

Жанровая природа дореволюционной драматургии

И.А.Новикова

Первые опыты Новикова-драматурга – пьесы «В пути», «Около жизни», «Апрель» не отличаются ни оригинальностью, ни самобытностью. Это типичные «идейные» пьесы начала XX века, пьесы с тенденцией. В первом случае разочаровавшийся молодой человек едет в татарскую деревню на помощь голодающим и там, конечно, умирает, заразившись тифом «на пути» к просветлению на руках у приехавшего его навестить любящего отца и преданной возлюбленной. Во второй пьесе интеллигентские терзания подытоживались декларацией-призывом рабочего: «Силы надо складывать, а не уединять и не противопоставлять друг другу. /.../ Есть общее, что надо слить в одно, чтобы оно стало грозной силой»¹. Последнее же «слово» оставалось за людьми дела, старым и молодым плотником, которые, чувствуя, «что у господ что-то неладно»², молча принимались за прерванную работу ... И только в пьесе «Апрель» Новиков попытался внести что-то новое в драматургическую схему, прибегнув к условному приему введения комментатора событий. Предваря пролог андreeвской «Жизни человека», Новиков вывел своего «Некто в сером». Но его «комментатор» – это просто актер «в весеннем пальто и со шляпой в руке», который призван указать зрителю на разнонаправленность и единовременность различных векторов бытия: «мечется беспокойный душою черный высокий человек и мирно идет к гробу старушка, и расцветает молодая любовь /.../, и томятся ожиданием чего-то только пробивающиеся юные ростки»³. Все эти «аспекты» и расшифровывались впоследствии в сценическом действии.

Следующие три пьесы «Любовь на земле» (1911⁴), «Горсть пепла» (1913), «Туннель» (1917) знаменовали включение Новикова в сферу жанровых поисков драматургии начала XX века. И по этому принципу могут быть объединены в своеобразную трилогию. Сближает их и проблематика. В них Новиков, помимо тех проблем, которые связаны с частным бытием человека, его самоопределением в нравственных вопросах, размышляет о судьбах России, ее сути, ее предназначении, ее будущем. Монументальность замысла и одновременная его прикреплённость к конкретному месту и времени (Россия накануне исторических преобразований) определила своеобразную «пестроту»⁵ пьес. Обращение к мифопоэтической структуре было призвано доказать архитепичность и глобальность происходящего, предельная лиризация должна была способствовать утверждению психоло-

гической всеобщности характеров. Под видом размышления «о многообразии преломления лучей великой единой любви в многогранной призме человеческих сердец»⁶ писатель предлагал свою концепцию русского национального мира.

Создавая «Любовь на земле» автор явно хотел написать некую русскую версию платоновского «Пира». Недаром герои пьесы читают и обсуждают «Пир» Платона, высказываясь по поводу доводов участников платоновского диалога. Но, оттолкнувшись от идей древнегреческого философа, писатель намеревался показать, что теперь «мы другие», поскольку «тогда и боль, и сама тоска были здоровые /.../» (С. 54). Теперь же речь шла о треволнениях и переживаниях людей начала XX столетия, тронутых ядом сомнения, потерявших себя на путях жизни. И их тоска – это поиск той любви, о которой говорил В.Соловьев в трактате «Смысл любви», любви, означающей «восстановление образа Божия в материальном мире»⁷.

Во второй пьесе также чувствовалась тезисность, жесткая заданность конструкции. И здесь упоминалось о Вечной женственности и неоплатонизме. Это дало одному из рецензентов право твердо заявить об однозначности авторской позиции: «Любовь-жертва, любовь-жалость и любовь светлостихийная, простая, цельная, чистая, мудрая как сама природа – благословляются автором», не принимается им «лишенная цельности и простоты, чистой и мудрой стихийности, любовь холодная, мудрствующая, рассудочно бунтующая против стихии»⁸. Однако ориентированная на «диалогичность» природа этой драмы, не позволяет на наш взгляд столь определенно говорить о точке зрения автора.

Одним из символических лейтмотивов, характеризующих образную систему пьесы «Любовь на земле», становятся – цветы. Они – постоянный атрибут образа главной Героини Натальи Григорьевны: в первом действии она появляется с пышным букетом, окружающие неоднократно сравнивают с прекрасной астрой. Да и вся пьеса буквально «пропитана» ароматом цветов, упоминанием об их буйстве, великолепии, пышности. Это, несомненно, организует мощный эротический подтекст, который становится ясен при знакомстве с художником Ставищевым, о котором мы узнаем, что на его картинах – цветы и только цветы. Собственно, и интерес Надежды Григорьевны к нему возникает на выставке, где она увидела его картину «Дон Жуан», состоящую исключительно из цветов, подспудно формирующих мощный комплекс эротических переживаний. Поэтому так эмоциональна реакция Натальи Григорьевны на нее: сначала смеялась со всеми, а потом разрыдалась. Но парадокс этого героя, который сюжетно играет роль демона-соблазнителя (в него влюбляются и Наталья Григорьевна, и ее дочь Тоня), заключается в том, что он оказывается не источником эротического воздействия, а, напротив, становится вестником небесной, лишенной напряжения, страстей, не знающей трагедий, измен и т.п.