СТРАШКОВА О.К.
Северо-Кавказский федеральный университет

ЖАНРОВЫЙ ТРАДИЦИОНАЛИЗМ И ПОИСКИ НОВЫХ ФОРМ В ДРАМАТУРГИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Ключевые слова: *драматургические эксперименты, традиционные формы, «новая драма», рукопись.*
Keywords: *dramaturgic experiments, traditional forms, «new drama», manuscript.*

Брюсов – один из активнейших участников театрально-драматургической дискуссии первого десятилетия XX века, концепции которого во многом определили ее общее направление [Страшкова 2000], выступал и в роли драматурга. Правда, его драматургические опыты не стали репертуарными или сколько-нибудь известными на русской сцене, в театральных кругах, но они отражали творческие амбиции знаменитого поэта-вождя символизма, его стремление сказать свое слово в драматургии. Исследование 47 драматургических замыслов, из которых – 18 завершенных, дает основание утверждать, что Брюсов осваивал поэтику всех жанров: трагедии, комедии, собственно драмы, либретто оперы; он часто давал своим пьесам переходное жанровое определение «сцены», искал формы отражения нового эстетического мышления в «новой драме», был одним из первых в России создателей киносценариев. В Предисловии к задуманной книге театрально-критических статей «Перед сценой. Заметки и соображения зрителя» мэтр символизма признавался: «Подобно моим современникам, живущим сходной жизнью со мной, я люблю театр как благороднейшую форму искусства <…>» [НИОР РГБ. Ф.386].

Брюсовым было издано всего пять пьес: сцены будущих времен «Земля» (1905), вызвавшие надежду на рождение нового драматурга, психодрама «Путник» (1911), не оправдавшая ожиданий, трагедия «Протесилай умерший» (1913), прошедшая почти незамеченной. В 1916 году в «Армянском вестнике»

Брюсов опубликовал историческую сцену «Моление царя», в 1920 году читателям был представлен драматический этюд «Пифагорейцы». При этом в архивах оставалось еще около 40 замыслов и свершений, планов и отдельных эпизодов незавершенных пьес. Необходимо отметить, что Брюсов довольно серьезно относился к своим драматургическим опытам. Анализируя в 1897 году исполнение в Обществе Искусства и литературы драмы Ибсена «Потонувший Колокол», он замечал в дневнике: «Впрочем, я желал бы, чтобы мои “Пять драм” исполнялись именно так» [Брюсов 1927:35]. Мы полагаем, что пьесы, написанные в начале 90-х годов – «Дачные страсти», «Проза», «Декаденты», «Каракалла», «Красная шапочка» – юный драматург и планировал объединить в сборнике «Пять драм». Показательно, что в 1914 году среди первых (вслед за I, II, III и XIII) вышел XV том задуманного, но неосуществленного Брюсовым собрания сочинений в 25 томах; том, в котором опубликованы драматургические опыты: сцены будущих времен «Земля», психодрама «Путник», трагедия с хорами «Протесилай умерший» и переводы комедии Мольера «Амфитрион» и драмы М.Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» [Брюсов 1914:112-114]. Не лишенное самомнения посвящение к ненаписанной в 1894 году трагедии «Гамлет»: «Посвящаю, конечно, Шекспиру, как брат брату» [НИОР РГБ. Ф.386], также свидетельствует о далеко идущих творческих намерениях Брюсова. Его драматургические опыты являются частью обширной театрально-драматургической программы – «культурнейшего поэта» Серебряного века, обозначившего проблемы и вехи театральной дискуссии, театрального критика, драматурга, переводчика (пьесы Мориса Метерлинка – «Смерть Тентанжиля», «Пеллеас и Мелизанда», трагедии Габриэле Д’Аннунцио «Франческа да Римини», трагедии Эмиля Верхарна «Елена Спартанская», драмы Оскара Уайльда «Герцогиня Падуанская» (в соавторстве с Вяч.Ивановым), комедии Мольера «Амфитрион», трагедии Гете «Фауст», Жана Расина «Федра»), реставрирующего традиционные формы, ищущего пути развития «новой драмы» [Страшкова 2006:506-524].

Задолго до теоретического осознания принципов трагедии в русской театральной мысли начала XX века Брюсов обратился к реставрации ее формы. Еще в 1892 году он записывал в дневнике: «Обдумываю трагедию “Сомнение”» [Брюсов 1927:5]. Правда, кроме этого заявления, никаких следов работы над «Сомнением» нами в рукописях не обнаружено, поэтому невозможно восстановить ни ее формы, ни ее содержания. Но уже только названия и замыслы трагедий, исследованных нами в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки [фонд 386] – «Помпей Великий», «Цезарь», как и план трагедии «Гибель Атлантиды», единственный лист трагедии «Цезарь», незавершенный диалог «сцены из трагедии» «Эдип и Лихас» – указывают на мифологические или легендарные сюжетные истоки, предполагающие воскрешение формы античной трагедии.

В тетради 1896 года имеется небольшой отрывок без названия пьесы из античных времен с конкретно обозначенными действующими лицами: Приам, Гекуба, Парис, Елена, Полифем, Ахилл, – указывающими на древнегреческий миф. В черновике письма к З… начинающий драматург в октябре того же года заявлял: «Я пишу “шекспировскую” трагедию Марк Ант[оний]. Написал пять сцен <...>» [НИОР РГБ. Ф.386], однако поэтика этих сцен более соотносится с признаками античной трагедии, нежели с «шекспировской». То же можно предположить и в отношении замысла трагедии «Гибель Атлантиды», который в дневниковой записи от 15 марта 1897 года назван «Моя символическая драма» [Брюсов 1927:35]. План трех действий трагедии с эпилогом «Дидона на костре», список действующих лиц и первая сцена, написанная пятистопным ямбом, оканчивающаяся хором, наброски в записной тетради 1897 года, сцены в зале во дворце Карфагена, разговор Илионея и Ахата с другом Энеем, отдельные реплики Энея и Дидоны являются, на наш взгляд, творческим исследованием специфики жанра античной трагедии.

Известный мифологический сюжет, заимствованный из IV книги «Энеиды» Вергилия, которую Брюсов переводил в начале 90-х годов [Брюсова 1933], он рассматривает как «законченную

трагедию со всеми ей необходимыми частями: вступлением, развитием действия, перипетией <…>» [НИОР РГБ. Ф.386]. Учитывая наличие в списке действующих лиц персонажей, отсутствующих в «Энеиде», можно предположить, что Брюсов мог внести в свою трагедию иные акценты, но воспроизводя форму античной трагедии. Полуфантастическая сцена из задуманной трагедии без названия «Склон горы, Ночь», вчерне набросанной на трех страницах записной тетради; замысел трагедии «Мудрец», представленной в трех единицах хранения, но ограниченный только планом и перечнем действующих лиц; замыслы трагедий «Властелин судьбы», «Учитель» не дают оснований для уточнения жанровой формы трагедии (античная, шекспировская, философско-историческая…), но свидетельствуют о настойчивом стремлении Брюсова освоить традиционную художественную систему.

Единственным совершенно законченным опытом Брюсова в реставрации жанра античной трагедии является пьеса «Протесилай умерший», воссоздающая известный античный миф [Страшкова 1983]. В сопроводительной заметке ко II варианту «От автора» Брюсов определяет свою художественную задачу – воссоздать греческий образец в той обработке мифа, «какую он мог получить под пером <…> у драматурга позднейшей эпохи Римской империи» [НИОР РГБ. Ф.386]. Форму своей трагедии Брюсов оговаривает в «Предисловии» к окончательному варианту, подчеркивая стремление выдерживать соответствие древнегреческим образцам: хор сочувствует героям; скудные, однословные ремарки рассчитаны только на пунктирное изображение действия, так как древнегреческий актер владел определенной суммой условных приемов игры, не нуждающихся в толковании автором; распределение ролей протагонистов, девтерагонистов и тритагонистов; размер античного диметра. Все эти признаки отмечаются в рационалистически организованной структуре брюсовской «античной трагедии». Однако автор, несомненно, осознавал отличие своего произведения от классического образца. Об этом свидетельствует уже первое жанровое определение трагедии «Лаодамия и Протесилай»: «*лирическая* трагедия с хорами». На следующем листе рукописи

трагедия обретает название «Протесилай умерший», но все еще остается «лирической». В пятой редакции убирается это определение и устанавливается известное – *трагедия в пяти сценах с хорами* [НИОР РГБ. Ф.386]. Отвергнутое понятие «лирическая» как раз подчеркивало психологическую мотивированность поступков персонажей, напряженность действия и настроений героев, сближающих брюсовский драматургический опыт с традициями уже не античной, а шекспировской трагедии, что, несомненно, отвечало принципам художественного мышления модернистов конца XIX – начала XX века.

Собственно «шекспировская трагедия» представлена в творческом наследии драматурга только замыслом 1894 года нового «Гамлета». Список действующих лиц и начальные реплики действия не позволяют судить хоть сколько-нибудь определенно о брюсовской реминисценции шекспировского текста. Однако небольшая заметка, или набросок статьи «Старый крот Гамлета» в записной тетради 1897 года [НИОР РГБ. Ф.386], написанной задолго до споров о «Гамлете» в МХТ, являющаяся почти построчным анализом психологического состояния принца после разговора с Призраком отца, допускает гипотезу об актуализации внутренних переживаний в «шекспировской трагедии» Брюсова, обозначающего новые штрихи в традиционной форме.

Изначальный интерес Брюсова к мифу, к устойчивым сюжетам объясняется не только личными многогранными исследованиями, но и общей направленностью символизма к вечным, вневременным проблемам сущего: Жизнь, Смерть, Любовь. Миф позволял художникам символистского лагеря на «вечностных» сюжетах реализовывать идеи иного, мыслимого ими «запредельного» бытия. Вячеслав Иванов, формулируя принципы символизма, писал в 1904 году: «Современное мифотворчество – это поворот современной души к иному мировосприятию, реалистическому и психологическому в одно и то же время», по его понятию,«миф отражал первое, еще темное и глухонемое, осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего» [Иванов 1904:5]. Не случайно русская сцена рубежа

веков настойчиво обращалась к трагическому репертуару прошлого («Ифигения», «Антигона», «Гамлет»), пытаясь воссоздать настоящее.

Жанр комедии в драматургическом наследии Брюсова представлен довольно скромно, причем не в ее каноническом содержании, а в традициях пародии. В 1891 – 1893 годах начинающий поэт-символист и начинающий драматург пишет четыре вполне завершенные пьесы: драматическую шутку «Дачные страсти», одноактную пьеску «Проза», драму в 3-х действиях «Декаденты» – вариант заглавия «Конец столетия» (пьесы «Проза» и «Декаденты» были представлены на суд московских зрителей «Немецкого клуба» в 1893 году, причем их автор был исполнителем главных ролей). Два явления комедии в пяти действиях «Любовь» позволяют сделать предварительное предположение о том, что это бытовая драма, но вместе с названными пьесами она представляет уникальный материал для исследования самых первичных, во многом ироничных (что и позволяет говорить о комедийной дистрибуции пьес) представлений Брюсова о декадентстве, не отраженных с такой полнотой ни в каком другом роде его ранней литературной деятельности [Страшкова 1989:62-76].

Брюсов не случайно настойчиво уточнял жанровое определение своих произведений. Драматическая шутка «Дачные страсти», к примеру, на титульном листе цензурного экземпляра была определена первоначально как *комедия в одном действии* [НИОР РГБ. Ф.386]. В черновом автографе она называлась *драматической шуткой*, в процессе работы переименована в *комедию*; в цензурном экземпляре, вновь возвратившись к первоначальной формуле, автор зачеркивает слово «комедия» и называет «Дачные страсти» *шуткой в одном действии*. Это определение более отвечает пародийно-иронической направленности изображения характеров и ситуаций произведения. Локальный сюжет небольшой по объему сценки сконцентрирован на воссоздании одного комического обстоятельства – лжестрадания (один из видных теоретиков театра начала века Д.В.Аверкиев считал лжестрадание «главным и непременным обстоятельством комического действия»

[Аверкиев 1907:306]), которое и составляет комедийную ситуацию. В начале творческого пути, присматриваясь к себе как к «вождю» символизма и к своим немногочисленным собратьям, Брюсов, в четырех первых драматургических опытах, исследуя характер нового поэта и новой поэзии, довольно ироничен.

Сатирическая драма в одном действии «Красная шапочка» [НИОР РГБ. Ф.386] также общей пародийной направленностью связана с первыми пьесами Брюсова о декадентах. В них в ироническом свете предстали «новые поэты» и поэзия, здесь – новый образец драмы. Казалось бы, пьеса построена на драматическом и даже трагическом конфликте. Разрушаются иллюзии о верной и чистой любви супругов. Однако Брюсов дает пьесе жанровое определение *сатирическая* драма. Против какого «главного существенного зла» (Добролюбов) борется в ней автор? А существенного-то зла, как такового, нет. Драматург намеренно нагнетает ощущение какого-то страха, (вероятно, задуманного как мистический), который, в конце концов, разрешается мелодраматической сценой. И таким образом, уже в самой жанровой установке, предполагается пародийный смысл, так как ни форма, ни уровень конфликта, ни характеры не отвечают признакам сатирической драмы. В отличие от автопародий о декадентах, эта пьеса, мы полагаем, представляет пародию на подражательные «метерлинковские» драмы [Страшкова 1986:107-119]. «Красная шапочка», написанная задолго до драматических пародий «Кривого зеркала», по существу, воссоздавала форму пародии.

Шутка в одном действии «Выходцы из Аида» представляет сатирическую миниатюру типа «исторических пародий». Написанная в 1910-е годы, она также перекликается с драматургическими и сценическими экспериментами театра сатиры и пародии «Кривое зеркало». В основе сюжета – анекдотический эпизод. Выдержанный в фарсовых, буффонадных тонах, он переносит действие во II век до Р.Х. в захолустье одного из эллинских царств в Малой Азии. Актеры бродячей труппы, решившие умереть от неизбывной нищеты, все же хотят продлить любовь в царстве Аида. С фарсовой легкостью они прощаются, а затем и встречаются в лодке «Харона», весело

пережив «узнавание» (оказывается, они не умерли), обворовав «перевозчика». Несоответствие мнимого и действительного в брюсовском фарсе создает яркую комическую ситуацию, демонстрируя, казалось бы, неожиданное для мэтра художественное видение.

Исключительность явления автопародии, прослеживаемой в комедии «Любовь», в драматическом этюде «Проза», в шутке «Дачные страсти», в драме «Декаденты», пародирование ситуации и формы в сатирической драме «Красная шапочка», фарсовое пародирование ситуации в «Выходцах из Аида» можно рассматривать в общей системе драматургических пародий конца XIX – начала XX века, развивающих традиции классических образцов.

Опыты «собственно драмы» в творческой лаборатории Брюсова трудно соотнести с традициями русской социально-бытовой драмы школы Островского, кроме, пожалуй, неосуществленных замыслов пьес «Сорок тысяч» (вариант заглавия −«Двадцать тысяч»), «Пошлость», отрывков из драмы «Духовидец» (вариант названия «Мстинская и Дарьина») [НИОР РГБ. Ф.386]. В его драматургическом наследии есть замыслы и свершения в духе социально-политической фантастики, лирико-романтической драмы, научно-фантастической драмы, так называемой «метерлинковской драмы». Последняя жанровая форма отражает направление художественно-эстетических новаций эпохи.

Завершенную маленькую драму для марионеток «Урсула и Томинета» (1895) [Брюсов 2002:163-166] можно воспринимать как перевод произведения Мориса Метерлинка, но поскольку нами пока не выявлена в изданиях бельгийского драматурга такая пьеса, мы рассматриваем ее как стилизацию актуальной для своего времени формы. Уже само жанровое определение – *маленькая драма для марионеток* (а именно марионеточный характер метерлинковских пьес отмечал Брюсов в позднейших исследованиях о драматурге) так же, как и мистическое содержание миниатюры указывают на прямое созвучие с «новой драмой» бельгийца. В брюсовском опыте конфликт также организован на внешней «бездейственности» и ощущении

невидимого, закулисного, ирреального «действия» – приближающейся смерти. Не событие, а ожидание события определяет специфику «новой драмы». Брюсов создавал «метерлинковскую драму», анализ которой давал в статье 1904 года «Метерлинк на сцене Художественного театра», осваивая при этом не только смыслы образов-аллегорий, но и ритмику, своеобразную музыкальную структуру фразы, тяготение к повторам и сложным периодам Метерлинка. Однако брюсовская «новая драма» финалом своим, «просветленным» падением «в бездну» Тетушки, умирающей с надеждой на встречу с любимым, разрушает мистические страхи, настроение безысходности метерлинковской драмы. В своей маленькой драме для марионеток Брюсов расставляет определенно символистские акценты: Любовь и Смерть – едины (идея Афродиты-Мойры).

Попыткой создания «новой драмы» являются замыслы пьес «Те, кого нет», «Звездный крест», предположительно, миракль «Верный любовник» с их таинственными фантастическими образами, миниатюрная психодрама «Путник», где Брюсов стремился воплотить идею Рока на уровне символистской эстетики, ища в нереалистической «новой драме» импонирующие ему художественные возможности. И что очень важно: приветствуя творческое экспериментирование, выявление новых способов отражения действительности как средствами чисто сценическими, так и драматургическими, Брюсов считал декадентские изыски излишними [т.VI:113].

Под воздействием революционной ситуации Брюсов задумывает в 1907 году драму в пяти актах «Непримиримые», в которой конфликт должны организовывать две антагонистические группы: «Непримиримые» (Вождь, Старик, Пришедший) и «Товарищи» (Истран, его сотоварищи, Мария, ее подруги). В послереволюционные годы он осмысливает новую политическую ситуацию в драме «Диктатор», этюде «Пифагорейцы», драме «Мир семи поколений». Но даже в планы политических драм и пьес на исторические темы, таких как «Петр Великий», драматург-символист вводит ирреальные образы. Так, на трех листах рукописи последней пьесы написаны монолог царевича, отдельные реплики из толпы в сцене самосожжения и

монолог Видения. Заявлены, кроме исторических лиц – Петра Великого, Царевича Алексея, – еще Дух Огня, Дух Жизни, Видение Ангела, что позволяет говорить о мистических интенциях мировидения символиста Брюсова.

Драматургической реакцией на современные Брюсову научные гипотезы являются завершенные пьесы «Земля», «Пироэнт», «Мир семи поколений». В драме из современной жизни «Пироэнт» (1915 – 1916 года), в первоначальных редакциях «Арго» [Страшкова 1978] «современная жизнь» представлена в сложном жанровом переплетении. Обращаясь, по существу, к жанру бытовой драмы, Брюсов вводит в нее научно-фантастические проблемы и осложняет извечную ситуацию – старый муж, обманутый молодыми любовниками, – «научными» предвидениями космических полетов, решением ницшеанско-раскольниковской идеи вседозволенности незаурядной личности, проблемой несоответствия идеи способу ее достижения, оккультными сценами. Конфликт «Пироэнта» развивается в традициях авантюрных жанров, а образ Видения (в разных вариантах имеющий разные имена) дополняет пьесу романтическими коннотациями [Страшкова 2002:167-209].

Опубликованные сцены будущих времен «Земля» (первоначальное название «Огонь») отражают проблемы, развиваемые Брюсовым в «научной поэзии»; пьеса не только впитала в себя идейные и художественно-эстетические принципы, отстаиваемые Брюсовым в канун первой русской революции, но и чутко отозвалась на социальное движение времени. [Страшкова 1989]. Не случайно в планах-проспектах первоначальных замыслов [НИОР РГБ. Ф.386] во всех почти сценах фигурировали заговорщики, да и в окончательном варианте тема политической борьбы не потеряла значимости. При этом финал во всех вариантах был, в соответствии с футурологическими предвидениями автора, а также являясь общественно-философской реакцией на развитие цивилизации, однозначным – гибель Земли. По вечностной, космической проблематике, по наличию катарсиса, по тяготению к образу-схеме сцены будущих времен пунктирно обозначали принципы жанра современной трагедии. Однако отсутствие трагического

характера, без которого Брюсов не мыслил истинной трагедии, фрагментарность отдельных эпизодов, объяснение гибели Земли не роковой предопределенностью свыше, а диалектикой развития цивилизации, – определяют иную жанровую классификацию пьесы, позволяют относить ее, на наш взгляд, к жанру собственно драмы.

Особый пласт в драматургии Брюсова представляют одноактные пьесы, драматические миниатюры, этюды, сцены – «Путник», «Выходцы из Аида», «Каракалла», «Моление царя», «Пифагорейцы», в которых автор стремится не столько к созданию определенного жанра, сколько к воссозданию эпохи или психологического состояния, демонстрируя особенности свого художественного мышления. Так, дорисовывая предполагаемые диалоги, ситуации, эпизоды жизни римского полководца Марка Аврелия Антония, по прозванью Каракалла, драматург не нарушает исторической обусловленности взаимоотношений между завоевателями и порабощенными, общечеловеческих норм поведения ненавидящих и любящих. Восстанавливая «обломки статуи», Брюсов не нарушает социально-исторического колорита эпохи и принципа психологической мотивированности поступков Цезаря, создав, по существу, психологическую драму.

В своей статье «Miscellanea» Брюсов заявлял: «Значение писателя определяется количеством его произведений, оставшихся в рукописи. Посредственности умеют все закончить, успевают все напечатать. Гений жаждет сделать слишком многое, и многое написанное признает недостойным себя» [т.VI:389]. Уже сам перечень брюсовских драматургических произведений свидетельствует о его стремлении внести свой вклад в русское театрально-драматургическое искусство. Драматургический род представлен в его творческом наследии всеми жанрами и жанровыми формами. Брюсов-драматург будто задался целью выявить возможности каждой жанровой формы, практически и теоретически освоить специфику рода в рамках создающейся на рубеже веков новой культуры.

Брюсов, как и многие художники слова и сцены этого времени, стремился осознать специфику драматургического рода,

соотнести традиционную форму и новое содержание, каноническую объективированность и лирический интуитивизм, индивидуализм, характерный для эстетики Серебряного века. Необходимо отметить, что в отличие от Ф.Сологуба, Л.Андреева или А.Блока, он не разделял идеи ломки традиционной драматургической формы, реализуемой его собратьями по перу, не приветствовал проникновения лирического элемента – категории иного литературного рода – в ткань драматического произведения. Ни одна из его пьес не хранит этого признака времени, не обнажает авторской позиции, не заостряет внимания на лирическом субъекте. Хотя весь композиционно-образный строй их не противоречит общей тенденции к психологизации, отличающей «новую драму». В театрально-теоретических и театрально-критических статьях Брюсов не заявлял открыто своего отношения к «появлению автора на сцене». Но сама система создания и анализа драматических произведений и, в частности, замечание в одной из рукописных заметок позволяет утверждать, что он защищал традиционный «объективизм» драмы. В статье, хранящейся в фондах ЦГАЛИ, «Две книги» (о драме Дмитрия Мережковского «Павел I» и о сборнике стихотворений Федора Сологуба «Пламенный круг»), написанной, по всей вероятности, в год выхода этих произведений (1908), Брюсов замечал: «Драма самой своей формой заставляет Д.Мережковского скрыться за образами своих героев, *принудила* (*подчеркнуто Брюсовым. – О.С.*) его быть только художником. Развитой художественный вкус также не мог позволить Мережковскому влагать свои собственные речи в уста героев; для того, чтобы говорить от своего лица, не было места, – и вот ему пришлось говорить событиями, действиями, характерами». Рассматривая пьесу «Павел I» как «может быть лучшее, что создал Д.Мережковский...», Брюсов в качестве важного художественного достоинства отметил «непричастность» автора к действию, сохранению канонизированной драматической формы. Это объясняется глубоко обоснованной теоретической убежденностью автора в принципиальной разграниченности, специфичности каждого из трех литературных родов. Из этой небольшой характеристики можно вычленить те

требования, которые предъявлялись Брюсовым к драматургическому произведению: 1) создание живого характера, а не условного типа; 2) отражение жизни героя в динамике действия; 3) а отсюда, отрицание характера-схемы, морализирующей заданности образа и всей идейной направленности драмы. Эти принципы отвечают признакам традиционной реалистической, а не ищущей себя символической драмы.

Замечания о драме Мережковского «Павел I» представляют, по существу, разработку представлений Брюсова о форме, которые он высказывал во множестве театрально-критических статей, и в том числе в рукописных «Заметках о трагедии», рецептирующих «Поэтику» Аристотеля. Рукопись статьи «Две книги…», демонстрирует отношение Брюсова к *исторической* драме: «“Павел I” точнее всего может быть назван *хроникой* в том смысле, как применяет это слово к своим созданиям Шекспир. Вымысла в драме Мережковского нет: есть домыслы, художественные угадки, но все на строгом основании исторических данных. Мережковский хочет изобразить не некоторое лицо, которому он произвольно дал историческое имя Павла I, но именно Павла I». «Ход действия, а частью даже отдельные слова действующих лиц были в драме уже предрешены заранее. Такую задачу можно сравнить с работой скульптора, который в обломках статуи, в уцелевшей <...> кисти руки, части черепа, − постарался бы доделать все остальное тело. <…> Драма должна представлять замкнутый мир, а не предполагать что-то вне себя, известное читателю» [ЦГАЛИ]. При этом как здесь уже отмечалось, трагедии свои Брюсов строил на известных сюжетах.

Анализ драматургического наследия Брюсова показал, что при всем стремлении к новым формам современного ему театра и драмы, он отстаивал аристотелевский принцип: драма – это действо, действие. Неаристотелевские «разговорные» формы им только апробировались («Путник») как возможные, но не утверждались. Брюсов создавал «театр для поэтов», подобно пушкинским «маленьким трагедиям», но только как экспериментатор формы. Смещение же принципов сценического

искусства и литературного были ему чужды. В своих веховых театрально-теоретических работах («Ненужная правда…», «Театр будущего», «Реализм и условность на сцене») он доказывал относительную самостоятельность этих видов искусства: «театр – искусство сцены и драмы». В брюсовских пьесах почти отсутствуют ремарки, они предельно лаконичны, так как, по убеждению Брюсова-теоретика, актер без давления автора, средствами своего мастерства мог воспроизводить необходимые движения и интонацию. Эпический, описательный момент, свойственный «лезедраме», сведен в пьесах Брюсова до минимума (в отличие от таких пьес современников, как, положим, «Дар мудрых пчел» Ф.Сологуба, «Пришедший» Андрея Белого или драматургических опытов Леонида Андреева).

Брюсовскому драматическому творчеству была не чужда мистическая направленность современного символистского театра, или бездейственность «статуарной драмы» (А.Пикова) Мориса Метерлинка, форму которой он опробовал в пародии «Красная шапочка» и миниатюре «Урсула и Томинета». Однако его ирреальные образы в задуманных драмах «Звездный Крест», «Те, кого нет», «Видения» в набросках трагедии «Петр Великий», в миракле «Верный любовник» или в драме, где «действие происходит после погибели современной культуры», «Дух последней колдуньи», в сценах из будущих времен «Земля» – скорее дань романтизированной фантастике, нежели символистскому мистицизму. Строя конфликт на извечных проблемах Жизни, Смерти, Любви, Рока, к которым апеллировали символисты, Брюсов избежал декадентских крайностей в их разрешении.

Утверждая традиционную для театрального действа условность, Брюсов не отождествлял понятия «условность» и «символизм». Даже в периоды провозглашения поэтического символизма он своими драматургическими опытами доказывал, как Андрей Белый теоретически, невозможность сценического воплощения мистической полифоничности символистской драмы. При этом противопоставляя условность сюжета и персонажей своих пьес приземленности натуралистического

бытописательства «наскучившего реализма», он стремился к поэтической обобщенности, к изображению сложного внутреннего мира человека, однако не педалируя, как Леонид Андреев, психологическую экспрессивность героев, не мистифицируя, как Александр Блок, «песню» Судьбы. В передаче настроения, психологической организации персонажа Брюсов в своих пьесах сохраняет умеренность. Поступками его героев движет не столько чувство, сколько разум. И если интеллектуальное начало не определяет действий Лаодамии, то хотя бы объясняет его (хор в «Протесилае умершем»). Брюсовскому драматургическому методу чужда обнаженная лирическая заостренность, психологизм, доведенный до наглядности, абсолютизируемые «новодраматургами».

В период распада канонизированных форм действия и построения конфликтов (Б.Шоу – «Вступление в брак», М.Метерлинк – «Слепые», Л.Андреев – «Царь Голод», А.Блок – «Незнакомка») Брюсов реконструировал традиционные жанры, привнося в них элементы собственного художественного видения и социально-эстетических тенденций времени, а также создавал – пародируя или апробируя – новые формы. Но во всех жанрово-видовых моделях, представленных в драматургическом наследии Брюсова, определенно проявлялись признаки «новой драмы», отличающейся характером конфликта, переносившегося из мира поступков во внутренний мир человеческой личности. Диалектика мышления, диалектика чувства становились тем действием, которое призвана отражать «новая драма» (отсюда и различные формы проявления одной тенденции: интеллектуальная углубленность пьесы «панпсихе» Андреева или пьесы настроения Метерлинка и Чехова, эпический элемент в пьесах Ибсена, Сологуба, Горького). Брюсов не культивировал ни одну из «новых» форм, настоятельно утверждая своим драматургическим творчеством, как и теоретическими работами, основополагающий признак драматургии – внешнее действие.

Таким образом, Брюсов-драматург и теоретик драмы в эпоху «невероятной разноголосицы» театральных споров сознательно и теоретически осмысленно выявлял те стихийно наметившиеся тенденции, которые составляли сущность «новой

драмы», а его творчество является опытом систематизации ее форм; и, наконец, он стремился вписать эти формы в непрерывающуюся историю мировой драмы от Аристотеля до наших дней, хотя его драматургическое наследие и нельзя считать репертуарным или определяющим в формировании и развитии русской драматургии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверкиев Д.В. О драме. Критическое рассуждение. Издание 2. СПб., 1907.
2. Брюсов В.Я. Дневники: 1891 – 1910. М., 1927.
3. Брюсов В.Я. Полное собр. сочинений и переводов. Том XV. Театр. С.-Петербург: Сирин, 1914.
4. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
5. Брюсова И. К истории перевода В.Я. Брюсова // Вергилий. Энеида. М.: Academia, 1933.
6. Иванов Вяч. Новые маски // Весы. 1904. №7.
7. НИОР РГБ. Ф.386.
8. Страшкова О.К. Валерий Брюсов – драматург – экспериментатор. Приложение: В.Брюсов. Три драматургических опыта. Ставрополь, 2002.
9. Страшкова О.К. «Метерлинковские пьесы» Брюсова // Валерий Брюсов. Исследования и материалы. Сборник науч. трудов. Ставрополь, 1986.
10. Страшкова О.К. Неопубликованная драма В. Брюсова «Пироэнт» // Проблемы реализма. Сборник статей. Выпуск V. Вологда, 1978.
11. Страшкова О.К. Новая драма как артефакт Серебряного века. Ставрополь, 2006.
12. Страшкова О.К. Социально-исторические реминисценции в драматургических опытах В. Брюсова // Валерий Брюсов: проблемы творчества. Сборник научных трудов /под ред. Сташковой О.К. Ставрополь,1989.
13. Страшкова О.К. Споры о театре и драме в эстетическом контексте конца XIX – начала XX веков. Эскизы. М., 2000.

14. Страшкова О.К. Три интерпретации мифа // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983.

OLGA STRASHKOVA – GENRE TRADITIONALISM AND SEARCH FOR NEW FORMS IN VALERY BRUSOV'S DRAMA

In V.Brusov's works drama is presented by all genres and various genre forms: antique tragedy, Shakespeare's tragedy, a comedy based on parody of a situation and a form, farce, "actual" drama in various historical mystifications, scientific, fantastic and mystic reminiscences, and in the alleged traditions of social dramas of everyday life, innovative forms of "Maeterlinck's drama" and "new drama", as well as by dramaturgical miniatures: a sketch, a scene, an event, a miracle, farce.