

Вера КАЛМЫКОВА

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ — КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

Статья третья. Драматургия. Действие

Написанное Брюсовым столь обширно, что ни он сам, ни его вдова и близкие, ни позднейшие ученые не сумели собрать и опубликовать его наследие. Не говоря уже о полном, академического толка собрании сочинений — до сих пор никто даже не отваживается за него приняться. И все же нельзя сказать, что Брюсов обойден вниманием. Его произведения по-прежнему публикуются и находят читателей. Блестящие работы о его творчестве написаны ведущими учеными XX столетия, научную биографию Брюсова создал Василий Элинархович Молодяков — мало кто из авторов Серебряного века представлен жизнеописанием такого класса.

Драматические произведения, о которых пойдет речь, подготовлены и опубликованы Анной Витальевной Андриенко, Николаем Алексеевичем Богомоловым, Сергеем Иосифовичем Гиндиным, Ольгой Константиновной Страшковой.

Но о Брюсове сколько ни говори — все мало: айсберг он и есть айсберг, и чем виднее кажется вершина, тем глубже оказывается подземная часть. И если его поэзию и прозу мы мало-мальски представляем себе, то драматургия — воистину *terra incognita*. Кстати, на театре она ставится редко.

Удивительно, как мастерски Брюсов использовал возможности каждого из литературных родов. Если представить их как три концентрические окружности, то центральной окажется лирика: предмет ее — отношения человека с самим собой. Дальше расположится драма, исследующая отношения человека и другого человека. Самое широкое кольцо составит эпос, показывающий взаимодействия человека и мира.

Лирика Брюсова с ранних лет основывалась на идее «все в жизни есть средство для ярко-певучих стихов»: гуттаперчевая душа поэта растягивалась до космических пределов и не знала хронологических рамок. Эпос, представленный романами и малыми прозаическими формами, сближавшимися с лирикой (да и темы зачастую были одними и теми же), изображал не только чувственно воспринимаемое и умопостижимое: Брюсов-спирит был твердо убежден, что запредельные миры близко, надо только ключ подобрать, и трактовал как реальность сны, видения, предчувствия. Поэтому в его прозе рамки обыденного расширяются настолько, насколько позволяла фантазия автора.

Героям своих драм Брюсов оставил важную функцию — задавать миру вопросы, бросать ему вызов.

Вера Владимировна Калмыкова родилась и живет в Москве, поэт, кандидат филологических наук, редактор, автор научных и научно-популярных книг и статей.

* * *

Для начала укажу, что не было на тогдашней русской театральной сцене ни одного крупного деятеля, который не ценил бы Брюсова, не обращался бы к нему за консультацией, советом, словами одобрения. Все началось со статьи 1902 года «Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра)», в которой Брюсов решительно восставал против метода Художественного театра К. С. Станиславского, чрезвычайно популярного к тому времени: «Для москвичей Художественный театр сделался каким-то идолом, они гордятся им и прежде всего другого спешат показать приезжому. <...> Художественный театр завоевал сочувствие толпы именно новаторством, нововведениями в обстановке, в игре актеров и смелостью в выборе пьес».

«Сочувствие толпы» для автора-символиста, в недавнем прошлом декадента (впрочем, зрелый Брюсов никогда не отрекался от установок молодости), конечно, приговор. Собственно, разбор он и начал с этой темы:

Что же такое Художественный театр? Действительно ли это сцена будущего, как иные его называли. Сделан ли им шаг вперед по пути к одухотворению искусства, к побеждению роковых противоречий между сущностью искусства и его внешностью? Простая вероятность говорит, что нет. Если бы Художественный театр ставил бы себе такие задачи, вряд ли он так быстро добился бы такого всеобщего признания. Успех свидетельствует о том, что Художественный театр дает зрителям не истинно новое, а подновленное старое, что он не посягает на укоренившиеся привычки театралов. <...>

Современные театры стремятся к наиболее правдивому воспроизведению жизни. Им кажется, что они достойно выполняют свое назначение, если у них на сцене будет все, как в действительности. Актеры стараются говорить, как в гостиницах, декораторы срисовывают виды с природы, костюмеры кроют свои костюмы согласно с данными археологии. Несмотря на то, остается еще значительная доля такого, чего театры не умели подделать. Художественный театр и задался целью уменьшить эту долю. <...>

Прежде всего надо сказать, что эти нововведения очень робки. Они касаются второстепенного и оставляют нетронутыми основные традиции сцены. А пока не будут изменены эти традиции, составляющие сущность сценического представления, никакие видоизменения подробностей не приблизят театра к действительности. Все театры, а с ними и Художественный, стараются сделать все происходящее на сцене видимым и слышным. <...> Точно так же заботится Художественный театр, чтобы в зрительном зале были слышны все разговоры, ведущиеся на сцене. Если даже изображается большое общество, все же говорит только один актер. Когда заговаривает новая группа, прежняя «отходит в глубину сцены» и начинает усиленно жестикулировать. И это четверть века спустя, как Вилье де Лиль Адан в своей драме «Новый свет» отчеркнул скобкой две страницы и отметил: «все говорят сразу»!

Но если б Художественный театр и был смелее, все равно он не выполнил бы своих намерений. Воспроизвести правдиво жизнь на сцене — невозможно. Сцена по самому своему существу — условна. Можно одни условности заменить другими и только. <...> В Художественном театре актера впускают в маленькую прихожую, где он снимает шубу и ботинки, в знак того, что он пришел издалека. Но кто же из зрителей забудет, что он пришел из-за кулис! Чем условность снимания шубы тоньше той условности, что актер, выходящий слева, идет с чужбины?

То, что для современников было торжеством сценического реализма, для Брюсова — еще одна иллюзия в ряду традиционных, причем не самая лучшая. Для него ис-

искусство — *реальность среди других реальностей*, столь же правомочных; и создавать оно должно *эстетическую* правду, а не *иллюзорную*, что неизбежно возникает при аристотелевском подходе — подражании жизни и природе. *Условности* искусства *условны* лишь в одном случае — если критерием достоверности художественного создания мы выбираем жизненный аналог. Если же мы допускаем *особость* искусства, его параллельность обыденному миру, то тогда условность превращается в язык, на котором изъясняется... да-да, та самая душа художника, известная нам по брюсовским статьям о лирике. Кстати говоря, недаром чеканную формулировку задач искусства автора привел именно здесь, в «Ненужной правде»:

Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить себе свои тайные, смутные чувствования. Где нет этого уяснения, нет творчества; где нет этой тайности в чувстве — нет искусства. Художник в творчестве озаряет свою собственную душу, — в этом наслаждение творчеством. Знакомясь с художественным произведением, мы узнаем душу художника, — в этом наслаждение искусством, эстетическое наслаждение. Предмет искусства — душа художника, его чувствование, его воззрение; она и есть содержание художественного произведения; его фабула, его идея — это форма; образы, краски, звуки — материал. Каково содержание гётевского Фауста? — душа Гёте. Что же такое взятая им легенда о Фаусте и различные философские и нравственные идеи, объединяющие драму? Это — ее форма. А образ Фауста, Мефистофеля, Гретхен, Елены и все частные образы, наполняющие отдельные стихи, — это материал, из которого ваял Гёте. Подобно этому содержание любой скульптуры — душа ваятеля в те мгновения, которые он переживал, замысливая и создавая свое творение; сцена, изображенная в скульптуре, — ее форма, а мрамор, бронза или воск — материал.

Понятно, почему Всеволод Мейерхольд поднял брюсовскую статью на щит и буквально сделал ее краеугольным камнем своего метода. После посещения Брюсовым генеральной репетиции спектакля «Смерть Тентажиля» в 1905 году он признавался: «Обаяние ваших слов все еще витает в стенах нашего Храма, и мы ждем вас снова к себе с нетерпением». Один из представителей режиссерского управления студии Мейерхольда высказался даже конкретнее: «Слышать ваше мнение, ваши замечания праздник для труппы». Спустя пару лет, читая книгу прозы Брюсова «Земная ось» (туда была включена и драма «Земля»), Мейерхольд продолжал еще более решительно: «Вы должны отдать частичку себя Театру. Это будет очень важно для Русского Театра, который без кормчего».

Заметим мимоходом — в пику тем, кто любит мусолить идею «вождизма» Брюсова: Мейерхольд, сам прирожденный лидер, ждет от Брюсова именно того, чтобы тот — встал у руля современного... театрального процесса.

А что же Станиславский? Наверное, смертельно обиделся на «Ненужную правду»... Отнюдь. «Помогите нам вашим советом и не откажитесь посмотреть нашу работу перед тем, как показывать ее публике», — этот тоже 1907-й, речь идет о спектакле «Драма жизни» по пьесе Кнута Гамсуна, этапной постановке Станиславского, над которой он работал два года.

С Верой Комиссаржевской, легендарной Комиссаржевской, театрального кумира тех лет, Брюсова связывали глубокие личные отношения. «Федра» Расина шла в Камерном театре Александра Таирова в переводе Брюсова, и «чувственный» текст помог Алисе Коонен блистательно выступить в главной роли. «Термин „театр будущего“ повторяют, даже не зная, что он появился благодаря лекции Брюсова „Театр будущего“ (1907)», — писала Анна Андриенко.

* * *

Что же это за концепция «театра будущего»?

Что искусство, по Брюсову, — специфическая реальность и что оно существует как воплощение или, говоря чуть проще, проекция души художника на тот материал для творчества, который поставляет мир, видно не только по статье «Ненужная правда», но и по другим сочинениям. Пять лет спустя Брюсов активно разрабатывал еще одну линию, заявленную еще в ранних эссе: *искусство — метод познания*.

Задача искусства — познание. К этой цели искусство стремится путем сокращения действительности. Искусство ни в каком случае не воспроизводит действительности в ее целом, но лишь выбирает и подчеркивает отдельные стороны ее.

Редукция жизненных явлений — раз, преодоление, как мы только что выяснили, иллюзорного жизнеподобия — два. Но ведь театр не может, как кажется, не быть иллюзорным, потому что актер — человек, его тело, его голос не могут избежать *смешения* с жизнью. Здесь включается Брюсов-теоретик искусства, автор идеи о содержании, форме и материале искусства:

Разъяснить эти противоречия возможно, только признав, что разыгрываемые артистами перед зрителями сцены еще не есть самое искусство театра, но лишь материал его. Артисты, декорации, вся сценическая обстановка для театра то же самое, что для скульптора мрамор, для художника краски и холст. Театр, как и другие искусства, не имеет притязания сосредоточить внимание зрителя сразу на нескольких сторонах видимости. Подобно тому как, рассматривая скульптурное произведение, мы воспринимаем только его форму, забывая не только о его весе, но, большей частью, даже о его окраске, — так в театральном исполнении мы должны забыть, должны отвлечься от всех других сторон видимости, кроме одной, на которой и сосредоточено внимание драматурга. <...> Содержанием драмы являются не сами по себе зрительные образы, получаемые нами со сцены, и не речи, произносимые актерами, но причинная связь изображаемых ими действий. Скульптуре — формы, живописи — линии и цвета, лирике — настроения, эпике — события, но действие, непосредственное действие — остается уделом только драмы.

Здесь Брюсов шел за Аристотелем и сам это признавал. Восставал он против другого — концепции театра в частности и искусства вообще как сферы услуг, нужной лишь как увеличительное стекло или зеркало для укрупнения голых жизненных явлений или акцента на них:

И мечтая о будущем театре [о театре будущего], хочется прежде всего надеяться, что он перейдет, наконец, исключительно в руки поэтов, в руки художников. Только действительно художественные создания, служащие великим целям искусства, достойны того, чтобы быть воплощенными на сцене. И напротив, целые классы разнообразных произведений, заполняющих современный театр, должны быть решительно отвергнуты. Так, должны быть отвергнуты обычные в современном репертуаре драмы тенденциозные, драмы, развивающие какой-либо тезис. <...> Рядом с тенденциозными драмами должны быть отвергнуты драмы бытовые, вроде, например, драм Максима Горького, как противоречащие самой сущности искусства. Пытаясь представить перед зрителями как бы кусок жизни, они ставят зрителя опять лицом к лицу с действительностью, с тем хаосом впечатлений, из которых искус-

ство должно было сделать свой выбор. Представим себе, что драматургу-реалисту в самом деле удалось бы (что, конечно, невозможно) сфотографировать действительность и что перед зрительным залом в самом деле словно упала бы стена одного из домов, за которой кипит жизнь. Что увидали бы зрители, кроме того, что видят ежедневно не идя в театр? Какую помощь в понимании, в познании действительности оказал бы нам театр? В подобном случае художник исчез бы, превратившись в простое [прозрачное] белое стекло, стоящее между зрительным залом и жизнью, а вместе с художником исчезло бы и искусство. Бытовые драмы могут быть полезны в той же мере, как стенные объяснительные таблицы в школах <...> По другой причине должны быть отвергнуты драмы настроений, каково большинство драм Чехова. Настроения души полнее и сильнее умеет передавать лирика и музыка. Чтобы воспринять настроение с театральной сцены, надо стараться забыть образы актеров, надо пытаться не замечать тысячи мелочей, отвлекающих внимание. Настроение по самому своему свойству интимно и неподвижно; в театре все внешне, все приспособлено к движению. Нет сомнения, что сильный талант может преодолеть эти трудности, сумеет даже в формах драмы передать нам лирическое волнение, как это и делает порой Чехов. Но это значит — пользоваться театром для меньшего, чем то, на что он способен.

Творчество драматургов-символистов, казалось бы собратьев, Брюсов так же безоговорочно не пустил бы в театр будущего. Итак, что он отвергал — понятно. Какова же его, говоря современным языком, позитивная, созидательная программа?

Истинное содержание драмы — в действии; но никакое действие, никакое сцепление ряда действий не может соответствовать отвлеченной идее. Это величины несоизмеримые, и никогда ни из одной истинно великой драмы нельзя вывести какой-нибудь философской, моральной или общественной сентенции. Законным властителем сцены остается и должен остаться тот род драмы, который нашел себе высокое воплощение у Шекспира, у Кальдерона, у Гете, у Пушкина. Эту драму нельзя назвать реалистической в том смысле, в каком мы применяем это название к драмам Максима Горького, потому что она не задается целью изображать действительность, но только пользуется иногда таким изображением как средством. Но эту драму и можно назвать реалистической <...> так как содержание ее будет иметь значение и будет важно само по себе, а не как символ, не как прообраз чего-то иного, что предстоит разгадывать умом. Драматург будущего, как и истинные драматурги прошлого, как еще Эсхил, Софокл или Калидаса, сосредоточит свое внимание и внимание своих зрителей на «едином в себе законченном действии», стремясь вскрыть причинную связь поступков людей, а вовсе не нарисовать картину нравов или доказать какое-либо отвлеченное моральное или политическое положение.

Так вот в чем дело: *действие драмы — это причинная связь поступков людей*. Вскрывающая и разворачивающая ее, драматург и становится в ряд достойных учителей человечества. Это, а не что-либо другое составляет, с точки зрения Брюсова, предмет театрального искусства. Вот какой опыт зритель получит, посмотрев спектакль, выполненный на уровне, ничем не ограниченным уровне условности.

* * *

Нельзя сказать, будто Брюсов не отдал дань эпохе и не попробовал себя в «реалистической» или «символистской» драме. Разумеется, попробовал, и еще как. К 1893 году относится группа пьес, посвященных новой литературе (которая, заметим, еще только

нарождалась в России) и новой литературной ситуации (едва намечавшейся). «Дачные страсти», «Проза», «Декаденты» — оттенок иронии сопровождает героя, нового поэта, его образ смоделирован как бы глазами собирательного зрителя, привыкшего к художнику иного типа. Финдесъеклев (буквально Концевеков, от французского *Fin de siècle*) из «Дачных страстей» смешон со своими ходульными поэтизмами; правда, издающееся над ним общество — отвратительно. Владимир Александрович Даров из «Прозы» под нажимом родных готов отдать гонорар, полученный за публикацию романа (роман-то, стало быть, не так плох!), чтобы по желанию жены оплатить аренду дачи на лето, вместо того чтобы исполнить заветную мечту — издать свои стихи. Финал пьесы, кстати говоря, отчетливо «антипушкинский»:

Петр. Ник. <...> Дачку я вам уже высмотрел. Самое поэтичное место. Я буду приезжать к вам по праздникам, да и погостить заверну.

Даров. А как же мои стихи?

Петр. Ник. Ах, должны же заботиться о жене. Мы не для того ее за вас выдавали, чтобы она счастливого дня не видала. Наконец, зачем вам издавать свои стихи? Их никто не поймет; вы их сочиняли не для публики, а для себя, так и читайте их сами.

Даров. Да, вы правы. *(Вет рукопись.)*

Талья. Ай, что ты сделал!

Петр. Ник. Пойдите, пойдите, может быть, рукопись можно продать?

Даров. Нет, никто ее не покупает. А теперь поедимте смотреть дачу, а, кстати, и тебе на платье, Талья.

Талья. Ах, милый!

Название пьесы двояко: с одной стороны, это «проза жизни», с другой — пресловутый роман, принесший молодому автору некоторый материальный достаток. В пьесе «Декаденты (Конец столетия)» конфликт интереснее и глубже. Поэт Ардые любит Лили, но ее отец Тиссо не желает, чтобы дочь связывала свою жизнь с декадентом. Любовь, как в «Прозе», торжествует, и герой готов отказаться от искусства:

Тиссо. <...> если вы можете писать только странные, непонятные произведения — это показывает, что они не из глубины души. Вам никогда не написать стихотворения, полного чувств.

Ардые. Может быть, я сумею разубедить вас. Вот томик моих последних стихов. Здесь я откинул все эти украшения символизма — эти стихи просты, как народные песни. Прочтите, может быть, они заставят вас переменить мнение обо мне. Простите, что я осмелился назвать этот сборник «Свадебная корзинка».

Тиссо. Я верю вам на слово. Но этого мало. Вы должны принести большую жертву. Что в настоящее время представляет ваше имя? Позорище всей Франции. Ваша известность достойна сожаления. Я требую, чтобы вы забыли все прошлое — порвали все прошлые знакомства и связи. Вы должны отказаться от своего звания вожака декадентов; больше того, вы должны отказаться от своей декадентской поэзии.

Ардые. Господин Тиссо, вы требуете, чтобы я свои мысли подчинил вам!

Тиссо. Почти. Я скажу вам вот как: вы не должны писать... нет, не должны печатать ни одного декадентского стихотворения.

Ардые. Ведь я живу этой поэзией! До сих пор если я знал истинное счастье, так именно за своим письменным столом!

Тиссо. Вы можете писать в другом роде, я не могу отдать свою дочь декаденту.

Позиция Тиссо, заядлого читателя и любителя литературы, далеко не так однозначна, как точка зрения какого-нибудь обывателя. Тиссо упрекает Ардые в «бесчувствен-

ности» и «холодности» его поэзии — кстати говоря, в будущем зрелый и признанный Брюсов не раз получит как раз эти упреки, — и возникает ощущение, будто пиши Ардье *чувствительные* стихи, отец дал бы согласие на брак. Но сцена так напряжена и динамична, что мы не обращаем внимания на эту фразу.

Однако в «Декадентах» победа Тиссо-ретрограда временна: отказавшись было от поэзии и вкусив радостей жизни с любимой, Ардье вновь возвращается к себе самому, Лили оставляет его, а Тиссо... благословляет поэта, превращаясь из антагониста в учителя:

Ардье. <...> Куда мне идти? Ведь я один, я не вижу своей дороги.

Тиссо. Учитесь! Да! Не смотрите так удивленно. Вам недостает знаний, серьезной подготовки к работе. Вы бросаетесь из стороны в сторону. Вы ищете своего пути и у вас нет помощников, чтобы найти его.

Ардье. Нет, Тиссо! Мне кажется, в моей душе воскресают новые силы. Вы действительно возвращаете мне жизнь.

Тиссо. У вас есть гений — и это предстоит вам. Я ошибался, когда требовал от вас отказаться от декадентства. Это только внешность, вам же надо преобразить вашу душу. Откажитесь не от декадентства, а от ваших ошибок, от желания быть странным, от постоянной погони за минутной славой. Верьте. Поймите, что счастье все в вас. Если мир уклоняется с прямой дороги, старайтесь твердо идти по ней, а не забегать вперед других блуждающих. Главное же пишите просто и искренно. Не насилуйте своего воображения, не извращайте своей души, пишите как хотите, будьте декадентом в стихах, если это вам нужно, но пишите то, что вы чувствуете, и с вашим талантом вы совершите свое дело!

Удивительно, как Тиссо, которого мы, ранее пропустив (по обычной читательской инерции) сказанное о поэзии Ардье, оказывается... героем-резонером, полностью выражающим авторскую позицию Брюсова! Тиссо и Ардье — две стороны, две грани одного и того же образа — *автора*, которого нет в списке действующих лиц. Справедливости ради нужно сказать, что ходульно-эпатажным Брюсов никогда не был, но мечты о славе и быстром скандальном успехе все-таки кружили ему голову; Тиссо же — словно гость из будущего, тот Брюсов, который уже прорастал из себя самого в начале 1890-х годов, но вполне раскрылся ближе к концу десятилетия. «Вам недостает знаний, серьезной подготовки к работе»; «У вас есть гений»; «вам же надо преобразить вашу душу»; «пишите то, что вы чувствуете»... — эти слова Брюсов явно обращал к себе.

* * *

Опыт реалистической драмы для Брюсова оказался удачным, во всяком случае, в плане самопознания. Символистская драма — другое дело: здесь главным было создать настроения, передать неуловимые ощущения, но не путем ассоциативного обогащения словесного образа, а с помощью действия. В пьесах «Красная шапочка» и «Урсула и Томинета» (1895), написанных под очевидным влиянием Метерлинка, Брюсов пытался коснуться непознаваемой стороны бытия. В «маленькой драме для марионеток» престарелая тетюшка Томинета перед смертью слышит «шаги умерших» и видит давно покойного возлюбленного Такелэна. Итог подводит Плотник со своими меланхолическими замечаниями: «Я ведь твердил вам, что вам нужно бы мебель из лучшего дерева. Ваша слишком полна воспоминаниями. Скажите, тетя, ведь вам нужен хороший гроб, чтобы не слышать вашими старыми ушами то, что происходит у нас?»

Символистская драма оставила в брюсовской драматургии важнейший мотив — смерти. Как в пьесах Гоголя смех почти является главным действующим лицом, так и у Брюсова подразумевается постоянное присутствие смерти, которая, кажется, стоит в нескольких шагах от персонажей. Мотив этот — едва ли не самый ранний, он появился раньше стилизаций в духе Метерлинка: уже в «Учителе» (1891–1892), драме по евангельским мотивам, смертность человека связывается с любовью ко всему человечеству с одной стороны, с творчеством — с другой и с человеческим достоинством — с третьей. Алэт, пророк Любви, отторгнут своей семьей, у него нет близких, он любит «из ничего», проповедует единого Бога и единство человечества.

Проба человека *на излом*, развитие действия в чрезвычайных обстоятельствах, внешних или внутренних, характерно и для лирики, и для прозы Брюсова. Надо сказать, что во многом он опирался на античную драматургию, преимущественно трагедию. Сильные характеры, горящие страсти, эффект катарсиса — все это пионеру русского модернизма оказалось близко. Это очень заметно в ранней пьесе «Каракалла», где *заглавный* герой вовсе не является *главным* двигателем сюжета: в роли такового выступает любящая Каракаллу Атра, он же — скорее, объект воздействия, чем центральный персонаж.

* * *

Незадолго до Первой мировой войны Брюсов задумал издать полное собрание сочинений в 25 томах. Вышло восемь: четыре тома поэзии, два тома с романом «Алтарь победы», один том переводов и еще один — драматургия. В него автор включил следующие произведения: «Земля» (сцены из будущих времен), «Путник» (психодрама в одном действии, 1911), «Протесилай умерший» (трагедия с хорами, 1913), переводы «Амфитриона» Мольера и драмы «Пеллеас и Мелизанда» Метерлинка. Перед нами отчетливо выраженная авторская воля касательно трех оригинальных пьес.

Сюжет «Путника» ничтожен: некая девушка по имени Юлия, живущая с отцом в лесном уединении, остается на ночь одна и испугана стуком в ворота; после некоторых колебаний она впускает в дом немого путника, замерзшего и голодного; неожиданно она раскрывает перед ним веер своих надежд и ожиданий от жизни. Пока Юлия говорит, юноша умирает. Действие психодрамы состоит фактически только из монолога героини.

«Протесилай умерший» значительно сложнее. В основу положен эллинский миф о Лаодамии, ставшей символом супружеской верности. Сначала брюсовская Лаодамия не верит, что ее муж, царь Протесилай, действительно погиб в бою у Трои. Но ей представлены бесспорные доказательства, и она должна вновь выйти замуж — необходим новый владыка-мужчина, хотя Лаодамия вполне справлялась с задачами правления в отсутствие мужа. Она обращается к Заклинательнице, и та вызывает Протесилая из Тартара. Но царь не рад временному избавлению и не хочет посмертной славы: его гнетет пережитый загробный ужас и мучает мысль о возвращении в царство мертвых. Лаодамия говорит, что готова расстаться с жизнью, чтобы в Тартаре соединиться с мужем. Тогда наступает катарсис:

Протесилай.
Я чувствую блаженство беспредельное.
Лаодамия.
Мы победили Тартар и как боги мы!

Вновь основной двигатель сюжета — выбор женщины.

Самая «мужская» пьеса Брюсова, пожалуй, — драма «Земля». Здесь действуют и принимают решения только мужчины, а женщины живут любовью или фанатично исполняют волю мужчин. В 1907 году, когда вышла книга прозы «Земная ось», в которую вошла «Земля», Александр Блок написал в рецензии:

Драма «Земля» называется «сценами будущих времен». Земля обращена в гигантский город, о котором Брюсов мечтал уже давно:

Огромный город — дом, размеченный по числам,
Обязан жизнию — машина из машин —
Колесам, блокам, коромыслам, —
Предчувствую тебя, земли желанный сын!

Воздух, свет, вода доставляются искусственным путем, системой машин, приводимых в движение центральным огнем. Но земля стынет, вода в бассейнах иссякла, последние люди в отчаянье не видят исхода. Только один из них, решаясь подняться на головокружительную высоту городских этажей, увидел сквозь стекла крыш «кроваво-огненный победный шар» — Солнце. С учителем своим — мудрецом — он спускается в «Зал первых двигателей», к центру Земли и поворачивает колесо, которое стояло неподвижно века. Движением колеса разверзаются все крыши последнего города, и сноп солнечного света врывается в залу. «И медленно, медленно вся стихнувшая зала обращается в кладбище неподвижных, скорченных тел, над которыми из разверстого купола сияет глубина небес и, словно ангел с золотой трубой, ослепительное солнце...»

Интрига в том, что мудрец Теописки с самого начала знает: если поднять купол, человечество погибнет, поскольку за пределами купола земной атмосферы нет, она рассеялась. Знает об этом и ученик мудреца Катонтли (от него всю правду узнает и читатель), но не рассказывает даже жене. Причина носит чисто этический характер:

К а т о н т л и . Учитель хотел, чтобы человечество вместо позорной дряхлости узнало гордую смерть. Он хотел, чтобы конец его был красив. Он хотел, чтобы не вырождение совершило свою казнь над людьми, а что бы они сами были своими добровольными палачами.

Мечта мудреца сбылась: человечество погибло в апогее надежды на новую прекрасную жизнь. Люди увидели вожделенное Солнце — и умерли от удушья, не успев растерять ощущения победы над жалким уделом замкнутых под куполом, обреченных существ. Действие драмы ведет к торжеству идеала человеческого достоинства. В него входит, между прочим, и труд, в этой ситуации, то есть перед лицом неминуемой гибели, совершенно бессмысленный; однако мудрец говорит: «Не презирай работы. Работа — прекраснейшее, что есть на Земле. Человек, который трудится, являет всю красоту своего тела; который трудится для других — и всю красоту души».

Брюсов не был бы Брюсовым, если бы не упомянул одну из важнейших творческих ценностей — и если бы хоть один из его персонажей не подумал о будущем, о *потом*, которое наступит после человечества, о возможных во Вселенной других существах, которые, возможно, найдут останки планеты и захотят узнать, что же произошло. Катонтли кладет завершённую рукопись на видном месте: «Вот пишу последнее слово. Пусть лежит здесь эта рукопись. Если когда-либо житель иных миров посетит нашу Землю и войдет в этот покой, вот эти листы расскажут ему все о последних

днях Земли». Смерть вовсе не пугает молодого ученого, последние минуты он проводит с возлюбленной:

К а т о н т л и . Нет, я хочу провести эти часы с тобой. Дай мне посмотреть на тебя. Не забыла ты, как — уже давно теперь — мы встретились в первый раз? Помнишь, на праздник в Зале Народов? Как рассказывается в старых книгах, я тоже почувствовал сразу, что вся моя жизнь с этого мига — в тебе. Сердце мое сжалось какой-то прямо телесной болью. И, против моей воли, во весь тот праздник, куда бы ты ни шла, мои глаза следили за тобой. Я ловил себя на этом и смялся.

А т л а . А я тебя боялась. Мне сказали, что ты — ученый, и мне все казалось, что я говорю с тобой не так. А потом мы гуляли вдвоем по галереям третьего этажа. А потом ты меня поцеловал в первый раз, я помню хорошо, у статуи Свободы. А еще потом...

К а т о н т л и . И знаешь, в те наши дни, при всем моем блаженстве, что ты — моя, я не любил тебя так, как теперь. Тогда я любил тебя именно за это блаженство, за счастье страсти, которое ты давала мне... Ах, тогда я ужаснулся бы твоей смерти! Я отдал бы все, все, только, чтобы ты жила. Теперь я люблю тебя чище, совершенней. Теперь я люблю тебя за тебя. Теперь моему чувству все равно, жива ты или нет. Теперь моя любовь выше смерти.

Такая любовь также выражает человеческое достоинство и знаменует полную победу над смертью.

* * *

«Земля» не предназначалась для сцены, и все попытки поставить ее не увенчались успехом. При создании текста Брюсов вернулся к милой его сердцу античности, правда, не к драматургии, а к жанру философских диалогов. И «Земля» — пример применения этого жанра в новой литературе: здесь каждая фраза насыщена внутренним действием, эмоции большинства персонажей накалены, читатель захвачен ходом их размышлений едва ли не в большей степени, чем событиями пьесы, не такими уж и скучными, кстати говоря.

Так Брюсов соединил в одном произведении элементы всех течений, которые исследовал: здесь и реалистическая драма с психологическими и даже социальными противоречиями (пусть ситуация перенесена в далекое будущее), и символическая — с очевидным присутствием неведомого, и, разумеется, научно-фантастическая линия, занимавшая Брюсова на протяжении многих лет.

Но в результате появилась пьеса, в 1900-е не знавшая себе равных по жанру. Конечно, не будь Метерлинка, Гамсуна, Верхарна, французских поэтов-символистов, а с другой стороны — античных мифов и драматургов Эллады, вряд ли такая форма родилась бы. Но все они были усвоены и освоены Брюсовым; в результате перед нами — вероятно, первый в мире образец «драмы идей», традиционно закрепленной за Бернардом Шоу и его последователями.

Немного дат из истории литературы. Как известно, Шоу начал выступать как драматург с 1892 года, однако первые пьесы, «Дом вдовца» и «Профессия миссис Уоррен», как и несколько последующих, написанных в остросатирическом ключе, еще вполне типичны для своего времени. Новаторский авторский метод Шоу сформировался к концу 1900-х годов. Но ведь брюсовский замысел «Земли» относится к 1890 году! Понятно, что воплотить его было не под силу 17-летнему автору, однако и 1904–1905 годы, когда Брюсову исполнилось тридцать и он находился в расцвете популярности

и творческих сил, — все равно намного раньше, чем зрелые вещи Шоу, тем более драматургия французского экзистенциализма. Было бы забавно подсчитать, на какое время Брюсов с «Протесилаем умершим» опередил Жана Жироу...

Словом, и здесь Брюсов — культурный герой русского модернизма как новатор.

* * *

Фантастический элемент и в прозе, и в драматургии Брюсова обеспечивает, безусловно, дополнительный читательский интерес. Но если вернуться к теоретическим положениям «Ненужной правды», то для автора создание образа будущего служебно и относится к области формы художественного произведения. Что же насчет содержания?

В «Земле» главная художественная идея — человеческое достоинство, которое важно *сохранить само по себе, при полном отсутствии стороннего наблюдателя*: нет никого, кто мог бы оценить нравственный подвиг персонажей. Может быть, когда-нибудь некие пришельцы... но ведь это лишь зыбкая надежда Катонтли.

Вокруг центральной идеи в пьесе вертятся все размышления персонажей. Если логика мудреца Теописки и его ученика Катонтли нам уже понятна, то третий персонаж, Теотль, до сих пор оставался в тени, а ведь он важен. Нравственная победа остается за Теописки и Катонтлем, а вот моральная — за Теотлем: он с самого начала не верил в возможность выживания для землян и требовал от своих сторонников, чтобы они умерщвляли тех, кого определял жребий, пусть это даже были их близкие. Мудрец умер раньше, чем поднялся купол, и даже перед смертью не раскрыл тайну: его предсмертные сообщения — не прямые высказывания. Напротив, Теотль, с самого начала ратовавший за постепенный уход людей в мир иной и получающий в финале то, о чем не мог и мечтать — одновременную кончину всех жителей Земли, — переходит, согласно своим верованиям, в область всеобщего воссоединения:

Теотль (*молитвенно*). Вижу твой исполинский лик, о, Смерть! Он смотрит на меня пристально. О, блаженство, что вижу твое торжество! Вот ты возносишь на нас все мощную руку. Рази! Искуplen грех разъединения. Ликует душа, предчувствуя последний миг. Солнце, солнце! Твои лучи не прожгут того мрака, в который ринусь я! (*Шатается, хватаясь за грудь.*)

Образ человека у Брюсова настолько широк, что сказанные мудрецом слова: «Если я недаром был среди вас, вы исполните мой единственный завет: останетесь людьми, в великом значении этого слова» — можно трактовать и как «останетесь различными, неоднозначными, внутренне непохожими друг на друга». Минимум три «истины» (мы сказали бы «правды», но Брюсов говорил о множественности *истин*) — Теописки, Катонтли, Теотля — торжествуют в драме, равные друг другу по эстетическому и этическому посылу.

* * *

Художественная идея одной из наиболее значительных драм Брюсова, «Диктатора» (1921), запрещенной советской властью — хотя действие и здесь происходит в будущем, — еще шире, чем в «Земле». Природа стремления к власти и вопрос личностной деформации, неизбежной, когда человек получает всю полноту управления другими людьми, в пьесе раскрыта настолько широко и глубоко, что оторопь перед текстом вполне понятна. Брюсов осуществляет акт художественного познания, посте-

пенно *размысливая* установки диктатора Орма и всего лишь доводя каждую до логического предела. Интересно, что в начале пьесы нет ни одного монолога, в котором диктатор излагал бы свою позицию, оправдывал бы постепенное возвышение и борьбу с инакомыслием: обо всем мы узнаем из реплик его антагонистов. Когда же Орм наконец говорит, его тезисы выглядят безупречно с точки зрения *общего блага землян* — но только если не принимать во внимание то, о чем читатели-зрители уже узнали от других персонажей:

Орм. Здесь говорили, что кризис вызван моей политикой. Какое наивное обвинение. За веком век, за годом год земля истощалась, а ее население возрастало. Более медлить нельзя. Голод во всей Америке. Азия не может прокормить себя. Население Африки волнуется. Австралия переполнена. Здесь, в Европе, нет больше места, чтобы жить. Даже Антарктида, — и та опустошена ради удовлетворения наших нужд. Все, что можно было выжать из нее, мы извлекали из этого материка: растапливали ледники, добывали руды металлов, строили заводы. Изменение климата позволило превратить область Южного полюса в цветущий край, поставивший нам продовольствие. И вот наступил миг, когда уже и эта плохо известная нашим предкам часть суши дала нам все, на что была способна, и теперь стремительно превращается местами в пустыню, гораздо худшую, чем тогда, когда на нее не ступала нога человека. Каждый из нас должен работать вдвое и втрое больше, чем сто лет назад. Между тем есть мир — и мир доступный нам, мир девственный, богатый, изобильный всем, — где условия жизни почти те же, что и на Земле. Я предлагаю обратить планету Венеру в колонию Земли. Венера может принять треть земного населения, которое будет там благоденствовать. А оставшимся на старой Земле станет свободно, как было пятьсот лет назад. Примите мой проект, приведите его в исполнение, и вы на тысячи, на десятки тысяч лет избавите человечество от страшного призрака вымирания. Вы откроете возможности новой жизни, спокойной, полной довольства, где труд вновь станет радостью, а досуг будет отдан разуму — науке, искусством!

Маленькое *но*: в ходе колонизации население Венеры (мы помним, что перед нами фантастика) почти неминуемо погибнет. Но об этой нравственной дилемме Орм даже не упоминает — что, разумеется, свидетельствует: изменения внутри него необратимы, он утратил *человечность*.

Если для Орма *цель оправдывает средства* в плане уничтожения жителей целой планеты, то любящая его ясновидящая Лэр руководствуется той же формулой — но совершенно в другом плане.

Орм. Оставь старые бредни.

Лэр. Ты слишком хорошо знаешь, что это истина. Орм, ты погиб.

Орм. Но ты сказала, что пришла спасти меня.

Лэр. Да, спасти от позора.

Орм (*гордо*). До этого еще далеко.

Лэр. Твой остров окружен. Через час ты будешь в плену.

Орм. Лжешь! Уходи, или я прикажу арестовать тебя.

Лэр. Прикажешь? Кому? Кто станет тебе повиноваться? Все уже знают, что ты обречен.

Орм. У меня еще достаточно власти, чтобы справиться с одинокой женщиной!

Лэр. Орм, я — не женщина, я — твой брат в тех сферах, куда ты дерзнул заглянуть и от которых отрекся. (*Торжественно.*) Я любила тебя, Орм. Я не позволю тебе узнать позор казни через палачей. Ты должен умереть от моей руки.

Орм. Проклятая колдунья! Прочь! Я не боюсь тебя! *(Внезапно.)* Но слушай... Пропеллер! Это... *(Радостно.)* Это — австралийский эронеф! Это спасение! Это — победа!

Лэр. Вглядись хорошенько, что это за корабль!

Орм *смотрит на высоту. Лэр стреляет в него из пистолета. Орм падает. На выстрел вбегают Ига и стражи.*

Ига. Что здесь? Орм убит? Измена!

Лэр. Нет! Спасение! Орм! Орм! Я спасла тебя! *(Падает, рыдая, на труп Орма.)*

Решающее действие вновь предпринимает женщина, ставящая таким образом жирную точку в развитии сюжета. И заметим, вновь, как и в «Земле», речь идет о сохранении достоинства — неважно, что отдельного человека, а не целого человечества.

* * *

И в лирике, и в прозе, и в драме Валерия Брюсова постоянно звучит одна и та же тема — человека, его величия и достоинства, которое надо защищать, несмотря ни на что. От знаменитого «Будь прославлен, Человек!» («Хвала Человеку», 1909) до «Я не позволю тебе узнать позор...», если вдуматься, всего один маленький шаг. Смерть волновала Брюсова не как *уход из жизни*, но как *итог жизни*. Недаром его последние слова были: «Мои стихи...»