителями вечных истин, отсюда графичность образов-символов. Предощущение грядущего Апокалипсиса воплощалось в условных образах, призванных передать экзистенциальное состояние: *страх* человека перед *Ничто*, перед трансцендентно вечно сущей Смертью; чувство *одиночества, заброшенности*; осознание жизни как «заглядывание» в Смерть, как *маргинальное, переходное* состояние

между Жизнью и Смертью. Модернистская драма становилась своеобразным открыванием занавеса перед осязаемой бездной Смерти, создавая «экзистенциальную ситуацию» её вечного присутствия. «Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны, – размышлял Фёдор Сологуб, как бы разъясняя закономерность условности формы, – Что же все слова и диалоги? – один вечный ведётся диалог, и вопрошающий отвечает сам и жаждет ответа. И какие же темы? – только Любовь, только Смерть. Нет разных людей, есть только один человек, один только Я во вселенной» [10, с.312].

### Список литературы

1. Андреев Л. Н. Драматические произведения. В 2-х томах. – Л.: Искусство, 1989. – Т. I . Т. II. Цитация по данному изданию.
2. Бабичева Ю. В. Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции. – Вологда, 1971.
3. Белый Андрей. Символизм. – М., 1910.
4. Белый Андрей. Арабески. – М., 1911.
5. Вересаев В. Собрание сочинений в 5 тт.– М.: Правда, 1961.– Т. V.
6. Иванов Вячеслав. Собрание сочинений / Под ред. Д.В. Иванова и О. Демарт. – Брюссель; 1974. – Т. II.
7. Искржицкая И.Ю. Леонид Андреев и трагическое в культуре XX в. // Эстетика диссонансов. – Орел, 1996.
8. Книга о Леониде Андрееве. – Берлин; Пб.; М., 1922.
9. Сологуб Федор. Театр одной воли // «Театр». Книга о новом театре. – СПб., 1908.
10. Сологуб Фёдор. На рубеже. К характеристике современных исканий. Критический сборник. – СПб.: Питер, 1990.

### Рецензенты:

Гусаренко С.В., д.фил.н., профессор, декан факультета филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Гуманитарного института ФГАОУ ВПО «Северо-Кавказский федеральный университет», г. Ставрополь;

Останкович А.В., д.фил.н., профессор кафедры отечественной и мировой литературы Гуманитарного института ФГАОУ ВПО «Северо-Кавказский федеральный университет», г. Ставрополь.