

**СТРАШКОВА О.К.**

*Северо-Кавказский федеральный университет*

**ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ЛЮБОВНОЙ  
ИНТРИГИ В ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
В. БРЮСОВА**

*Работа выполнена при грантовой поддержке РФФИ №16-34-00034 «Истоки жанрового синтеза в поэтике отечественной драматургии».*

**Ключевые слова:** *символизм, жанр, комедия, трагедия, драма, конфликт, романтизм.*

Текстуальный анализ драматургических произведений В. Брюсова, вошедших в подготовленный нами сборник [Брюсов 2016], дает основание утверждать, что в организации их конфликта любовная интрига играет определяющую роль только в трагедии на мифологический сюжет «Протесилай умерший» [См. Страшкова 1983:72-92]. В остальных пьесах любовные отношения являются или обостряющими основной конфликт, или второстепенной, или фоновой сюжетной линией. Любовь в драматургическом наследии символиста является рационально организованной, как в пьесах «Проза», «Земля»; существующей в мечтах или воспоминаниях, как в драматических этюдах «Путник», «Урсула и Томинета»; проявляющейся в истинной страсти, как в трагедиях «Протесилай умерший» и «Диктатор», драме «Пирознт»; откровенная игра в любовь представлена в комедийных сценах «Дачные страсти» и шутке «Выходцы из Аида». Направленность, т.е. «тип» любовных отношений, развитие и разрешение любовного конфликта во многом определяют и жанровую идентификацию пьесы (комедия, трагедия, драма в их содержательной ипостаси). Здесь я проиллюстрирую воплощение «типов» любовной интриги, уточняющей и обогащающей жанровую дифференциацию

нескольких пьес В. Брюсова: «Дачные страсти», «Красный маяк», «Пирозэнт», «Диктатор», «Мир семи поколений».

Откровенная игра в любовь организует конфликт одной из ранних одноактных комедий «Дачные страсти» (1893). Сёстры Козловы, Мэри и Таля, – разные женские характеры: старшая – романтическая, младшая – прагматичная. Обе «хлопочут» вокруг молодого поэта Финдесьеклева, поскольку у его отца *«два каменных дома в Москве да имение в тамбовской губернии»*. Расчетливая младшая сестра цинично заявляет, что отобьёт у Мэри её поклонника, тем более что не видит никакого «толку» во влюблённом в неё Гитарине. Их мать, Лидия Валерьевна, как Харита Игнатьевна Огудалова из «Бесприданницы» А. Островского, занята одним: как бы повыгоднее выдать дочерей замуж. Финдесьеклеву же неважно, кто из девиц, ищущих любви или приличной партии, попадёт под его очарование. Он поэт-декадент, и ему необходимо поклонение, восхищение его гениальностью, понимание творений и страданий, в которые он играет. Седьмая сцена пьески – свидание с Мэри – совершенно фарсовая. При появлении девушки Финдесьеклевы патетически восклицает заученную фразу: *«Ты ль, наконец? Тебя ли вижу я? Одну со мной, под сенью тихой ночи»* [Брюсов 2016:35]. И тут же, не менее наигранно, признаётся: *«Увы, я бы любил тебя, если бы моей истерзанной душе была доступна любовь. Но мои чувства слишком извращены для этого»* [там же]. Поэту необходимо подпитываться чьей-то любовью. И когда их диалог о Люцифере прерывает Таля театральной фразой: *«О, почему я такая несчастная!»*, Финдесьеклевы обращает свои поэтические экзерсисы к ней: *«Неужели и вас коснулось крыло горести?»* и т.д. [там же:37]. Разыгрывая любовную сцену, Таля, как опытная актриса, играет на трепетной струне поэта: сетует, что её не любят, грозит уйти в монастырь, переходит с поэтом на интимное «ты», признаётся в любви к нему и, главное, – к его поэзии, и даже читает наизусть его перлы:

Моей истерзанной души  
Вы дали лебеда надежды,

И закрываются в тиши  
Полуистерзанные вежды,  
И чертят я огнём едва  
Неповторённые слова.

[там же:38]

Услышав восторженную оценку своих стихов, Финдесьеков, неожиданно для себя, признаётся в любви Наталье Игнатьевне: *«Талья! Теперь я чувствую, что наши души от вечности соединены прозрачными нитями созвучий»* [Брюсов 2016:38]. Поэт и все герои пьесы чувствуют себя причастными к «пятому акту драмы», о котором говорит Финдесьеков (*«Вот она жизнь, водоворот её! Меня судьба всегда бросает к пятому акту драмы»*) [там же:39]). В любовь в ранней пьеске В. Брюсова, восходящей к биографическим истокам [См. Страшкова 1979:62-76], играет и Гитарин, поклонник Тали, перебросившей свои чары на Финдесьекова. Он разыгрывает сценарий «Богатый наследник». Придуманые им два миллиона возымели действие: практичная невеста сопоставляет предполагаемый достаток Альфонса Пудовича и два дома в Москве отца Финдесьекова. По законам **комедии нравов**, сёстры Козловы остаются у разбитого корыта. Оскорблённый поэт высокопарно заявляет Тале: *«О, если бы вы поняли, что совершили, то рыдали бы у ног моих!»* [Брюсов 2016:45]; грозит мстить подлецу Гитарину; не сдерживает гнева по отношению к матери Козловых: *«Прочь от меня, чудовище с зелеными глазами! Василиск, пожирающий дочерей своих!»* [там же:46].

Таким образом, один из первых драматургических опытов В. Брюсова строится на традиционной для жанра комедии ситуации «игра в любовь». Причём эта игра выдержана в лёгких водевильных тонах. Совершенно фарсово она, эта ситуация, представлена в драматической миниатюре «Выходцы из Аида», жанровое определение которой – шутка – указывает на комический пафос.

Совершенно иначе выписаны отношения персонажей в либретто оперы «Красный маяк» (1916), сюжет которой автор строит на ярко выраженной любовной интриге: страстное чувство

рыбака Сигурда неожиданно подвергается испытанию. Любовная коллизия здесь разворачивается по законам романтизма. Абстрактное время и место действия, замкнутое экзотическое пространство, борьба антиномий и бурные страсти, которыми живут герои, непокорные, экзальтированные персонажи (рыбачка-простолоудинка Герта, падающая «без чувств»; аристократка Ингрид, убегающая из графского замка в поисках жениха; бунтующий Сигурд, готовый в порыве ревности погубить товарищей по общине; покинувший замок ради слияния с природной стихией Гиальмар; рыцарски преданный Генрик) – всё это дань романтизму. Социальные проблемы растворяются в либретто символиста В. Брюсова в романтическом колорите любовных отношений, передаваемых с помощью аллегорических образов-символов морской стихии, маяка, замка, световых эффектов. «Happy end» неизбежен: рыбачка Герта вновь в объятиях рыбака Сигурда; Гиальмар осознаёт, что любовь Ингрид искренняя и самоотверженная; рыцарские чувства Генрика к Ингрид неизменны. Жанр оперы диктует свои законы драматургу, и символист В. Брюсов переплетает любовные линии в либретто, создавая атмосферу напряжённого ожидания развязки отношений любящих, которые выписаны по лекалам **романтической драмы**.

Решение конфликта драмы «Пирознт» (1916), построенной на актуальной проблеме освоения космоса, во многом определяется любовными интригами: Лидия – Стожаров, Дешин – Лидия, Стожаров – Ада. Сопоставление пяти имеющихся в НИОР РГБ вариантов драмы, включая и опубликованный нами завершённый, показывает, насколько настойчиво В. Брюсов отработывал любовные перипетии, функцию женского образа. Во всех вариантах влюбленная в строителя космического корабля женщина готова к самопожертвованию ради него и его дела. Во всех вариантах любящие конструктора женщины идут на преступление, осознанно становятся убийцами (отца, мецената, дядюшки, мужа), а затем, не выдержав испытания смертью, страдают. И чем беспомощнее становится женщина перед реальностью, тем сильнее и увереннее звучит в пьесе голос

изобретателя, для которого любящая женщина является орудием достижения цели.

Лидия в последнем списке драмы, так же, как и её предшественницы в первых вариантах, активно борется за любовь изобретателя. Он благосклонно принимает её чувство. Показательна в этом отношении сцена перед убийством. Конструктор, прагматично осознавая, что Лидия планирует преступление, как-то нехотя пытается предостеречь её («*Лидия, не надо этого*» [Брюсов 2016:173]). Она же, рыдая, восклицает: «*Сергей! Сергей! как я тебя люблю!*» [там же] – безусловно, ожидая его признания. Однако он, как указывает ремарка, «*стоит поражённый*», но не её любовью (судя по их отношениям, он привык быть любимым), а безапелляционной решимостью женщины убить мужа ради осуществления его идеи. Лидия – женщина сильная, убеждающая Стожарова верить в себя, не сдаваться: «*Сильный борется, пока дышит*» [там же:172]. Однако совершённое преступление подломило её волю, и она, не сдерживая страсти, упрекает Стожарова («*Даже в эту минуту у тебя нет ласки для меня*» [там же:175]), требует («*Ты должен обнять меня, целовать, вот так <...> Хоть этой ценой я куплю твои ласки. Ты сегодня обязан мне их дать <...>*» [там же]). «Искупительная жертва» Лидии принята Стожаровым рассудительно, без экзальтации: «*Быть может, видя тебя в таком состоянии, я готов отдать всё, и самое моё дело, чтобы только не было того, что было. Но ведь это уже невозможно*» [там же:176]. Когда Стожаров окончательно убеждается, что Пирознт не взлетит, он, не обращая внимания на душевные страдания Лидии, взывает: «*Что вам ещё надо, Лидия? Вы опять хотите мучить меня? Пожалейте <...>*» [там же:197]. Свою нелюбовь к ней он, удобно для себя, объясняет тем, что Лидия, якобы, больше любила их общее дело, нежели его. И когда она в «*крайней тоске*» умоляет Стожарова взять её в полёт, чтобы «*исчезнуть из этого мира*», и в очередной раз упрекает его за то, что не любит, конструктор пытается объяснить ей допущенную в расчётах ошибку. Не случайно Дешин убеждает Лидию:

*«Стожаров? Нет. У него не сердце, а таблица логарифмов»* [там же:194].

Стожаров вообще не может любить никого и ничего, кроме своего Пирознта. Даже его своеобразная любовь к женщине-видению с другой планеты «овеществляет» мечту о полётах в небо. Необходимо отметить, что фантастический персонаж из космической дали включался В. Брюсовым в сюжет всех вариантов. Уже в первых этюдах пьесы, в перечне действующих лиц, значится Lis-Lis – «видение Сунгунова в образе юной прекрасной женщины» [НИОР РГБ. Ф.386. К.29. Ед.хр.1. Л.1]. Во второй редакции мечущегося в одиночестве и страхе Аргина посещает призрак, вызывая ужас предреканиями: «Ты не полетишь!» [там же. Ед. хр.2. Л.36]. Эпизод этот оформлен В. Брюсовым неясно – вероятно, от еще не определившейся функции этого «обитателя». В третьем варианте драматург возвращается к женскому облику «видения» – здесь это посланница с планеты Венеры: Лилия. Теперь В. Брюсов намечает аллегорическую функцию этого фантастического образа. Он пока еще призрачен не только для Сергина, но и для самого автора; сцены, связанные с появлением Лилии, только намечены. Она хочет любить конструктора, но, если он всецело будет принадлежать ей (как и в пятом варианте), чтобы их отношениям не мешали другие увлечения. Лилия могла бы символизировать идею, великое дело Сергина, но появление ее только в моменты общения Сергина с Марой (во втором действии – после близости их, в четвертом – в момент, когда он хочет обнять Мару) актуализируют лишь женскую ипостась видения. Явление Лилии «незаметно для зрителей», в лектории перед лекцией Сергина, не проясняет ее функции. В четвертом варианте о первом появлении призрачного женского образа можно только догадываться, так как текстов второго и третьего действия в рукописях нет. В последней сцене она неумолимо отталкивает Керина, видя измену в том, что он хочет взять с собой Елену. И даже отчаянный возглас изобретателя: «Ли! Я люблю тебя!» [там же. Ед. хр.5. Л.15] не останавливает ее; она исчезает. И опять,

чтобы оправдать явление «видения», В. Брюсов уточняет состояние Сергина, признающего: «Да, я схожу с ума» [там же].

В пятом варианте Ада, «женский образ с иной планеты, видение», – не столько плод больного воображения, как Лилия, сколько «материализация» идеи. Стремление Стожарова сохранить чистоту своих чувств к ней объясняется желанием и необходимостью быть преданным только делу, только своей мечте. Ада же представлена драматургом ревнивой женщиной, которая при первом явлении перед Стожаровым убеждает его в платонической любви, в том, что она, вечно ждущая его, властно победившего пространство, невеста, но уже в следующей реплике недвусмысленно призывает его: «<...> *приди, чтобы коснуться меня!*» [Брюсов 2016:174]. Когда же Стожаров изменяет главной цели, когда жизненные передраги – убийство Главина, чувство долга перед Еленой – вынуждают конструктора «осквернить» мечту, Ада с горечью говорит, как оскорблённая женщина: «*Ты обманул меня. Я ждала, что ты придешь ко мне. Но ты хочешь привести с собой женщину. Ты оскорбил мою светлую любовь. Я мщу тебе. Ты не достигнешь до меня. Ты более не увидишь меня*» [там же:193]. Для Стожарова фантастическое видение стало реальным символом его мечты, в осуществление которой он горячо верит: «*Я приду к тебе один, один, потому что я люблю только тебя, хочу тебя одну, стремлюсь к тебе одной – во всем мире*» [там же].

Наиболее сложные отношения выстраиваются между Лидией и помощником Стожарова Дешиным. Он любит жену Главина с каким-то патологическим садизмом. Давно наблюдая за тем, как Лидия добивается любви Стожарова и зная о его сдержанности, он с каким-то упоением предоставляет ей доказательства её причастности к отравлению мужа. Цинично шантажируя женщину, которую якобы любит, он обещает ей молчание и даже спасение – в обмен на её любовь. Если Лидия с отчаянием просит любви Стожарова – как награду за своё преступление ради любимого, то Дешин требует хотя бы «*крохи*», причём со страстью объясняя: «*Есть особая сладость именно в том, чтобы обладать женщиной, которая тебя презирает.*»

*Целовать губы, которые кривятся от ненависти. Обнимать тело, содрогаящееся от отвращения. Я хочу этого!»* [там же:186]. Григорий Васильевич беззастенчиво торгуется: «*Я вас спасу, а вы частично заплатите долг мне*» [там же]. Грубый, физиологический шантаж Дешина, признание Стожарова в том, что он принимал её любовь как жертву во имя дела, осознание невозможности покинуть землю на Пирознте, разочарование в гениальности и порядочности любимого не оставляют Лидии выбора. И всё же её последними порывами движет любовь. Вначале она направляет револьвер на Стожарова с мыслью о спасении неудачливого конструктора от «*последнего позора*». Саркастическая реплика наблюдающего за сценой несостоявшегося убийства Дешина подтолкнула Лидию к самоубийству. «*Ты мелкий жалкий человек. Ты никогда не понимал и никогда не поймёшь, что и в нашей жизни может быть трагедия*» [Брюсов 2016:200]. Но героиня В. Брюсова не разыгрывает трагедию. Она страстно и безответно любит, не допуская мысли об альянсе с *подлецом* Дешиным; последнее её желание направлено к Стожарову: «*Пусть исполнится его мечта, пусть он победит*» [там же].

В драме в пяти действиях «Пирознт» В. Брюсов-драматург обращается к актуальной научной проблеме начала XX века – полёту в космос, что даёт нам основание для уточнения жанрового определения, назвав драму **научной**. Однако за счёт любовной интриги Лидия/Стожаров определение «драма» может получить иную, дополнительную идентификацию – **любовно-детективная**, а в связи с интригой, затеянной Дешиным – **авантюрная** драма, благодаря видению с иной планеты Аде – **фантастическая**. Все эти «жанровые оттенки» во многом созданы любовными коллизиями, действиями женских персонажей.

В трагедии из будущих времён «Диктатор» (1921) политический конфликт также наполняется любовными страстями. В списке действующих лиц В. Брюсов разделяет мужские и женские главные роли; при этом ни в списке эпизодических лиц, ни в перечне статистов более не называются



женские персонажи. Из пяти заявленных женщин три играют немаловажную роль в развитии конфликта: Кро – жена будущего диктатора, Ига – его секретарь и возлюбленная, Лэр – бывшая возлюбленная. Она является в действии как видение из прошлого, как прорицательница и избавительница Диктатора от позорной казни. В своём преклонении перед гениальностью Орма, в своём самопожертвовании, в своей решительности она похожа на Лидию из «Пироэнта». *«Когда ты отрёкся от наших клятв, я покорно ушла. В тебе я любила твой гений»,* – напоминает она любимому Председателю Центр-Совета [Брюсов 2016:273]. *«Силы, тебя охранявшие, готовы отступитья от тебя»,* – предостерегает она властолюбивого претендента на роль Диктатора и предрекает: *«<...> я – твоя судьба. Я не допущу тебя до жалкого падения. <...> Я тебя любила и я тебя спасу наперекор всем силам вселенной!»* [Брюсов 2016:273]. Лэр исполняет в последней сцене обещание, данное в первом действии: убивает несостоявшегося Диктатора всей Земли, признаваясь ему в любви: *«<...> падает, рыдая, на труп Орма»* [там же:309]. Но если Лэр – образ полумистический (Орм трепещет *«перед её мистическими предсказаниями»,* называет её безумной, *«проклятой колдуньей»*), осознающей себя послом от тех, кому все повинуются, в страсти своей не знающая предела, то поступки Кро и Иги психологически мотивированы.

Любовь Иги ненадолго всколыхнула в Диктаторе прежние романтические чувства, он даже способен признаваться: *«Я люблю твои глаза, открытые и закрытые, твои слова, умные и глупые, твои протянутые ко мне губы»* [там же:294]. Ига, искренне влюблённая в своего кумира, наивно полагает, что любовь может сделать Диктатора счастливым, однако её нелепое размышление об отказе от борьбы за власть обрывает Орм, только что растроганно признавший себя виновным в изгнанничестве любимой: *«Ига! Об этом никогда ни слова! Я возненавижу тебя! (Мягче.) Глупая! пойми, что мне уступить уже невозможно»* [там же:307]. В финальных сценах Ига, как и другие женщины из окружения Диктатора, начинает бороться за него даже с законной женой (сц.VII, д.2); она включается в

политическую ситуацию, уговаривая Джема не отчаиваться; продолжает верить, что к Орму прислушаются, и все народы поймут отдалённость перспективы появления на Земле марсиан. Под влиянием событий изменяется психология, но не искренность любовного чувства Иги.

Самый, пожалуй, сложный психологический тип в трагедии «Диктатор» – это образ Кро, жены Председателя Центрo-Совета государства будущего. Она играет чувствами мужчин, предаёт и Орма, и Эрма, и оппонентов, и единомышленников Диктатора, вступает в политическую борьбу и ревниво мстит мужу. Главная цель её сценической жизни – стать Императрицей Мира. Как точно охарактеризовал её личный секретарь Орма, «<...> она одна опаснее всех. В этой женщине все – хитрость, все – коварство, все – зло. <...> Проклятие! Я готов убить её <...>» [Брюсов 2016:305], – бессильно восклицает он, свидетель всех её коварных интриг и измен. Кро, как главное действующее лицо, появляется в первых сценах. Она жаждет направить борьбу оппонента своего мужа по нужному ей сценарию. Эрм когда-то был претендентом на её руку и сердце, но амбициозная Кро предпочла ему Орма, занявшего место Председателя Совета. За десять лет изгнания любовь Эрма не угасла, но он, как Дешин, «торгуется»: за соучастие в её плане он требует любви, признавая при этом: «*Вы ведёте двойную игру. Порой мне кажется, что вы соединились со мной только затем, чтобы вернее достичь титула Императрицы Мира*» [там же:280]. Действительно, более всего Кро движет жажда власти. Власти политической, власти над женщиной, над мужем. Именно осознавая, что теряет власть над Председателем, опасаясь, что место её на роль Властительницы мира может занять другая, она разыгрывает сложную комбинацию. Трудно Эрму не поверить ей, когда она с горячностью оскорблённой женщины восклицает: «*Я его ненавижу. Понимаете? Я его ненавижу. Я должна уничтожить его*» [там же:271]. И ещё одно артистическое признание: «<...> я искренне верила в его гений. Теперь знаю, что ошибалась. За этот обман я должна отомстить ему. Помогите мне, Эрм!» [там же]. И, не раз обманутый, Эрм, при всём

недоверии к её словам, верит, хочет верить, так как хочет её любви. В. Брюсов мастерски выписывает образ Кро, которая то ли лжёт мужу, подключая его к игре с Эрмом, то ли в самом деле участвует в заговоре против будущего диктатора. Ни один из мужчин не доверяет ей, но, вольно или невольно, они играют по её сценарию. Орм, оставляя Кро в своём кабинете с Эрмом, предупреждает, что все ящики на запоре, откровенно замечая: *«О, мы достаточно знаем друг друга»* там же:279]. При этом он цинично использует влияние жены на чувствительное сердце своего политического врага и благодаря ей выигрывает схватку на Съезде. Орм – властолюбивый политик – боится найти в жене откровенного врага, поэтому заискивает: *«Мы вместе шагнём и на следующую ступень. Кто достойнее тебя быть Императрицей Мира!»* [Брюсов 2016:279]. Эрм попадает в какую-то психологическую и сексуальную зависимость от неё: понимая её лживость, он изменяет своим идеалам: *«Кро, я люблю тебя. Ты должна быть моей, и я исполню все – все, чего ты хочешь! Я проложу Орму дорогу к диктатуре, я сброшу его с высоты к твоим ногам, я сделаю тебя владычицей Земли!»* [там же:281]. Кро празднует своё торжество, самоуверенно предлагая: *«Выбирайте: гибель или я?»* [там же], и *хохочет*, потому что одержала очередную победу.

Любовные отношения женщин с Ормом В. Брюсов выстраивает в диахроническую цепочку: любовь Лэра связана с начальным этапом его восхождения по лестнице власти, когда он ещё мог любить и клясться в любви; отношения с Кро высвечивают их обоюдное неуёмное властолюбие, лицемерие в настоящем; неожиданный юношеский романтизм в любовных сценах с Игой – это некое возвращение к прошлому в момент краха иллюзий. Вероятно, эмоциональная насыщенность, неуёмная страсть героев этой антиутопии дала основание драматургу В. Брюсову дать ей жанровое определение **«трагедия»**.

Драма в десяти действиях «Мир семи поколений» (двадцатые годы) также обращена к будущим временам, но в ней конфликт строится не на политических проблемах, а на

гуманистической проблеме жертвенности обитателей одного космического тела ради спасения другого. Здесь, как и в «Диктаторе», есть коварная искусительница и интриганка – жена члена правления Леотоета Эалаэ. Она беззастенчиво пытается соблазнить одного из членов Правления Риараура на глазах у мужа, который, так же, как и Орм («Диктатор»), прекрасно осведомлён о коварстве и похотливости супруги. Наивному Риарауру он намекает: *«Где твоя жена, я не знаю. Но моя жена бегаёт за тобой, это я вижу. Ищет тебя по горячему следу! Предоставляю тебе свободу»* [там же:313]. Недоумение Риараура понятно: он любит жену, но его волнуют космические проблемы, а не плотские. Прекрасная женщина Эалаэ *«всюду желанный гость»*, как говорит ей Правитель, нисколько не удивляясь её неожиданному вторжению в свой рабочий кабинет. Она знает свою власть над мужчинами и высокомерно напоминает ему: *«Мы, женщины, создаём и низвергаем Правителей»* [Брюсов 2016:314]. Пользуясь своими привилегиями, она настаивает, чтобы не было казни над любимым ею, но недостижимым Риарауром, пристраивая Правителя: *«Посмей только это сделать. Я больше не скажу с тобой ни слова. Я сделаю так, что ни одна женщина не будет говорить с тобой!»* [там же]. Вероятно, для жителей маленькой кометы это веский аргумент. К тому же её пророчеств опасаются. Эалаэ не щадит в борьбе за жизнь Риараура и мужа, добивающегося его смерти. Зная истинную причину заступничества, Леотоет признаёт: *«Не женщина, а воплощённое коварство!»* [там же]. И он прав, поскольку, уже из его реплик в следующих сценах, становится ясно, что она мстит, жаждет смерти тому, кто не понял её страстных притязаний. Леотоет не может сопротивляться козням жены; он, по её желанию, требует на Совете смерти сопернику, хотя признаёт в нём могучий ум. Осознавая подлость своего поступка, он, наконец, протестует, давая нелицеприятную характеристику супруге: *«Воображаешь, что я всё ещё твой раб, за одну твою ласку готовый на всё? Ошибаешься. Я слишком многое знаю теперь. Мне известны твои измены! Известно, как ты позорила меня и моё имя! Распутница! Продажная тварь!*

*Нет, хуже. Ты отдаёшься задаром, из-за своей ненасытной похоти!»* [там же:322]. Эта сцена завершается неожиданно. Привыкшая к обожанию, почитанию, вседозволенности Эалаэ, включаясь в какую-то ею придуманную игру, поражает себя кинжалом. А муж в отчаянии пытается найти сочувственный отклик в душе Риараура, ожидающего казни в тюрьме: *«Нелепость? Нет! Она любила тебя всей страстью женщины! Всей яростью зверя! Ей было нужно одно в мире – твоя любовь! Когда же ты даже не заметил её страсти, она стала мстить. Она потребовала твоей головы»* [там же:325].

Другая семейная пара в этой пьесе В. Брюсова – член Правления Риараур и Аитиа, его жена, представляют идеальную супружескую пару. Он преданно любит. Она добивается свидания с ним в тюрьме, чтобы склонить его к бегству, но никакая любовь не может сломить его в верности своей идее: он готов к смерти и призывает жителей своей планеты к жертвенной гибели. *«Аи! Я тебя любил и люблю, как только можно любить. Но есть нечто, что выше любви»* [Брюсов 2016:321], – убеждает он жену, упрекающую его в бездушии.

И если Леотоет поглощён только любовью, и жизнь не нужна ему без ласк коварной жены, то отношения Риараура к Аитии более сдержанны. Он служит жертвенной идее спасения чужой планеты за счёт гибели своих соотечественников; она пытается спасти его от смерти. После неудавшегося покушения на Леотоета она униженно умоляет его спасти мужа, заклиная памятью его любви. Леотоет видит в Аитии любящего человека, который может понять его страдания. *«Любить? Да. Я любил. Так любил, что ради любви совершал преступления. <...> нет любви, ничего нет. Ещё власть?! Я обладал властью. Но нет любви, и на что мне власть?»* [там же:327] – исповедуется он ей, обещая отменить казнь. Драматург В. Брюсов создаёт напряжённый финал, не раскрывающий до конца истинных мотивов поступка героя. Он обещал истерзанной страданием Аитии отменить казнь, при этом как-то неопределённо высказывался в последнем монологе, обращённом к народу, но это он дал Риарауру кинжал, которым тот закололся. Коварство,

порождённое коварством жены? Исполнение её желания? И что означает в таком случае его предсмертная реплика, отвергающая коварство: *«Нет! И свою правоту подтверждаю смертью»* [там же:329]. То есть в драме в десяти действиях «Мир семи поколений» сюжетная линия, построенная на страстной любви женщины, месть её и Риарауру (жажда казни) и Леотоету (заколола себя на его глазах), безмерная любовь мужа, исполняющего коварные замыслы жены, выполняет конфликтообразующую функцию, усложняя сюжет, дополняя жанровое определение дополнительными приложениями – **психологическая драма** или **нравственно-психологическая фантастическая драма**.

Интересно отметить, что если в пьесах В. Брюсова о будущем любовная интрига во многом определяет развитие конфликта, то в мире будущего его рассказов практически нет места любовному сюжету. Герои «Последних мучеников» погружены в массовый обряд-оргию; в новелле «Восстание машин» рассказывается о жизни обыкновенной семьи, где никто не говорит о любви; в «Республике Южного Креста» сухой стиль репортера и вовсе не оставляет места для описания любовных переживаний; в «Торжестве науки» любовный сюжет также отсутствует.

И ещё примечательное наблюдение: ни в одном из драматургических текстов В. Брюсова в любовные отношения, в семейные отношения не включаются дети. Женщины-пустоцветы борются за любовь, жаждут страсти, мести, власти, но никак не связаны с деторождением. И здесь напрашивается сопоставление с брюсовской новеллой «Пустоцвет», финал которой коррелирует со сценами самоубийства женщин в драмах «Пирознт» и «Мир семи поколений».

Новелла «Пустоцвет» была опубликована в 1912 году, весной, за полтора года до самоубийства Надежды Львовой, с которой, по свидетельству Вл. Ходасевича, В. Брюсов начал встречаться после отъезда Нины Петровской за границу, в конце 1911 или в начале 1912 года. Героиня рассказа, Ира, имеет много общего с Н. Львовой; к примеру, в гимназические годы она

вступила в некое тайное общество. Сцена финального объяснения героев в рассказе также во многом напоминает отношения В. Брюсова не только с Н. Львовой, но и с Н. Петровской:

«Когда они подходили к станции железной дороги, Ира внезапно остановилась.

– Знаете, – сказала она, – зачем, на самом деле, я позвала вас сюда? Я хотела убить вас. Вот посмотрите!

Она показала ему револьвер, который был спрятан в ее сумочке.

– Почему же вы меня не убили?

– Убедилась, что вы и этого не стоите!

– Нет, просто у вас не достало духу даже на это. Вы способны говорить громкие слова, способны гореть на минуту титаническими чувствами, но что-нибудь сделать – нет, это выше ваших сил!

Ира ничего не ответила. «Почувствовала, что я – прав», – подумал Рудаков» [Брюсов 1989:200].

Когда Ирина стреляется, Рудаков, после нескольких минут рефлексии, успокаивает себя рациональным отнесением Ирины к поколению самоубийц, т.е. пустоцветов. Как свидетельствует В. Антонов, в предсмертном письме Н. Львовой было написано следующее:

«И мне уже нет [сил?] смеяться и говорить теб[е], без конца, что я тебя люблю, что тебе со мной будет совсем хорошо, что не хочу я “перешагнуть” через эти дни, о которых ты пишешь, что хочу я быть с тобой. Как хочешь, “знакомой, другом, любовницей, слугой”, – какие страшные слова ты нашел. Люблю тебя – и кем хочешь, – тем и буду. Но не буду “ничем”, не хочу и не могу быть. Ну, дай же мне руку, ответь мне скорее – я все-таки долго ждать не могу (ты не пугайся, это не угроза: это просто правда). Дай мне руку, будь со мной, если успеешь прийти, приди ко мне. А мою любовь – и мою жизнь взять ты должен» [Антонов:эл. рес.] В этих призывах отчаявшейся Н. Львовой можно усмотреть и признания Ирины («Пустоцвет»), и надрывные чувства Лидии («Пирознт»), объясняющие её самоубийство, и страстные признания перед самоубийством

Элаэ своему мужу («Мир семи поколений»). Мы не берёмся судить о биографических реминисценциях в изображении В. Брюсовым героинь-самоубийц (хотя можем согласиться с Вл. Ходасевичем в том, что В. Брюсов планомерно приучал Н. Львову к мысли о самоубийстве). Его вообще интересовало это переходное состояние человека, решившегося уйти из жизни. Не случайно он актуализирует ситуацию самоубийства в произведениях разных жанров; трагедийные коннотации в драме «Мир семи поколений» создаются именно за счёт страшного поступка трёх самоубийц, закалывающих себя кинжалом: Элаэ, Риараур, Леотет.

Таким образом, исследование функции любовной интриги в драматургических произведениях В. Брюсова позволяет отметить их жанрообразующую функцию, которую сам автор не актуализировал в жанровом определении своих пьес, но которая всё более и более к 20-м годам XX столетия психологически «выписывалась», создавая сложный эмоциональный колорит драматургического действия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов В.А. Я – только поэтка... // Эл. ресурс: <http://vilavi.ru/sud/120708/120708-1.shtml>, 27.11.2018.
2. Брюсов В.Я. Драматургия. М., 2016.
3. Брюсов В.Я. Пустоцвет // Брюсов В.Я. Избранная проза. М., 1989.
4. НИОР РГБ. Ф.386. К.29. Ед.хр.1. Л.1.
5. НИОР РГБ. Ф.386. К.29. Ед.хр.2. Л.36.
6. НИОР РГБ. Ф.386. К.29. Ед.хр.5. Л.15.
7. Страшкова О.К. Три интерпретации мифа // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983.
8. Страшкова О.К. Эволюция «нового поэта» в первых драматических произведениях В.Я. Брюсова // В.Я. Брюсов и литература конца XIX-начала XX века. Ставрополь, 1979.



## **OLGA STRASHKOVA – THE GENRE AS FORMING FUNCTION OF LOVE INTRIGUE IN DRAMAS BY V. BRUSOV**

Love intrigue in V. Brusov's plays included in the edition «Valery Brusov. Drama» (2016) is unfolding on the level of rationally oriented relationship, sincere feeling, love game and passion. The types of love dialogues in late XIX-early XX centuries (1890-1920) become more complicated, thus enriching emotional shades and giving additional connotation to the genre definition.