

Незавершенность как несвершенность : замыслы трагедий Брюсова

L'inachèvement comme un inaccomplissement : les desseins
des tragédies de Brjusov

Incompleteness as a non fulfillment: creative plans for the
tragedies of Brjusov

Olga Strachkova

Professeur des universités en histoire de la littérature russe à la faculté des lettres
et de journalisme l'université fédérale de Stavropol (Russie)

Аннотация

Валерий Брюсов в своих драматургических опытах — традиционалист. Задуманные им драмы, комедии, трагедии не соответствовали декларативным принципам символистов. Вероятно, этим несоответствием можно частично объяснить большое количество незавершенных драм : из сорока восьми обнаруженных нами в Отделе рукописей Российской Государственной библиотеки текстов только восемнадцать завершены. Настойчивее всего Брюсов экспериментировал в жанре трагедии : из четырнадцати задуманных произведений опубликована только одна — *Протесилай умерший*. В основе сюжета предполагаемых трагедий Брюсова были известные прототексты, например, первый замысел 1894 года *Помпей Великий*. Транскрипцией античных мифов или трагедий являются анализируемые наброски *Марка Антония*, *Гибели Атлантиды*, *Эдипа и Лихаса*. Особое место в освоении Брюсовым жанра трагедии занимает *Гамлет* Шекспира. Брюсов ориентировался на *Гамлета* в поисках своего метода отображения психологии трагического героя. В 1894 году Брюсов посвятил Шекспиру замысел собственного *Гамлета*, написав в тетради без излишней скромности : « Посвящаю, конечно, Шекспиру, как брат брату ». Однако « братом » Шекспиру Брюсов так и не стал, оставив амбициозные замыслы трагедий незавершенными, при том, что *Протесилай умерший* свидетельствует о его высоком драматургическом потенциале.

Ключевые слова: Брюсов, символизм, античная трагедия, Шекспир, рукопись, замысел

Résumé

Dans ses expériences dramaturgiques Valerij Brjusov était traditionnaliste. Drames, comédies et tragédies conçus par le poète ne correspondaient pas aux principes déclaratifs des symbolistes. Ce décalage expliquerait, en partie, un grand nombre de drames inachevés : de quarante-huit textes découverts au département des manuscrits de la Bibliothèque d'État de Russie, dix-huit seulement furent achevés. Brjusov expérimentait beaucoup avec le genre tragique. Des quatorze tragédies qu'il aurait voulu écrire, une seule — *Protésilas mort* — fut publiée. Le sujet des tragédies inachevées de Brjusov se référaient aux prototextes bien connus, par exemple, le premier projet *Pompée le Grand*, daté de 1894. Les manuscrits analysés ici représentent les transcriptions des mythes et tragédies antiques : *Marc Antoine*, *La disparition de l'Atlantide*, *Œdipe et Lichas*. Dans le travail de l'appropriation du genre tragique *Hamlet* de Shakespeare occupait, chez Brjusov, une place particulière. Brjusov cherchait, dans *Hamlet*, sa propre méthode pour décrire la psychologie du héros tragique. En 1894, Brjusov nota, sans fausse modestie, dans son cahier : « Je la dédie, bien sûr, à Shakespeare, comme un frère à son frère ». Laissant inachevé ses ambitieux desseins, Brjusov ne devint pas « frère » de Shakespeare, bien que son *Protésilas mort* témoignât de son haut potentiel dramaturgique.

Mots-clés: Brjusov, symbolisme, tragédie antique, Shakespeare, manuscrit, dessin

Abstract

Symbolist poet Valerij Brjusov is a traditionalist in his dramatic works. The dramas, comedies, and tragedies conceived by him did not correspond to the declarative symbolist principles. Probably, this discrepancy can explain partially the many unfinished dramatic works. Among the forty-eight dramaturgical texts discovered in the Manuscript Department of the Russian State Library, only eighteen were completed. Most persistently, Brjusov experimented in the genre of tragedy: out of fourteen conceived only one was published — *Protesilas the Dead*. The plot of the alleged tragedies Brjusov was known prototext, for example, his first plan *Pompey the Great* dated from 1894. Transcriptions of ancient myths et tragedies are analyzed here: *Mark Anthony*, *The death of Atlantis*, *Oedipus and Lichas*. Shakespeare's *Hamlet* holds a special place in the development of Brjusov's tragedies: he followed him in search of his rendering of the psychology of the tragic hero. In 1894 he wrote without undue modesty in a notebook their own idea of Hamlet: "I dedicate it, of course, to Shakespeare, as brother to brother". Abandoning his ambitious plans, Brjusov did not become "Shakespeare's brother", although his *Protesilas* testifies to the high dramatic potential.

Keywords: Brjusov, symbolism, antique tragedy, Shakespeare, manuscript, creative plans

Вождь русского символизма Валерий Брюсов придавал драматургическому роду огромное значение, о чем свидетельствуют его теоретические, критические, театральнo-исторические статьи и, безусловно, собственные драматургические эксперименты, восемнадцать из которых — завершенные произведения, тридцать — известные нам по архивам, незавершенные замыслы¹. Валерий Брюсов пытался создать образцы «новой драмы»², современной трагедии, реставрировать форму античной и шекспировской трагедии ; он писал комедийные миниатюры, киносценарии, оперное либретто. Однако своими восемнадцатью пьесами ни в русское, ни тем более в мировое театральнo-драматургическое искусство, как Антон Чехов своими семью (одна из которых — *Пьеса без названия* — произведение незавершенное) драмами, Брюсов не вошел. Его драматургические эксперименты не оказали влияния на формирование поэтики модернистской драмы своего времени, как пьесы Мориса Метерлинка, Станислава Пшибышевского, Герхарта Гауптмана. Системная незавершенность — множество драматургических замыслов, фрагментов, набросков — может быть объяснена не только полифоничностью творческого сознания, направленного на охват всех форм эстетической действительности эпохи, не только «неуемностью» экспериментатора, жаждущего свершить культурную революцию, но и внутренней необходимостью создать идеально выписанную форму.

При жизни Брюсовым было опубликовано только пять пьес : трагедия из будущих времен в пяти действиях и девяти картинах *Земля* [Брюсов, 1905] психодрама в одном действии *Путник* [Брюсов, 1911], трагедия в пяти сценах с хором *Протесилай умерший* [Брюсов, 1913], историческая сцена *Моление царя* [Брюсов, 1916], драматический этюд *Пифагорейцы* [Брюсов, 1920]. Правда, уже в девяностые годы XIX века он планировал издать сборник *Пять драм*, в который, по нашему предположению, должны были войти первые завершенные драматургические опыты — *Дачные страсти*, *Проза*, *Декаденты*, *Каракалла*, *Красная шапочка*. В неосуществленном

1 Хронологический обзор: О. К. Страшкова, *В. Брюсов — драматург-экспериментатор*. Ставрополь, Арт, 2002, с. 35-48.

2 Подробно о параметрах «новой драмы» : О. К. Страшкова, «Новая драма» как артефакт Серебряного века. Ставрополь, СГУ, 2006, с. 506-524.

замысле своего *Полного собрания сочинений* Валерий Брюсов успел издать пятнадцатый том, куда включил три оригинальных пьесы — *Земля*, *Путник*, *Протесилай умерший* и два перевода — *Амфитрион* Мольера и *Пеллеас и Мелизанда* Метерлинка [Брюсов, 1914]. Отдельные произведения и драматургические замыслы позже публиковали исследователи жизни и творчества Брюсова (Р. Помирчий, В. Боцяновский, М. А. Цявловский, Э. С. Литвин, С. Гиндин, О. Страшкова). Только в начале XXI столетия Э. Даниелян, О. Страшкова и А. Чулян впервые издали завершённые и ранее опубликованные в различных изданиях драматургические произведения Валерия Брюсова [Брюсов, 2016].

Наиболее интенсивно как драматург Валерий Брюсов работал в 1890-е годы, когда только ещё определял своё место на Парнасе Серебряного века, экспериментируя в разных жанровых формах. В рукописном отделе РГБ нами исследованы двадцать две пьесы различной степени завершённости или их первоначальные наброски этого периода. Чаще рукописи конкретно датированы. Самое раннее упоминание о работе над драматическим произведением относится к 13 ноября 1891 года — это запись начинающего поэта в дневнике: «Начал драму *Любовь*» [Брюсов, 1927 : 5]. В архивах хранится всего три листа с первым и вторым явлением первого действия комедии в пяти действиях *Любовь*, к замыслу которой автор более не возвращался, так же как, впрочем, и ко многим другим наброскам пьес. То ли тема находила воплощение в других формах (не случайно в творчестве Брюсова наблюдается варьирование одной темы в различных литературных видах и жанрах, как случилось с *Любовью*), то ли на данном этапе художник чувствовал недостаточность творческого мастерства, то ли попросту не успевал воплощать всё множество идей.

Валерий Брюсов, как и многие художники слова и сцены рубежа XIX-XX веков, стремился осознать специфику драматургического рода, соотнести традиционную форму и новое содержание, каноническую драматургию и лирический интуитивизм, провозглашаемый модернистами Серебряного века. Однако, в отличие от своих современников — Ф. Сологуба, Л. Андреева или А. Блока, Валерий Брюсов не разделял стремления к разрушению традиционной формы, не приветствовал проникновения лирического элемента — признака иного литературного рода — в ткань драматургического текста. Как показали наши исследования, ни в одной из его пьес, ни в одном

замысле не действует образ лирического субъекта, при этом намеченная система взаимоотношений и поступков персонажей и в завершённых, и в незавершённых произведениях не противоречит общей эстетической тенденции эпохи, направленной к психологизации, к передаче внутреннего состояния души.

Здесь мы на примере анализа некоторых незавершённых трагедий Валерия Брюсова, хранящихся в архивах Российской Государственной Библиотеки, попытаемся показать, что теоретик символизма, поэт-символист в драматургической форме проявлял отнюдь не модернистскую условность : в обрисовке психологии личности он ориентировался на творчество драматурга высокого ренессанса Шекспира. По всей вероятности, не достигая идеала, Брюсов-драматург, оставлял незавершёнными эти драматургические замыслы.

Свои пылкие надежды на славу драматурга он связывал с жанром трагедии³. Вот отрывки дневниковых записей 1892 года : « Июль 28. ...За работу, жизнь не ждёт ! *Помпей* ! теперь в тебе вся надежда... » [Брюсов, 1927 : 6]. 14 августа юный драматург признается, что ему страшно писать *Помпея*.

Сначала надо добиться, чтобы я владел этой картиной, а не деятели того времени владели мной. Потом надо сплотить всю громадную несущуюся жизнь в немногих картинах, причём картины должны быть действием. Наконец, надо придать всему интерес. [Брюсов, 1927 : 7]

И совершенно неожиданно несостоявшийся трагик заявляет через десять дней, что хочет переделать *Помпея* « в комедию, ибо что такое Помпей, как не комический тип ?.. » [Брюсов, 1927 : 8]. Трудно определить, чем руководствовался Брюсов, так уничижительно характеризуя великого полководца, расширившего далеко на восток границы Римской республики, трижды завоевавшего право триумфального вступления в Рим, победителя, умевшего быть и лояльным и жестоким. Может быть, комичность его в честолюбии, в стремлении повторить подвиги Александра Македонского ? Но его разрыв с Цезарем, катастрофическое поражение в битве с его армией, предательство египтян, мужественное принятие смерти не допускают комических коннотаций. Словом, ни трагедии, ни комедии о Помпее Великом Брюсов так и не написал. Два листа рукописи представляют собой отрывок

³ Необходимо отметить, что из четырнадцати задуманных трагедий Брюсовым завершена и опубликована только одна — *Протесилай умерший* (1913).

из сцен 19 и 20, по всей вероятности, первого действия, происходящего ночью на берегу близ Пелузия, и начало второго действия : площадь в Риме. Брюсов оставляет замысел неосуществлённым, так как им владеет уже новый. « Август, 24 ...в мечтах у меня другое : комедийка, которую можно было бы поставить на сцену поскорее » [Брюсов, 1927 : 8]. Вероятно, он имеет в виду удачно завершённую и даже поставленную в домашнем театре пьеску *Дачные страсти*.

Летом 1894 года Брюсов решил создать своего *Гамлета*. Не лишено самомнения посвящение к ненаписанной трагедии : « Посвящаю, конечно, Шекспиру, как брат брату » [*Гамлет*, ф. 386, к. 2, ед. хр. 14, л. 54 об]. К сожалению, имеющиеся в архивах список действующих лиц и начальные реплики героев не позволяют судить хоть сколько-нибудь определённо об этой трагедии. Однако заметки в *Записной тетради* 1897 года указывают на возможную интерпретацию классического образца, мысль о создании которого не оставляла « брата » Шекспира. Небольшой текст, ссылающийся на психологическое состояние персонажа, может рассматриваться нами или как набросок статьи или как подготовительный материал к собственному варианту *Гамлета*. Построчный анализ состояния принца после разговора с Призраком отца в наброске, названном Брюсовым *Старый крот Гамлета*, был написан через три года после первоначального обращения к знаменитому источнику и задолго до споров о постановке *Гамлета* в МХТ в начале XX века. Брюсов в первой же фразе оговаривает индивидуальный характер своих наблюдений :

Я недостаточно знаком с литературой о Гамлете, и, м<ожет> б<ыть>, некоторые из моих толкований будут повторениями чужих мыслей : я в этом заранее извиняюсь. Мне пришлось не так давно в газетной заметке прочесть, что один франц<узский> критик особенно недоумевал, как мог Гамлет назвать дух своего отца «старым кротом». Посмотрим, однако, ход всей сцены [*Старый крот Гамлета*, ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 30]

И далее Брюсов толкует реплику за репликой, пытаясь понять психологические мотивы нарастания возбуждения принца, трудноуловимое состояние потрясённого человека, не решившего ещё, как себя вести. Брюсов отмечает, что Гамлет не знает, сказать или не сказать Горацио и Марцелло о « видении » и поэтому говорит многословно о каком-то мерзавце, злодее, обнажая, естественно, чувства и раскрывая планы мщения преступнику-Королю. Проницательно замечая недоумение друзей, принц решает посвятить их в тайну. « Это был честный дух », — характеризует он поведение Призрака,

требуя клятвы молчания. Но после того как из-под земли раздаётся голос заметка обрывается :

« Клянись », Гамлет вновь поражён. Его быстро работающая мысль пришла в движение, он вдруг задаёт себе вопрос, не слишком ли много чудес, не обман ли всё это, не гнусный ли маскарад. Ведь приходила же ему впоследствии мысль, что являвшийся дух не кто иной, как дьявол (Д. II, сц. 2, монолог в конце).

Гамлет хочет испытать духа, убедиться, что это не обманывающий его человек, спрятавшийся теперь в дворцовых подземельях. Это подозрение подсказывают и грубые слова : « фальшивая монета », « старый крот », Гамлет быстро переходит с места на место, так как нельзя быстро рыть (прорывать) проходы там, под землёй. Везде слышен голос « клянись ». « Успокойся, потревоженный дух ». [ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 30 об.]

Чутко уловив смятенность принца, Брюсов на следующей странице этой *Записной тетради* переходит к воссозданию психологической атмосферы нового эпизода. Здесь он комментирует слова Гамлета о « нищих и королях », также дословно прослеживая ход второй сцены второго акта:

Гамлет говорит, что весь мир тюрьма. Розенкранц возражает, что принца заставляет так смотреть его честолюбие.

— О боже мой! — возражает Гамлет, — даже в скорлупе ореха я считал бы себя властелином беспредельного пространства...

И вдруг вспомнив, что надо притворяться, добавляет : ...если бы не мучительные сны⁴

Из всего, что я могу вам отдать, это ...мою жизнь, мою ж<изнь, мою ж<изнь>. Замечу ещё, что я не решаю вполне вопроса, нормален ли ум у Гам<лета>, я только говорю, что он хотел притвориться. [ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 30 об.]

Приводя дальнейшие высказывания шекспировского героя, Брюсов поясняет логику мыслей не сумасшедшего, а только играющего роль принца. « Гамлет делает из его положений *reductio ad absurdum* : Честолюбие есть чувство, котор<ым> одушевляются короли; сон есть нечто общее между королём и нищим; но честолюбие легче сна, тень сна... » [ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 31].

Замечания Брюсова о поэтических способностях Гамлета отражают то же стремление психологического толкования образа:

Не надо забывать, что Гамлет в юности вообразил себя поэтом. Он писал стихи. Да и тут всегда носит с собой записную книжку. Относясь к ним

4 Здесь Брюсов делает сноску : « Совершенно так же говорит Гамлет с Полонием ».

критически, Гамлет пони<мал>, что он « не может влагать мыслей в рифмованные строчки » (его письмо к Офелии). Но в минуты душевного волнения Гамлет и теперь говорит экспромты, не всегда, впрочем, удачные. [ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 31 об.]

Но наибольшую ценность для нас представляют несколько слов небольшого эскиза о любви Гамлета к Офелии. Брюсов замечает, что « по намёкам драмы можно восстановить всю юность Гамлета. И те горькие дни, когда внезапно известие о смерти отца [...] » [ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 31 об.]. Так же по « намёкам » он хотел восстановить и историю любви принца к Офелии. Офелия понимается начинающим трагиком, предполагаемым создателем нового *Гамлета*, как « одинокий призрак ». « Этот призрак, — отмечает Брюсов, — мог бы дать сюжет для новой драмы о Гамлете, — когда прон<зила> мысль вступить в состязание с Шекспиром. Когда-то... » [ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 31 об.]. На этом запись в тетради прерывается.

Последняя реплика позволяет сделать предположение о сущности брюсовского раннего замысла. Он, вероятно, хотел изменить композицию своей трагедии, перенеся действие вперёд : начать его с момента наибольшего психологического напряжения — смерти Короля. Именно этому известию посвящена единственная начатая в 1894 году сцена трагедии : разговор придворных о том, что умер Король. Можно думать, что желанием перенести основной конфликт трагедии с мести убийцам на их психологическое состояние непосредственно после злодеяния и на развитие отношений между Гамлетом и Офелией объясняется и более суженый список действующих лиц (у Шекспира их двадцать четыре, у Брюсова — десять) : « Гертруда — вдова короля Гамлета. Клавдий — брат короля Гамлета. Принц — Гамл<ет>. Полоний. Лаэрт, Офелия — его дети. Корнак, Атла, Эйнар, Рогнад — придворные » [ф. 386, к. 2, ед. хр. 14, л. 54]. В силу такого замысла в брюсовском списке отсутствуют актёры, сыгравшие решающую роль в развитии мотива мести в трагедии Шекспира. Перенесение женской роли Гертруды из числа последних в шекспировской трагедии на первое место Брюсовым объясняется, на наш взгляд, той же задачей выявления психологических мотивов ее предательского поступка в сложившейся трагической ситуации. То есть Валерий Брюсов, действительно, намеревался создать своего *Гамлета*, не стесняясь творческого диалога с великим трагиком.

Для того, чтобы художественно достоверно отразить взаимоотношения Гамлета и Офелии, чтобы показать трагедию человеческой души, Брюсову необходимо было разобраться в психологической сущности шекспировского Гамлета. Сумасшествие « одинокого призрака » как-то могло сопоставиться с « притворством » принца, которое так настойчиво прослеживалось в брюсовских записях. Подробно излагая « ход » сцен, показывающих начало психологического надлома Гамлета, Брюсов, возможно, и предназначал свои *Заметки* для публикации. Но мы рассматриваем их как рабочий материал к неосуществлённой трагедии.

Драматург-Брюсов не возвращался более к своему *Гамлету*, но шекспировская трагедия всегда была в поле его историко-литературного и критического внимания. В 1912 году он пишет в *Ежегоднике императорских театров* рецензию на нашумевшую постановку *Гамлета* Гордоном Крэгом. Статья посвящена, главным образом, неприятию трактовки пьесы на сцене Художественного театра, так как « Театр пожелал упростить “Гамлета” », « попытался обратить события трагедии в одно из тех происшествий, какие совершаются повседневно » [Брюсов, 1912 : 55]. Из трагедии актеры, по мнению критика, сделали драму. Уже ранние исследования психологии шекспировского героя демонстрировали глубокое понимание Брюсовым отличительной особенности творчества Шекспира : раскрывать неоднозначность характера в сложных человеческих отношениях. И *продолжая* в некотором роде прерванные пятнадцать лет назад заметки, Брюсов теперь пытается раскрыть психологию Клавдия. Не соглашаясь с трактовкой образа актёром Николаем Массолитиновым, он акцентирует внимание на многогранности шекспировского персонажа : « сложный характер “злодея”, не лишённого возвышенных порывов и не чуждого сознанию своего величия, совершенно пропал » [Брюсов, 1912 : 57]. Критик с горечью отмечает, что поступки короля на сцене МХТ совершенно не мотивированы психологически. Ещё в ранних прочтениях *Гамлета* Брюсов чутко уловил основной шекспировский принцип : мотивированность поступков героев. И здесь он настойчиво ратует за создание спектакля без купюр, с героями действительно шекспировскими :

Единственная сцена, в которой мы видим в Короле порыв истинно-человеческого чувства, сцена, которая примиряет нас с королём, — исчезла. Король в Художественном театре оказался мелодраматическим злодеем, без единого проблеска живой души. Таких « убийц » и только « убийц »

Шекспир не изображал никогда. [Брюсов, 1912 : 56-57]

Таким образом, и в заметках о Гамлете 1890-х годов, и в одной из значительных театральнo-критических и теоретических статей уже зрелого периода Брюсов настойчиво вычленял основополагающий принцип шекспировской трагедии : изображение многогранных проявлений характера человеческой личности и психологическую обоснованность поступков героя. Его неосуществлённый *Гамлет* является попыткой освоения жанра, постижения шекспировского способа отражения действительности, « драматическим изучением » психологизма ренессансной трагедии и, по всей вероятности, признанием собственного фиаско в попытке стать « братом » Шекспиру.

Кроме пробы пера в шекспировском пространстве, Брюсов активно пытался внести свой вклад в рецепцию античной трагедии. Сохранившиеся черновые отрывки трагедий *Марк Антоний*, *Гибель Атлантиды* и одна написанная сцена трагедии *Эдип и Лихас* демонстрируют настойчивое экспериментирование символиста в этой форме. Но вот отличительная особенность замыслов : они объединены общей творческой направленностью — вниманием к психологическому состоянию и характеру героя. Как и в работе над *Гамлетом*, для замысла трагедии *Эдип и Лихас* Брюсов обращается к известному прототексту, созданному антиком Софоклом, которого активно переводил и комментировал в начале XX века Фаддей Зелинский. В софокловской трагедии царь Эдип только вспоминает как давно прошедшие времена тот трагический день своей жизни, когда он после предвестия жрецов решил никогда не возвращаться в родной Коринф. Брюсов же воссоздаёт именно этот момент. Диалог Эдипа и Лихаса происходит, по помете автора, на « Перекрёстке в Фокиде, где пересекаются дороги из Давлиды, Херонеи, Амбризоса и Дельф ». В репликах брюсовского Эдипа-юноши отчаяние и боль, он в смятении :

Бессмертные, укройте нас от тайн своих
Живите недоступны, как блаженный сонм,
Над душами царите — но не смущайте их !
И вам, о боги, должно Справедливость чтить !
Иначе — падай храм ! Круши тщету святынь !
Алтарь последний, будь подпорой для бадьи.
Огнь прометеев, гибни ! Пусть весь род людской
Вернётся в зверство, вновь во власть слепых страстей !
Но если правда, будто воля высит нас

Над уровнем животных на высшую ступень,
 И добродетель предпочтя, был прав Геракл.
 И выбрав славу, а не жизнь, был прав Ахилл,
 Да ! Если Справедливость выше, чем Судьба —
 Тираны неба, объясните мне мою [ф. 386, к. 30, ед. хр. 16, л. 1]

Но герой не сломлен, Брюсов не отступил от мифологической трактовки этой сильной и волевой натуры, которая вступила в борьбу с Роком : « Во всех вещах привык я до конца идти, / всё темное люблю я уяснять вполне ».

Мифологический сюжет в рецепции Брюсова получает психологическую разработку. Легендарный герой предстал в своих человеческих проявлениях, как это происходит в трагедиях Шекспира. Интерес Брюсова к исключительной личности прослеживается во всех видах и жанрах его художественного наследия. В лирических монологах цикла *Любимцы веков* поэт « перевоплощается » в своих персонажей; его лирический герой становится выразителем какой-то одной черты характера, являясь своеобразным символом — носителем одной страсти — будь то жажда научных открытий, земная слава, любовь или поэзия. Только сумма качеств, представленных в персонажах всего цикла, давала обобщённый образ необыкновенной личности, сверхчеловека. В трагедиях же Брюсов пытался проникнуть в психологически сложную глубину души средствами драматургии ; через действие (а не лирические формы выразительности) воспроизводя переживания человека. Герой как схема одной страсти сменяется личностью многогранной, мучимой различными страстями, а поэтому трагической.

Вот, к примеру, образ Царицы, обозначенный только в одной сцене задуманной трагедии *Гибель Атлантиды*. Брюсов даёт развёрнутую ремарку: здесь и роскошь убранства опочивальни, и высокомерное презрение к рабыням, убирающим волосы своей госпоже. Царица, разгневанная неожиданным появлением жреца Люцифера, становится, оставшись с красавцем жрецом наедине, ласковой и кокетливой. Но через мгновение она со сдержанной яростью выслушивает Люцифера, отказавшегося поцеловать её руку, чтобы не осквернить свой демонический сан. Тут же Царице суждено узнать и страшное предсказание : « Жизнь твоя под знаком Смерти » [ф. 386, к. 30, ед. хр. 12, л. 13]. Так, в одной экспозиционной сцене драматург пытается раскрыть персонаж в различных проявлениях, что, несомненно, приближает брюсовский замысел к поэтике трагедии Шекспира. Не случайно

задуманную трагедию на античный сюжет *Марк Антоний* он называет в письме « шекспировской трагедией » [Черновик, ф. 386, к. 3, ед. хр. 6]. Мысль о воссоздании поэтики трагедий Шекспира скорее всего действительно не оставляла Брюсова.

В маленькой заметке о трагедии Пеладана *Эдип и Сфинкс* он излагает следующие признаки античной трагедии : во-первых, все роли, кроме второстепенных, могут быть исполнены двумя актёрами — протагонистом и девиантагонистом ; во-вторых, есть хор ; в-третьих, « сжатый, кованный язык » и нерифмованный стих ; в-четвёртых, характер Эдипа очерчен резкими, но строгими чертами. « Последняя сцена между Эдипом и Сфинксом производит потрясающее впечатление : это спор человека со Стихией, победа Мысли над Тайной » [Аврелий, 1904 : 57].

Одним из главных стержней трагедии Брюсов считал трагический характер, истинность которого обуславливалась мотивированностью поступков. В высшей степени ему импонировала и постановка показательных для этого жанра общефилософских, космических и вечных проблем бытия. Отрицательно оценивая постановку *Антигоны* в 1906 году в Александринском театре, не выдержавшей « спокойной пластики и откровенной условности, свойственных античным актёрам », не сумевшей воскресить театр времён Софокла, он высоко возносит характер героини и весь пафос драмы Пеладана :

...трагедия о гордой и несчастной Антигоне всё же чаровала и покоряла всех, кто только хотел хоть немного открыть ей свою душу. В строгом, сильном, роковом построении этой драмы есть ничем неуничтожимая сила вечной правды и вечной тайны. Нельзя приблизиться к этой трагедии, чтобы не почувствовать, что перед тобой с беспощадностью вдруг обнажается остов бытия из под тех мишурных прикрас, которыми утешает нас природа, что выступают роковые противоречия, в которые вброшена наша жизнь, принять которые нельзя, примирить которые мы ещё не можем и о которых мы малодушно стараемся не думать, пока вновь не воззовет нас властно голос поэта или мудреца. [Аврелий, 1904 : 57]

Исследуя античную трагедию, Валерий Брюсов, не мог не обратиться к эстетическому трактату Аристотеля *Поэтика*, о чем свидетельствуют черновые списки *Заметок о трагедии*, хранящиеся в Отделе рукописей РГБ. Размышляя о соотнесенности мифа, определяющего сюжет трагедии, и характера персонажей, он отводит характеру второе, но значимое место. Герой должен вызывать сострадание, полагал он вслед за Аристотелем.

Но сострадаем мы <героям> тем, которые достойны сострадания. Поэтому герой трагедии не м<ожет> б<ыть> челов<еком> недостойн<ым> его. Но вм<есте> с тем и не состр<адание> вызывает зрелище достойного, беспричинно поверженного в несч<астье>. Это вызывает жалость, а не состр<адание>. Остаётся, как герой трагедии, средний тип [...]. Не чрезмерно добродет<ельный> и не чрезм<ерно> порочный. Такой, кот<орый> впадает в несч<астье> не по порочности и испорченности, но по к<акому>-нибудь греху (ошибке [...]) Лучше не зная, совершить ч<то>-л<ибо>, а потом узнать, ибо здесь нет ничего возмущающего нас (наше нрав<ственное> чув<ство>), <и> а уз<нание> бывает, <потрясет> нас.

Притом, если герой относ<ится> к т<ем> людям, которые не пользуются настоящим почётом, уважением, то мы испытываем в <равной> мере состр<адание> и страх... Т<очно> т<ак> же не возбуждает в нас страха судьба соверш<енно> порочного, ибо мы не ставим себя на его место, да и счит<аем>, что его несч<астья> заслужены. [Заметки о трагедии, ф. 386, к. 52, ед. хр. 42, л. 3]

Можно предположить, что такие « заслуженные несчастья » дали основания несостоявшемуся трагику XX века увидеть в Помпее Великом комического героя. А отсутствие в рационалистически организованном сознании поэта-символиста сострадания к персонажам задуманных трагедий на античный сюжет прервало творческий порыв.

Символисты в своей интертекстуальной ориентированности культивировали трагедию. Идея актера Н. Н. Вашкевича создать Театр Трагедии (1905) была воспринята модернистами как одно из решений театральных споров Серебряного века, но достойного драматургического материала современные трагики театру не предоставляли. Пожалуй, только трагедии Иннокентия Анненского, *Дар мудрых пчел* Федора Сологуба, *Протесилай умерший* Валерия Брюсова, актуализируя один из важнейших принципов эпохи — психологизм, могли бы составить часть репертуара. В трагедиях же Сологуба *Любовь над безднами*, *Последний Абенсераг*, в *Трёх расцветах* Бальмонта, в *Тантале* Вяч. Иванова, в андreeвских трагедиях *Океан* и *Самсон в оковах* образы-схемы, идеи-маски были слишком обнажены и не отвечали, по существу, принципам чаемого театра психологической трагедии. Можно предположить, что брюсовские замыслы трагедий начала века были рождены стремлением заполнить репертуарную лакуну.

Осознавая одно из основных направлений творческих исканий и достижений эпохи, Валерий Брюсов в своих незавершенных драматургических

текстах пытался психологически мотивировать поступки персонажей, ища ситуацию, проявляющую нравственные страдания, как это делал Шекспир. Вводя элементы психологического анализа в структуру классической античной трагедии и в каком-то смысле предвидя « психологическую » трагедию Блока *Роза и Крест*, он намечал пути трагедии нового типа. Вместе с замыслом трагедии *Учитель* [ф. 386, к. 30, ед. хр. 3], созвучной *Анатэме* Леонида Андреева, трагедией для сценариста *Антрей Мстязий* [ф. 386, к. 30, ед. хр. 14] и другими вышеперечисленными замыслами единственная завершенная « античная » трагедия Валерия Брюсова *Протесилай умерший*, свидетельствует о том, что изучение принципов драматургической формы предшествующих эпох позволило не столько реставрировать или стилизовать классическую модель, сколько творчески овесть тип драматургического произведения, направленного на выявление психологических мотивов персонажа. Судя по наличию в архивах поэта-символиста большого количества набросков произведений драматургического рода, Валерий Брюсов осознавал значимость незавершенности, не прекращал искать себя и, вероятно, стремясь запечатлеть свой многогранный творческий облик в сознании потомков, не уничтожал незавершенное. Однако нельзя не согласиться с нашим предположением, что мэтр символизма, сделавший имя в поэзии, довольно трезво оценивал свои возможности драматурга, осознавая, что он так и не стал « братом » Шекспиру, так и не создал из своих замыслов шедевра.

Bibliographie

Аврелий [В. Брюсов], 1904, « Péladan “Œdipe et le Sphinx”. Tragédie en 3 actes, Paris, 1903, Mercure de France ». / *Весы*, № 3, с. 56-57.

Бакулин В. [В. Брюсов], 1920, *Пифагорейцы*. Драматический этюд. / *Художественное слово*. Временник литературного отдела Наркомпроса. Кн. I. Москва, с. 17-20.

Брюсов Валерий, 1905, *Земля*. Трагедия из будущих времён в 5 действиях и 9 картинах. / *Северные цветы Ассирийские*. Альманах 4. Москва, с. 149-196.

Брюсов В., 1911, *Путник*. Психодрама в одном действии. / *Русская мысль*, № 1, с. 29-136.

Брюсов В., 1912, « Гамлет в Московском Художественном театре ». / *Ежегодник императорских театров*. Вып. II, с. 43-59.

Брюсов В., 1913, *Протесилай умерший*. Трагедия в пяти сценах с хором. / *Русская мысль*, № 9, с. 1-31.

Брюсов В., 1914, *Полное собрание сочинений*. Т. xv *Театр. 1904-1912*. Санкт-Петербург, Сирин.

Брюсов В., 1916, *Моление царя*. Историческая сцена. / *Армянский вестник*, № 12-13, с. 8-9.

Брюсов В., 2016, *Драматургия*. Вступит. статья О. К. Страшковой. М., Совпадение.

Брюсов В., 1927, *Дневники: 1891-1910*. Москва, М. и С. Сабашниковы.

Страшкова, О. К., 2002, *В. Брюсов — драматург-экспериментатор*. Ставрополь, Арт.

Страшкова О. К., 2006, «*Новая драма*» как артефакт Серебряного века. Ставрополь, СГУ.

Corpus

Фонд В. Я. Брюсова в Отделе Рукописей Российской Государственной Библиотеки (фонд, картон, единица хранения, лист, оборотный) :

Атрей мстящий. Трагедия для синемаатографа. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 14.

Гамлет. Трагедия в 5 действиях. Записная тетрадь, ОР РГБ, ф. 386, к. 2, ед. хр. 14, л. 54 об.

Гибель Атлантиды. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 12, л. 13.

«Заметки о трагедии». ОР РГБ, ф. 386, к. 52, ед. хр. 42, л. 3.

Письмо. Черновик. ОР РГБ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 6.

Старый крот Гамлета. ОР РГБ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 30.

Учитель. Трагедия в 4 действиях. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 3.

Эдип и Лихас. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 16, л. 1.