



Вадим МАКСИМОВ

**Модернистские концепции театра
от символизма до футуризма.
Трагическая форма в театре русского футуризма**

Пафос футуризма направлен прежде всего на разрушение любых стереотипов. На этой идее строится эстетика модернизма изначально, французский символизм разрушил многовековую структуру поэтического текста, создав новую поэзию и новое мировоззрение. Но футуризм взялся за дело куда основательней — пересматривались все нормы жизни. Почва для этого к 1910-м годам была подготовлена.

Огромная научная литература о футуризме — и прежде всего о русском — только подтверждает отношение к нему как к явлению состоявшемуся и законченному, без реальных проявлений в сегодняшнем искусстве.

Оставив в стороне эволюцию и влияния футуризма в целом, отметим очевидную нереализованность футуристического театрального проекта. Это говорит не о несценичности футуризма, а о грандиозности его театральной модели, строительство которой началось в 1910-е годы, а в 1920-е было насильственно прервано и в Италии, и в России. Более поздние попытки загнать футуристическую драму на традиционную сцену ни к чему не привели. Театральный футуризм, как и другие проекты модернизма, ждет своего часа.

Драматургия футуризма причислена к шедеврам авангардной литературы. «Тем не менее, — по точному замечанию Рудольфа Дуганова, — оценить драматическое произведение в полной мере все же нельзя, не испытав его на сцене»¹. Говоря о «сверхдрамах» Хлебникова, Р. В. Дуганов констатирует: «Трудность тут прежде всего в том, что сценического образа хлебниковской драматургии мы пока не знаем и опыта ее театрального переживания у нас нет»².

Как и в других художественных направлениях, драма стала вершиной, итоговой художественной формой футуристических исканий. Все произведения футуристов по сути синтетические. Каждый художник

стремится выйти за рамки своего вида искусства. Даже слово «песа» уходит из обихода футуристов. Ф. Т. Маринетти, Э. Сеттимелли, Б. Корра, Ф. Канджулло создают «синтезы», В. Хлебников — «сверхдрамы».

Основным художественным приемом футуризма является «сдвиг». Принято говорить о «смысловом сдвиге». Прием по сути поэтический. Слова строятся таким образом, что в их звучании возникают новые слова, либо меняющие смысл, либо разрушающие его. Множественность смыслов направлена, разумеется, не на бессмысленность, а на раскрепощение сознания.

Сдвиг происходит не только смысловой, но и формальный. Обычные слова превращаются в «заумный язык». Таким образом, не логика нарушается, а форма перетекает в другую плоскость. На живописных полотнах воспроизводится не фигура, а движение, разрушающее фигуру. Персонажа на картине нет, потому что и в обыденной жизни нет статичных предметов, все движется, все размыто, все растворено в контексте.

И еще важнее сдвиг, который происходит между художественной реальностью и обыденностью. Для чего футурист эпатажирует зрителя? Для того чтобы зритель начал свое действие, свой перформанс, свою игру. Так произведение выплескивается в жизнь. А повседневность футуристов насквозь театральна. Художественным произведением является не только полотно или стихотворение. Ежеминутное существование футуристов становится художественно организованным актом. Жизнь превращается в произведение искусства.

Одна из главных идей футуризма — исчезновение человека, замена его механизмом. В этом одна из причин актуальности футуризма. В канун мировой войны от ренессансного человека уже ничего не осталось. Вопрос в том, что пришло ему на смену.

Вместо разнообразных вариантов «преодоления» человека футуризм предложил вообще от него отказаться. Эпатаж этой прямолинейности был очевиден (как и любых идей футуризма). Человек отрицался не вообще, а в каждой отдельной ипостаси.

Так, отрицался поэтический культ женщины. Вместо любви — животное начало, вместо идеализации женщины — отрицание любых проявлений женственности. Эпатажная сторона дела — в насмешке над общественным и культурным обычаем. А по сути было доведено до прямой реализации давнее желание эмансипации — равенства полов в новых общественных условиях. Нет женственности вообще — какое же еще нужно уравнивание. Исчезает и мужчина, и женщина — вот вам и желаемое равенство полов, всеобщее эгалите. Это уже потом, когда эмансипация стала не революционной идеей, а общественной нормой, возникла противоположная тенденция —

построение самостоятельных гендерных миров. Новая общественная модель, построенная на параллельном развитии «патриархального» мира и «матриархального». Возможно, поэтому футуризм с его глобальностью в современном обществе уже не находит места.

Разрушение границы полов, разрушение противопоставления материи и духа, тела и внутреннего мира — основа и эпатажа футуризма, и новой художественной модели.

Но в отличие от символизма, конструктивизма, «театра жестокости», исчезновение человека в футуризме имело не трагический характер, а задиристо-игровой. По крайней мере поначалу.

Особенно ярко проблема исчезновения человека выразилась не в произведениях живописи или поэзии — мало ли их было без участия персонажей и характеров, — а в театре, где возникает еще и вопрос актерского мастерства.

«Человек как таковой растворяется, распыляется в предметном мире, становясь вещью, телом-объектом — неким артефактом, экспонирующимся в сценическом пространстве»³, — констатирует исследователь очевидную вещь. А далее следует вывод, показывающий соотношенность этой тенденции с общим новаторским процессом: «Футуристический театр воплотил многие принципы, заложенные актером и теоретиком театра Г. Крэггом. Он одним из первых заметил, что человеческое тело по своей природе не может служить материалом искусства»⁵.

Это не вполне так. Крэг, обосновавшись к тому времени в Италии, не мог пройти мимо столь яркого явления и всячески футуристов поддерживал. Однако, если Крэг добивался преодоления человеческого субъективизма, слишком человеческого — ради сверхчеловеческого мироощущения и актеров, и зрителей, футуристы оставляли голую механическую схему. С Крэга начинается поиск театрального воплощения ницшевского сверхчеловека, продолженный Арто, Виткевичем, экзистенциалистами, Гротовским. В художественном плане речь идет о создании универсальной знаковой системы, вскрывающей для зрителя внебытовую сущностную реальность.

Ничего подобного нет в футуризме. Здесь нет сущностной реальности, кроме самого художественного мира, исключая связь не только с реальностью социальной и индивидуально-человеческой, но — подчас отрицающего само понятие мимесис. Тенденция символистская и футуристическая в этом смысле противоположны.

Футуризм — один из вариантов концепции «бедного» искусства — в смысле избавления от необязательных метафор и идеологических подпорок. Язык, который разрабатывает футуризм, — язык зауми, который и не должен быть понятен, не должен вносить ясность в решение каких-либо проблем. Искусство как таковое не служит какой-либо

цели, оно самоценно. В отличие от эстетизма Уайльда оно не влияет на жизнь и не перестраивает ее, а полностью поглощает.

В футуристическом театре решительный отказ от актера связан прежде всего с недостаточностью актерского профессионализма. Грубо говоря, актеры играют себя, поэтому «перевоспитать» их не представляется возможным. Профессиональный актер футуристов вообще не интересует. Э. Прампolini, Ф. Деперо, Дж. Балла стремятся актера (в том числе дягилевской труппы) замуровать в такой немислимый костюм, что все исполнение сводится к борьбе с реальными обстоятельствами. Когда это не приводит к заметным результатам, следует отказ от актера как такового. Никакой актерской программы ни итальянский, ни русский футуризм 1910-х годов не выдвинули. И только Игорь Терентьев взялся за формирование футуристической труппы и принципов футуристического актера.

Драматическим персонажем становится предмет, вещь. За отсутствием человека в конфликт вступают реалии. Иногда это абстракции Деперо и Балла, различающиеся только по цвету и объему. Иногда — предметы, нарисованные Павлом Филоновым на щитах, которые выносят невидимые исполнители (спектакль «Владимир Маяковский» 1913 года). Иногда — множественность лиц, изображенных на костюме вместе с предметами, определяющими функцию персонажа (Почтмейстер — это письмо), как в спектакле Ию Терентьева «Ревизор» (художник Павел Филонов, 1927 год).

Футуристы стремятся «оживить» предмет, стирают грань между повествовательностью живописи и драматизмом театра. И, наоборот, театр утрачивает телесность. Исследователь прав, когда приходит к выводу: «Футуристическая образность порой намеренно антифизиологична»⁵. Более того — всегда антифизиологична. Футуристический образ явно противопоставляется телесности и натурализма, и модерна, и — в будущем — биомеханики. Когда Мейерхольд говорит в своем «Ревизоре» о вытеснении телесности механизмом, его материалом и его героем остается человек и его тело, равное его душе, т. е. содержание и сценические приемы противоположны футуризму.

Исследователя сбивает с толку уподобление Мейерхольдом тела актера механизму, использование технической лексики. «Тело актера является материалом сценической игры, а «телесный дренаж» определяет суть новой системы, в которой тело — это машина, актер — «работающий машинист», режиссер — изобретатель и программист»⁶. Однако весь мейерхольдовский механицизм — чистая метафора, призванная показать, что управление актерским аппаратом может быть таким же четким, как управление машиной. Эстетика театра Мейерхольда, как и тело-иероглиф в театре Арто, была направлена

на приравнивание тела к глубокому внутреннему миру, выражающему коллективное бессознательное.

Здесь трагизм переходного состояния нового человека между утраченным гуманизмом и заоблачным сверхчеловеком был очевиден. Не персонаж, а актер был носителем этого трагизма. Задача театра — рождение «нового человека», и вытекающие из этого задачи актера были очевидны.

Иное в футуризме. «Анатомическая целостность тела в трагедии “Владимир Маяковский” окончательно разрушена, его энергия сведена к нулю, и потому оно не поддается восстановлению»⁷. «Владимир Маяковский» — редкий в футуризме случай конфликта человека и бездушного мира. Отсюда — трагедия. Но трагедия, доведенная до схемы. Схематична и внутренняя раздвоенность героя. Скорее это разрушение трагедии, антитрагедия. Зато Маркиза Дэзес и ее Спутник в трагедии Хлебникова «Маркиза Дэзес» ощущают себя нагими, сбрасывающими одежды, а оказываются — окаменевшими. Отыскать позитивное начало в театральной эстетике футуризма не так просто.

Велимир Хлебников «Девий бог»

Сценические явления футуризма можно пересчитать по пальцам. Обширная драматургия футуристов, практически исчерпывающаяся произведениями русских авторов, и обширная исследовательская литература — и русская, и итальянская — дают мало возможностей для сцены и существуют только как факт литературы. Р. В. Дуганов писал о Хлебникове: «...мы в нашем восприятии и переживании, как правило, вовсе не отличаем не драматические его произведения от драматических, с их особым методом и особой концепцией, принципиально отличающимися и от эпоса, и от лирики»⁸.

В разнообразной драматургии Хлебникова нет традиционного героя, но есть трагическое мироощущение. И то, и другое он наследует у символизма. «Как раз символистский принцип драматического действия на грани двух миров — мира «явлений» и мира «сущностей» (с такой парадоксальной убедительностью воплощенный, например, в «Балаганчике» и «Незнакомке» Блока) — и породил ту фантастическую атмосферу иронии и трагизма, смутных предчувствий и апокалиптических пророчеств, таинственных превращений, странных загадок и еще более странных отгадок, какая царит в его драмах и драматических поэмах того времени»⁹, — справедливо пишет Р. В. Дуганов.

На принципе двоемирия построена пьеса «Маркиза Дэзес». Причем оживший мир вещей позволяет героям перенестись в иную реальность:

«Тебе не кажется, что мы сидели на прекрасном берегу, прекрасные и нагие, видя себя чужими и беседуя?»¹⁰ (СС, 4, 219).

Драматическая поэма «И и Э» также подразумевает двоemiрие, но здесь сюжет отсылает к глубокой архаике, к возникновению человека, к ритуальной первооснове. Драматическая структура здесь связана с мираклем. Подзаголовок пьесы «Снежимочка» — «Подражание Островскому». Во многих пьесах — скрытые цитаты из Вячеслава Иванова, Ремизова, Блока, Сологуба. Это один из приемов, введенных в драматургию футуризмом: пьеса — некий лабиринт цитат, выстраивающих самостоятельный художественный мир. В этом смысле трагизм соединяется в футуризме с иронией.

И все же на первом этапе — это футуристические интерпретации чужих (в основном символистских) моделей. Р. В. Дуганов относит к футуристическим только две пьесы этого времени: «Дети выдры» (1912) и «Мир с конца» (1913). В них главной темой становится движение во времени. В первой — взаимодействие двух персонажей протекает на фоне эволюции Вселенной. Во второй — открывает драматургический прием (до драмы выдвинутый Алексеем Крученых), по которому судьба героев развивается последовательно от смерти к рождению. Здесь-то и проявляется глубокая трагическая структура: судьба героев задана в самом начале, т. к. это последний эпизод их существования; и рождение героев так же неотвратимо, раз они умерли. Так тема античного рока преобразуется почти в фарсовой модели.

В этих и других пьесах воплощен еще один великий эстетический принцип — стремительность сюжета, его краткость и напряженность. Символистская драма ввела микроскопический объем пьес, ограничиваясь одной только фабулой и принципом статичности. Футуризм сделал следующий решительный шаг после возникновения «новой драмы» — он преодолел литературу, предложив пьесу-сценарий, которая существует только в форме спектакля, а не сама по себе. В этом недооцененность Хлебникова, других футуристов, обэриутов. В этом приговор «литературной» драме, в том числе «новой». В этом возвращение к насыщенности перипетиями, которые должны развернуться в сценическом пространстве. Этим путем пойдет театр дада, сюрреализма (например, «Кровяной фонтан» А. Арто), а позднее — абсурдизма и постмодернизма.

Обозначить жанровое своеобразие пьес Хлебникова невозможно иначе, чем понятием «сверхдрама». Вполне исчерпывающим выглядит определение Р. В. Дуганова: «Сверхдрама мыслилась в виде такой открытой структуры, куда принципиально могли быть включены в качестве строительных единиц сколь угодно разнородные произведения... Этот жанр явился естественным завершением и оформлением той изначальной идеи множественности, которая так или иначе при-

сутствует во всем драматическом творчестве Хлебникова»¹¹. Исследователь отмечает единение поэтического, драматического и эпического (мифологического) начал в пьесах Хлебникова.

Трагедиями их назвать нельзя. Ранние пьесы «Маркиза Дезес», «Ошибки смерти», «И и Э», «Ночной обыск» в той или иной степени содержат трагическое в символистском понимании и воспроизводят структуру символистской трагедии или ее элементы. Собственно футуристическая структура возникает в других пьесах. Р. В. Дуганов показывает это на примерах пьес «Госпожа Ленин» (1909–1912), «Гибель Атлантиды» (1913), «Аспарух» (1908–1913). Причем последнюю Дуганов называет трагедией, а ее героя — трагическим героем.

Нам же необходимо увидеть трагическое именно в футуристических структурах. Для анализа возьмем пьесу «Девий бог» (1908–1911) — не самую известную у Хлебникова, но именно ее художник-поэт-трансфурист Сергей Сигей называет «крупнейшим драматическим произведением Хлебникова»¹².

Это редкий случай большой пятиактной драмы, что не исключает «сценарности» текста, колоссальной насыщенности действием и, как мы увидим, необычайного построения конфликта. Язык здесь не столько заумный (к этому сводятся претензии к пьесе А. Крученых), сколько фольклорный, полный архаизмов. Персонажи также отсылают к русскому фольклору, древнерусскому быту и, еще очевидней, к театральной стилизации типа «Снегурочки» А. Н. Островского. Но это не имеет определяющего значения.

Пьеса начинается с диалога дочери князя Солнца Молвы и ее матери княгини (боярыни) Гордяты. Молва просится сходить за водицей — напоить коровушек, однако при этом надевает на себя жемчуга, чем сразу же вызывает подозрения. Только дочь уходит, выясняется, что явился в город Девий бог, который смутит девок, да и не только их, и принесет страшные несчастья. Княгиня дает тщетные указания, как ему противостоять, но это только для того, чтобы накалить обстановку. Итак, на первой же странице обозначен конфликт: молодые и старшее поколение; новая сила, которая меняет мировоззрение, разрушает старый мир. Далее — развернутый текст Женщин, предрекающий конец света: «Уж не последние ли времена пришли?» (СС, 4, 130).

С этой большой реплики, произносимой Женщинами, в пьесе появляется хор как персонаж. Он не близок экспрессионистическому принципу полилога, так как содержит не противоречие, а единство, общее состояние, выраженное повторами, рефренами, иносказаниями. Хор будет обозначаться по-разному: Толпа, Люди и даже Хор присутствующих. Это потому, что вскоре появится еще один хор — Посторонние поющие. Таким образом, автором заявлены два хора, точное распределение их — дело постановщика. Функционально один

хор выполняет ту же роль, что в античном театре, — комментарий действия изнутри, от лица обобщенного персонажа, максимально близкого мироощущению зрителей. Другой хор находится вне конфликта и комментирует действие как бы со стороны.

Не только девки, но и женщины в пьесе возбуждены явлением голубоокого девичьего лиха. Развитие внешнего конфликта приводит к разделению молодцев на два враждующих лагеря: братья защищают Девьего бога, женихи стремятся его убить. Процессия, возглавляемая богом, эмоционально описывается хором (Смотрящаяся толпа!). «Описание» прерывается возгласами той же толпы («куда, куда?», «кружитель, кружитесь!») (СС, 4,132). Как это сконструировать на сцене — задача режиссера. В тексте пьесы ремарки относятся только к действиям отдельных персонажей.

Молва радостно приветствует присоединение матери и персонажей ее поколения к ликующей толпе. Кроме того выясняется, что среди адептов Девьего бога еще и «царская дочка» (как «царь» соотносится с «князем Солнца», в какой они иерархии — не проясняется). Опять-таки через реплики описывается война, разыгравшаяся на Перуновом поле. Девушки надевают латы и берут мечи, позднее хор Девушек превратится в хор Латниц (его можно обозначить как третий хор, но, в отличие от первых двух, это не совсем хор — Девушки персонифицированы).

Тут происходит значительная перипетия: Гордята, видя такой пафос дочери, решает вступить в схватку на ее стороне и более не противится ее новой «вере». Следовательно, в конфликт должны включиться новые силы. Но прежде Посторонние поющие описывают битву в своем видении и поведение Девьего бога. Он — вне битвы, вне конфликта, стоит, улыбаясь и играя на свирели. Герой — возможно, главный герой пьесы — вне ее конфликта! По крайней мере до поры до времени.

Хор «описывает» завершение битвы (в которой и Гордята принимает участие). Появляется новая сила — Главный жрец Перуна, перед которым склоняются все, в том числе и Девий бог, отдающий ему свое оружие — свирель. Хор «описывает» последствия битвы и приготовление к суду «на осударевем дворе» (кто это? Князь Солнца? Царь? Или еще один государь?).

Второе действие¹³ происходит, однако, не на осударевом дворе, а перед храмом Перуна. «Знатнейшие русичи» Руд и Рох выносят из храма меч, карающий лжецов. Руд и Рох появляются только для того, чтобы меч вынести. Далее следует стремительная сцена, в которой раб говорит неправду и убит мечом. Девьего бога спрашивают: бог ли он? Он отвечает «да» — и меч не падает. Он отвечает: «Нет, я человек», — и меч опять не падает. Юноша по имени Молодые очи заявляет, что меч не священен, но меч разрубает его на части.

Сцена существенно меняет конфликт, делая его трагическим. Меч выражает не какую-либо божественную идею, а идею рока. И снова не случайно, что один русич зовется Рох, а другой — Руд, что может быть связано с древнеиндийским богом Рудрой, предшественником Шивы, олицетворявшим грозу и гнев. Явно не случайно здесь соединение здесь Перуна, Руда — Рудры и Роха — рока.

Обычные люди подчинены року, но Девий бог вне классификации: он и бог, и человек. Жрец склоняется перед ним. Вместе с тем суд над Девым богом построен как суд над Христом: он называл себя богом, но оказывается, что не называл; он сын рыбака или казненного раба. Когда Жрец понимает, с кем он имеет дело, он просит его уйти (тема Христа продолжена сюжетом «Великого инквизитора» Достоевского). Однако толпа требует казни, и Девий бог соглашается принять смерть.

Очевидно выстраивание сцены — как второе пришествие Христа. И разворот конфликта в сторону столкновения людей с роком, внешней изначальной силой. Девий бог вне этого конфликта. Но тут выясняется, что совсем не Девий бог.

Появляется еще одна ипостась хора — «Устремляющиеся из передней люди» — с репликой «Что вы делаете, что вы делаете! Вы предаете смертной казни неизвестного, когда он бесчинствует на другом конце города. Он собирает толпы зачарованных девушек и поет и рассказывает о звездах, показывая рукой, и пляшет. Так они безумствуют вместе» (СС, 4, 140). И далее на вопрос толпы «Ты не Девий бог!» Девий бог отвечает: «Ты прав, я не Девий бог!» (СС, 4, 141).

Это чисто футуристический прием — множественность героя, обезличенность, относительность любых однозначных определений. Кто, собственно, участвует в конфликте? И Молва, и Гордыта не имеют прямолинейных характеров, но они достаточно целостны, при желании можно определить их сверхзадачи. Девий бог — новый герой, не укладывающийся ни в какую характеристику, ни в какую норму. Он вне конфликта — традиционного трагического — людей и рока.

Однако многоликость Девьего бога вписывается в конкретные архетипы. Все второе действие Девий бог соотносится с Христом и его вторым пришествием. В реплике «Устремляющихся...» он предстает в облике Диониса в сопровождении вакханок.

Действие развивается не в силу личностного поведения героя, а в силу заданной схемы. Поведенческие схемы практически всех героев определяются литературными фабулами, даже просто набросками их, или архетипической моделью. Сталкиваются и развиваются в конфликте эти фабулы-схемы, вызывающие бескрайние ассоциации в зрителе. Какие постановочные возможности открывает подобная пьеса-сценарий!

По этому же пути пойдет вскоре драматургия сюрреализма. Эти приемы по-своему будет использовать экзистенциализм и абсурдизм.

Реплики звучат как ремарки, описывающие поведение других персонажей как бы на другой площадке сцены («рассказывает о звездах, показывая рукой»), т. е. тут еще и звезды есть).

И вот после признания Девьего бога, что он не Девий бог, — новый поворот действия. Девий бог «выскальзывает из рук и подымается к небу облаком». Значит, над сценой все-таки небо со звездами, значит, Девий бог — все-таки бог. Казнь не состоялась. Люди столкнулись с другой реальностью, с множественностью миров. Какой бог истинный — не может быть ответа.

В третьем действии развивается конфликт Молвы с представителями старой веры. Антагонистами молвы выступают княжич Шум (в начале братья вроде бы защищали девушек от женихов) и князь Солнца (впервые появившийся и вновь исчезнувший). Молва рассказывает про «вахханалии» новых валькирий в Священной Роще. Вроде бы — уточнение прежнего — человеческого — конфликта. Однако в этом действии добавляется еще одна футуристическая черта — ирония. Это — в речи, в характеристиках. Происходит снижение образов, только что данных глобально, архетипически. Молва о Девьем боге: «Это очень, очень милый молодой человек» (СС, 4, 143). Молва Гордяте, которая просит ее не идти на Священную гору: «Было бы странным...» (СС, 4, 144). И еще замечательнее единственная реплика Солнца и ремарка, к нему относящаяся: «Однако нужно принять меры. *(Одевается и уходит)*» (СС, 4, 144).

Какой-то набор штампов из банальной социальной драмы. А еще Молва угощает бога вишневым вареньем; стоя на часах, охраняя бога, вышивает.

Сперва Хлебникову надо было сконструировать глобальные литературные фабулы, а теперь он разрушает их короткими банальными характеристиками.

Во второй сцене третьего действия юноши составляют план убийства Девьего бога, но собрались они с другой целью — переселиться в души предков, на 11 веков назад! Итак, свободное перемещение во времени. Юноши остались на 11 веков позади. Девий бог несет новое понимание реальности (по ту сторону добра и зла), сложился двойной конфликт: старое — новое, люди — рок.

Но при этом остается ирония. Председательствующий и Остальные очень напоминают Председателя и Мистиков из «Балаганчика» (блоковская сцена сама чрезвычайно иронична). У Блока: «Брат, тебе нельзя оставаться здесь. Ты помешаешь нашей последней вечере»¹⁴. У Хлебникова: «Мы решили переселиться в души наших предков. <...> Но пришел он и смутил наш покой» (СС, 4, 145). Коллизия об-

щая, а конфликты разные. У Блока в первой сцене даже еще не конфликт — экспозиция.

Четвертое действие. Священная Роща — валгалла. Спит Девий бог, окруженный Латницами и Молвой с баночкой варенья. Здесь Девий бог (который вознесся? Или другой? Или уже третий?) предстает в облике нового архетипа — Актеона, превращенного в оленя и растерзанного собаками: «3-я латница: Но всмотритесь, не возникают ли на его голове рога, и не бежит ли он, преследуемый, бегом оленя» (СС, 4, 146). Облик Девьего бога решительно меняется: теперь он не бог вне конфликта, с нейтральной улыбкой, а влюбленный с цветком подсолнуха, идущий за своей Луной (луна — космическая ипостась Артемиды). Латниц охватывают сомнения — они считают себя оставленными и хотят вернуться к своим близким, — но сомнения преодолеваются, когда Латницы осознают свою подчиненность Року: «Ах, таитесь, девы, боязливо и страшно в страшном присутствии Рока. Вот молчаливо и прозрачно светится он [Девий бог] на носу челна, предвещая страшное. И куда мы стремимся по волнам, не знаем» (СС, 4, 147).

Здесь впервые Рок назван своим именем. Внешний конфликт все время выворачивает к основной теме — противостоянию людей и Рока.

В огромном «монологе» хора Латниц происходит развитие внешнего конфликта во внутренний. Девушки следуют за любимым, а встречая сопротивление женихов, решают — каждая — убить жениха подруги. Постепенно оказывается, что это девушки поддерживают сохранение «всех людских законов», а не жрецы. Конфликт нового и старого при соотнесении его с роком (и осознании рока) переворачивается — высшие общечеловеческие принципы отстаивают, оказывается, девушки. Таким образом, внешний конфликт (связанный с роком) тоже сдвигается.

Итак, в четвертом действии тема рока в «монологе» Хора достигает трагического (внутренняя борьба) звучания. Естественно, этот «монолог», как и другие, предполагает визуальное параллельное действие, но оно никак не навязывается автором — ремарки имеют локальный характер, а место действия чрезвычайно обобщенное.

Но самые удивительные изменения сюжета связаны с Девьим богом, который, приняв облик Актеона (в описании Латниц, но, возможно, и на сцене), превращается в трагического героя. Его, как и положено, преследует «лунная воительница» (Артемиды). Появляется новый персонаж — это дева, «прекрасная и лицом, и станом». В это же время «Артемиды» опалит своим пламенем протянутый ей цветок подсолнуха, а ее псы настигают Девьего бога. Его лицо искажено, он теряет божественный облик. Латницы клянутся отомстить, но, кроме того, хотят «отвратить неотвратимый удар страшного Рока» (СС, 4, 149).

Начальник дозора, который пришел за Девьим богом, чтобы отвести его на суд, тоже говорит о Роке, тяготеющем над Девьим богом. Теперь Девий бог, оказавшийся в трагической человеческой ситуации, отвергает суд.

Кажется, что в последних событиях конфликт достигает кульминации, но наступает пятое действие, и оно сдвигается в иное — загадочном — направлении.

Около половины заключительного действия — монолог Любавы. Главный вопрос — кто она? Ее можно расценивать как абсолютно нового персонажа, и эстетика футуризма допускает подобные подмены. Но если мы рассматриваем движение конфликта, Любава бесспорно продолжает линию Молвы. Изменение ее имени (тут же она фигурирует и как Зорелюба) связано с изменением ее функции, подчеркиванием иной ипостаси героини.

Любава читает письмо, в котором события предыдущего действия излагаются от лица той, что спалила цветок и заставила страдать Девьего бога — т. е. Артемиды, «лунной воительницы». Оказывается — они подруги, и письмо такое бытовое, девичье. Снова переключение на бытовой уровень, как в третьем действии, но здесь эта ирония — лишь черта, не затмевающая общий трагический пафос.

Возможен и другой вариант: Любава перечитывает свое собственное письмо. Тогда она — Артемиды. Недостатком такого варианта является отстраненный взгляд на события прошлого действия, тогда как Молва была в самой гуще событий. Но даже при таком раскладе Молва — Любава продолжает единую сторону конфликта. А образ героини в любом случае меняется. Вероятно, сценически образы связываются исполнением одной актрисой.

Тем не менее это самый темный эпизод пьесы.

Далее Любава называет новое место действия — это уже не Священная Роща, а храм Черной смерти. Там-то и произойдут финальные события.

Но сперва разворачивается сцена у подножия горы. Подробное описание действия дается самой Любавой (это все тот же монолог) эмоционально и противоречиво. Здесь много событий, но нам показана только реакция Любавы, которая как бы мечется между действиями разного рода. Она устремляется к юноше, который никак не конкретизирован и которого Любава любит. Он мог бы быть очередным воплощением Девьего бога, но вскоре появляется сам Девий бог. В словах Любавы отторжение Девьего бога, влюбленного в нее, и стремление к юноше. Толпа предостерегает ее от опасности. Некая старушка устремляется к юноше, чтобы опередить Любаву, но в результате борьбы Любава оказывается первой и, как выясняется, целует юношу. Любава описывает ужас собравшихся и вспоминает обряды Чумноуста (так!).

Мы, зрители, еще не понимаем, что произошло в сцене, описанной Любовью. Монолог на этом заканчивается, и Любава — Молва больше не появится в пьесе — она мертва.

Точный и краткий анализ пьесы делает Сергей Сигей. Однако есть моменты, требующие уточнения. Приведем отрывок из исследования, в котором сформулирована сущность произведения: «В «Девьем боге» возможно определить и завязку, и кульминацию, и развязку, показать конфликтные ситуации, но это не поможет проследить действенные линии и связи. Дело в том, что в пьесе совершенно особая роль принадлежит ремарке. Она предельно расширена и вообще замещает монологическую часть пьесы (произносятся персонажами как любой другой текст). Носители произносимой ремарки отделены от остальных и в самом действии пьесы участия не принимают. Собственно, множественное число здесь — условность, ибо эти персонажи собраны в «Смотрящую толпу». Сюжет развивается чередованием диалогов, далеко не всегда подкрепленных действительностью происходящего»¹⁵.

Действительно, есть очевидная «разнесенность» сценического действия и текста. Но одно не «замещает» другое. Эти «монологи» уже не являются «ремарками», так как подразумевают сценическое воплощение. Но почему они вложены в уста персонажей? Потому что они «субъективны». Хлебников использует прием повтора действия. Описание событий в его репликах эмоционально, страстно — оно не исчерпывает конфликта и не должно быть адекватно тому, что происходит на сцене. В этом Хлебников развивает законы именно режиссерского театра.

Произносящие монологи-ремарки от действия не отделены ни в каком случае. Возможно, они не носят в этот момент по сцене, как остальные, но это не имеет значения. Действие происходит именно в монологе. Монолог Любови — это события не просто конфликта, но, вероятно, кульминации. И, как уже говорилось, хор в пьесе не один, а монологи-ремарки произносятся не только хором, но и «солистами».

В этом смысле Хлебников возвращается к хорошо забытому принципу великих трагедий Шекспира: основные события конфликта происходят в монологах, а не в диалогах. Пять монологов Гамлета — это не постановка вопросов, а ответы на них, разрешение какой-либо проблемы и переход на следующий уровень конфликта.

Это относительно конфликта. А относительно построения действия — Хлебников предвосхищает приемы экспрессионизма и эпического театра. Тексты хоров — не монологичны, они предполагают внутреннюю борьбу. Некий «внутренний конфликт» толпы выражается в репликах внутри «монологов», которые как бы перебивают друг друга. Персонажи описывают действия, «отстраняясь» от про-

исходящего на сцене, — чтобы дать свой комментарий, выразить свое отношение к происходящему.

Мы остановились на трагических событиях монолога Любавы и на ее смерти. Далее Хор эмоционально объясняет то же, что происходило до этого. Хор оплакивает Любаву, которая отвергла Девьего бога, как здесь объясняется, — «побуждаемая Роком». Ее смерть — от поцелуя юноши, отравленного «лобзаньем Чумногуба». Теперь она «в руках жрецов» (СС, 4, 152). Двойная кульминация! Гибель героини из-за любви при осознании своей причастности року. Эта гибель — победа жрецов, создавших всю предшествующую ситуацию. Только здесь определяется внешний конфликт, возникший в самом начале: не абстрактные жрецы, не князь Солнца противодействуют Девьему богу, а жрецы храма Черной Смерти / служители культа Чумногуба.

Только оплакивая гибель Любавы, Девий бог провозглашает себя богом и клянется отомстить за ее смерть. Личный и божественный планы героя здесь соединены.

На этом заканчивается кульминация, и разрешение будет связано борьбой двух мировоззрений, двух культов, а не с полукOMICескими сражениями новых валькирий. Финальная сцена разворачивается в храме Чумногуба.

Сцена стремительно начинается страшным ритуалом — жрецы целуют чумные уста своего идола и приносят себя в жертву. Умирая, жрецы решают поцеловать Дев, чтобы увести их с собой в могилу. Девы не противятся, так как послушны Року. К Року взывают здесь и жрецы и девушки. Общий конфликт продолжает развиваться. В нем участвуют и Девий бог, и «Артемида», воительница со своими гончими (она только в репликах хора, но это не исключает ее присутствия на сцене).

Главный жрец устремляется к Девьему богу, целует его, желая убить. Но Девий бог смеется, а жрец умирает. Но эти события, описанные в «монологе» Хора, — лишь в воображении! Хор говорит: «Но нет, этого еще нет. Это еще только наше воображение» (СС, 4, 155). В заключительной сцене Хлебников использует принцип множественного финала. Символистская драма — от Стриндберга до Блока — осваивала этот принцип, но там он связан с множественной реальностью символистского мира. Здесь — именно инвариантность действия в одной реальности.

Гибель культа Чумногуба и победа Девьего бога не означала бы трагической развязки. Девий бог в новом варианте развития действия. Хор рассказывает, как с одной стороны к Богу приближается жрец, раскрывший объятия, с другой — воительница с гончими. И в этот момент является третья сила — «цари». Вероятно, они связаны с князем Солнца и с царем, но все равно — это некая новая сила, выполняющая

в трагедии роль *deus ex machine*. Вместе с царями — лучники. Все враждебны Девьему богу.

Но неожиданно лучники убивают жреца. А цари повелевают Девьему богу отправиться в изгнание вместе с Девами. Они предрекают, что их ждет светлое и чудесное будущее. Собственно, только здесь Девий бог очевидно «превращается» в «Диониса». А где же «Артемиды»? Она пропала. Именно потому, что «Актеон» стал «Дионисом». Конфликт в футуристической пьесе развивается не по логике человеческого поведения и эволюции характера, а по логике преобразования архетипов и фабульных моделей. Архетипы и фабулы во многих пьесах трудно узнаваемы, но в «Девьем боге» они мифологизированы со всей наглядностью.

Девий бог принимает решение Царей. Две столкнувшиеся в завязке силы: жрецы Чумногуба (имя которого обнаружилось только в пятом действии) и девы во главе со своим богом — потерпели поражение. Жрецы погибли, латницы изгнаны. Остается новая сила — нейтральная. Молва погибла, Девий бог преобразился. Отправился закладывать основы будущей античной трагедии.

Р. В. Дуганов, стремясь определить уникальность хлебниковского «сверхдраматического жанра», указывает на соединение законов лирики, эпоса и драмы. «Лирика открывает нам мир как личность, личное единство, эпос — мир как внеличное единство, в драме же мы непременно видим раздельность личного и внеличного...»¹⁶. В разных произведениях Хлебникова приемы эти сочетаются в разной степени. В итоге исследователь приходит к выводу, что «драматическая поэзия Хлебникова по существу есть самоотрицание драмы в ее стремлении к эпосу»¹⁷.

«Самоотрицание» драмы как ее понимали в XIX веке. Только с этим можно согласиться. «Сверхдраматическое» новое качество рождается не в отрицании театра, а в понимании его изначальных возможностей и в достижении нового театра на основе мифа — в смысле мифологии, мифологической структуры, эпических приемов и архетипов. Разные формы соединения мифа, античной трагедии и собственно театра предложили в XX веке У.-Б. Йейтс, П. Клодель. М. И. Цветаева, Б. Брехт. Сценические формы вызревали долго, но привели к высочайшим достижениям: А. Арто, П. Брук, А. Мнушкина, Л. Ронкони.

Помимо уникальной формы «Девьего бога» Хлебников ищет иные театральные модели. В пьесе «Госпожа Ленин» (1909–1911) героиня противопоставлена всему враждебному миру и обречена на гибель. Основной сюжет разворачивается в ее сознании между разными человеческими чувствами и уровнями сознания. Здесь трагична сама ситуация. Тема и противопоставление внутреннего и внешнего уровней конфликта сближает «Госпожу Ленин» с новым пониманием

трагического в символизме. Но эстетика пьесы поразительно сходна с абсурдистской драмой, прежде всего с «Король умирает» Э. Ионеско.

Наиболее схематичная (можно даже сказать «традиционная») композиция трагедии дана в пьесе «Аспарух» (1908–1913), которую Р. В. Дуганов так и называет «трагедия», а героя ее — «трагическим героем». Шесть сцен на пяти страницах. Мифологической основой стала рассказанная Геродотом история о царе скифов Скиле, его тайном служении Дионису и его казни восставшими соотечественниками. Хлебников «соединяет» миф с историческим персонажем — ханом Аспарухом, который в VII веке вывел болгар с Волги и создал на Дунае Болгарское царство. В отличие от «Девьего бога» здесь на фоне столкновения двух мировоззрений герой стремится преодолеть судьбу, бросить вызов року.

Хлебников, как и всякий великий драматург, не ограничивается одной основной эстетикой. В его произведениях можно увидеть тенденции иных художественных концепций. Такова одностраничная пьеса «Хочу я» (1907–1908). Четыре персонажа — четыре реплики пьесы — говорят только на заумном языке. Каждый описывает то грандиозное зрелище, которое видит, — как в «Девьем боге». Долирь видит наступление утра и торжество природы, руководимой высшими силами. Внутри этой картины — «небак», плывущий на челне и играющий на свирели — все тот же Лель — Дионис. Персонаж «я», наоборот, страшится враждебного мира. Он ищет выход, но готов смириться с неизбежным. Ручьин горюет об утрате божественного мира, тщетности сегодняшнего своего состояния. Теперь зреет план мести, и эта страсть захватывает природу. Четвертая короткая реплика принадлежит Всесущине: «Можебная страна велика и кто узнал рубежи?» (СС, 4, 260).

Пьеса заканчивается вопросом. Заявлены три противоречивых позиции, мироощущения. В последней реплике не итог — а признание равенства *возможностей*. Кто победит? По какому пути пойдет мир? Вероятно, по всем в разной степени.

Это не драма, это, скорее, пролог. Здесь заявлена неразрешимость конфликта. Реплики-действия персонажей не объединены общей задачей, они разорваны. Персонажи *выражают* состояния, и *этим выражением* и исчерпывается их действие.

Все это отождествляет пьесу «Хочу я» с эстетикой экспрессионизма. Председатель Земного Шара мог бы двинуться в этом — очень актуальном — направлении. «Хочу я» замечательна своей эстетической целостностью, точностью средств выражения, эмоциональной напряженностью.

Велимир Хлебников «Зангези»

Наиболее полной и сложной театральной формы Хлебников достигает в «сверхповести» «Зангези» в самом конце своего творчества. Автор стремится к виду искусства, в котором соединяются и сохраняются как драматургическая форма, так и повествовательная. В сверхповести собрана 21 сцена, сены эти обозначены как «плоскости» и подразумевают, помимо развития, некий параллелизм действия. Мифологическая структура проявляется также в нескольких уровнях — нескольких мирах, — в которых происходит действие. Первый мир (плоскость I) — мир птиц, язык звукоподражания, разрабатываемый Хлебниковым во многих произведениях. Вторая плоскость «Боги» — здесь в сжатом виде передается действие персонажей и сюжет пьесы Хлебникова «Боги» (закончена в 1921 году). Хлебников собирает в сверхповести наработанные ранее сюжеты, но ужимает их до неких схем. Третья плоскость «Люди» — здесь трое прохожих заявляют героя сверхповести глазами обывателей, не понимающих героя и не осознающих глобальных событий.

А в четвертой плоскости цитируются краткие выдержки из «Досок судьбы», тогда же подготовляемых Хлебниковым к печати. Плоскость отсылает к огромному пласту нумерологических творений Хлебникова, вычисляющих закономерности прошлого и предсказывающих будущее. Некоторые из них подписаны «Велимир Первый». Зангези — двойник автора — или Хлебников превращал свою судьбу в миф.

Заявленные миры параллельны, но в дальнейшем именно через Зангези они начнут пересекаться и взаимодействовать. В кратчайшей пятой плоскости — язык толпы, обращающейся к Зангези и готовой стать полом его шагов. В этой толпе говорит Иволга (правда, ее не было в первой плоскости). В шестой плоскости начинается конфликт одинокого, тонкого, незащитного, жертвенного Зангези с агрессивной обывательской толпой. Толпа раскалывается.

Первый большой монолог Зангези — плоскость VII — это уже не нумерология, а лингвистика («азбука»). История столкновений и смены букв. Эпоха Эр (Рюрики и Романовы) сменилась подъемом, всплеском борьбы Ка (Каледины и Колчаки) — но Хлебникову известно и значение ипостаси души Ка в древнеегипетской мифологии. А теперь Ка пало и выходит новая сила — Эль. Тот мир будущего, которому посвящены последующие монологи Зангези.

В монологах действенность уступает повествовательности. Очевидно, здесь требуются иные способы воплощения. Легко увидеть кинематографичность этих монологов, причем в духе кинохроники 1920-х годов. Наряду с буквенным значением имен истории («Пространство звучит через Азбуку». СС, 4, 313) — имя героя драмы Зангези ука-

зывает еще на один общекультурный источник. Это мифологический Заратуштра и Заратустра из поэмы Ницше. Предварительные варианты имени (Энгвези, Чангези, Мангези) соединились с калмыцким словом «занг» — «весть» и отголосками сюжета Ницше.

«Проповедь» Зангези в седьмой плоскости приводит к возмущению и агрессии обывателей. «Посушить мыслителя...» (СС, 4, 319) — это призыв к костру.

Однако в восьмой плоскости Зангези переламывает ситуацию. Он переходит на «звездный» язык, в котором к каждому созвучию даются поясняющие метафоры. Такой язык оказывается способным преобразить толпу. В девятой плоскости звездные песни поются под звон колоколов, превращаются в звукоподражания. Только здесь достигается единство героя и толпы, звездного языка и языка птиц, музыки и проповеди. Кстати, девятая плоскость названа «плоскостью мысли».

В плоскости X действие движется дальше. Зангези пророчит будущее. Это мир «могатырей». Все неологизмы начинаются на Эм. А боги? Боги улетают. Это Эм ворвалось в владения Бэ» (СС, 4, 327). Это не только гибель богов, это и преобразование толпы в сверхчеловечество, осознавшее свои силы. Однако дальнейший сюжет показывает другое.

В плоскости XI боги улетают как птицы, прощаясь по-птичьи. Народ в сомнениях. В двенадцатой — война азбуки уничтожает двойников. Монолог Зангези в плоскости XIII — о рождении нового небесного воинства. Это люди, преодолевшие свой индивидуализм и преодолевшие пространство:

В созвездиях босы,
Там умерло «ты».
<...>
В потоке востока всегда,
Они улетят в никогдавель.
(СС, 4, 329–330)

Бесспорно, это пророчество о рождении сверхчеловеческого. Но монолог заканчивается гротеском: «ученики» требуют «камаринскую».

В четырнадцатой плоскости в диалоге с толпой продолжается тема гибели богов и выплеска природной стихии. Но на первом плане одиночество Зангези и его готовность к исчезновению.

Надо признать, что с момента обозначения конфликта текст существует как причудливая игра словесных форм, как литературная эквилибристика и формулирование глубоких мыслей. При этом конфликт статичен. Новые приемы не дают нового качества.

Это говорит о близости модернистской драмы 20-х годов к сценарию спектакля. Действие должно возникнуть на сцене на основе фабулы. И еще это говорит о спешке создания сверхдрамы и закономерной не-

завершенности. Хлебников осваивал новые формы и хотел совместить их друг с другом. Стремился довести до конца схему, но не обработать детали.

Пятнадцатая плоскость — монолог на звездном языке с цветными метафорами. И агрессия толпы. Снова призыв к костру: «Поджечь его! Ты можешь что-нибудь мужественное?» (СС, 4, 333). Кажется, что сцены дублируют друг друга. Видоизменяется форма, используются новые языковые приемы.

В плоскости XVI революционная масса изображена на манер блоковских Двенадцати. С еще большим натурализмом в звукоподражании. Но если у Блока — неопределенность оценки этого марша, то у Хлебникова — однозначность характеристики. Революционная стихия воспринимается им как болезнь, «припадок». В семнадцатой плоскости — Зангези на дальнем плане. Трое из толпы уходят. В их прощании бесконечная словесная игра. Дается новый мотив, но развитие происходит только в преображении слов.

Плоскости XVIII и XIX — огромный монолог Зангези. Он, вероятно, остается один. И расчерчивает Доски судьбы, взвешивая события истории и деятельность исторических личностей. Кажется, время остановилось. Это подтверждается и мыслью Зангези: он «разобрал часы человечества» (СС, 4, 342). Сам он перемещается в пространствах и временах.

Возникает впечатление, что этим полетом все заканчивается. Развязка нарочито отсутствует. Остается ощущение разорванности и неразрешимости. Только здесь возникает подлинный трагизм. Трагедия идеи, не нашедшей своего воплощения.

Но есть еще две плоскости (XX и XXI), которым как бы не нашлось места в общей структуре. Однако именно в них — новое качество сверхдрамы. На сцене — аллегорические персонажи Горе и Смех в горах читают Доски судьбы. Самое замечательное — их постепенное сближение, осознание неразлучности: «Ты кресало, я огниво!» (СС, 4, 351). Теперь уже Смех говорит о распаде времени и о движении к сверхчеловеку. На этом Смех умирает. В XXI плоскости люди читают в газете о самоубийстве Зангези из-за того, что Доски судьбы были уничтожены. Тут же входит Зангези с репликой: «Это была неумная шутка».

Две великолепные сцены! Эпический герой бессмертен — и эпический герой лишается пафоса. Положение традиционного одинокого героя, бесконечно повторяющееся в основных сценах, очищается смехом. Банальная фабула трагедии сменяется трагикомической двойственностью. Но, увы, этим сценам нет места среди предыдущих плоскостей.

«Зангези» — грандиозный проект футуризма, воплотивший идею тотального Творения. Как и в «Livre» Малларме, это форма прежде всего театральная, но реализованная только в виде «литературного»

текста-замысла. При очевидной незавершенности «сверхповести» Хлебникова, она может расцениваться как завершение этапа футуризма, после которого весь мировой футуризм активно взаимодействует с новыми историческими реалиями и воспринимает чужие художественные принципы. В 20-е годы и в России, и в Италии на первый план выходят футуристы, державшиеся до этого в тени основателей движения (в театре это Э. Прампolini и И. Терентьев).

«Зангези» в какой-то степени завершает то, с чего футуризм начался. В 1910 году Ф. Т. Маринетти написал по-французски роман «Футурист Мафарка» и издал его в Париже. Футуризм получил международную огласку. Издание романа в Италии привело к грандиозному скандалу, суду над автором и оправданию, к началу триумфа Маринетти. По сюжету африканский правитель Мафарка лишен предрассудков цивилизации, расправляется со своими подданными со звериной жестокостью. Но именно природная его стихия пробуждает в нем начало творческое и стремление преобразить мир. Он создает механическую птицу Газурмах. Это сверхчеловек будущего вне пространства и времени (он всегда молодой, а Мафарка считает, что современный человек должен навсегда остаться молодым, лишая себя жизни). Но чтобы вдохнуть в Газурмаха жизнь, Мафарка должен отдать ему свое дыхание. Газурмах устремляется к звездам, оставляя гибнущую землю. Аналогии двух произведений очевидны, но характеристика главных героев противоположна. Они оба пророки, но Мафарка во всех отношениях «по ту сторону добра и зла», а Зангези, прежде всего, страдающий и одинокий человек. Его абсолютное знание и прошлого и будущего только умножает его печали и избавляет от человеческих страданий.

«Зангези» — сверхдрама с трагическим героем в тотальной многоуровневой структуре — эпико-драматической. «Девий бог» имеет структуру трагедии, но без трагического героя. Конфликт движется не с помощью героев, а с помощью «хоров». Их несколько, и они воплощают не только столкновение масс, но и сближение персонажей и зрителей (по типу античного хора). Девий бог имеет несколько ипостасей и в некоторых из них проявляет трагическую раздвоенность. Усложненность главного героя должна приводить к подсознательному отождествлению зрителя с главным героем. При этом Девий бог — мистериальный герой. Вся пьеса — становление нового человека, то есть преобразование, очищение зрителя.

Зритель древней мистерии становился соучастником очередного повторения изначального мифа (обеспечивающего, например, наступление весны). У Хлебникова повторяется миф о рождении бога. Эффект усиливается тем, что ряд заключительных событий «проигрывается» несколько раз в различных вариантах.

Очищение зрителя происходит не за счет трагического познания героя и разрешения им конфликта, а за счет приобщения к рождению бога и преодоления «трагических» хоров. Собственно, все хоры сверхдрамы (все действующие группы) гибнут. Остается один нерешенный вопрос: отсутствие развязки, вариативность финала. И в мистерии, и в трагедии катарсис обусловлен неизбежностью развязки. Хлебников разрушает эти законы. Открытый финал принципиален в новой драматургии Н. Евреинова («Самое главное», 1920), Л. Пиранделло («Шесть персонажей в поисках автора», 1921) и даже Б. Брехта («Трехгрошовая опера», 1928). Здесь зритель провоцируется на осмысление, выбор и поступок. Такая структура снижает возможность катартического эффекта. У Хлебникова подобный финал завуалирован. Необходимость интеллектуального осмысления и выбора зрителей еще не была актуальной в предвоенную эпоху, когда написан «Девий бог». Можно только восхищаться тем, что будетлянин Хлебников предвидел высшие достижения модернистского театра 1920-х годов.

