

«ДИТЯ АЛЛАХА» Н. ГУМИЛЕВА: ПРЕТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ

Стаття присвячена осмисленню деяких особливостей поетики п'єси М. Гумільова «Дитя Аллаха», встановлюється мета стилізації і виявляються форми інтертексту. Показано, що претекстом твору є не конкретний твір іншого автора, а група текстів світової літератури.

Ключові слова: претекст, інтертекст, стилізація, притча.

Стаття посвячена осмыслению некоторых особенностей поэтики пьесы Н. Гумилева «Дитя Аллаха», устанавливается цель стилизации и выявляются формы интертекста. Показано, что претекстом произведения является не конкретное произведение другого автора, а группа текстов мировой литературы.

Ключевые слова: претекст, интертекст, стилизация, притча.

The article is devoted to the understanding of some features of the poetics of the play Gumilev's «Child of God» goal of stylization is established and identifies the form intertext. Shown that the pretext product is not a specific product of another author; and a group of texts of world literature.

Key words: pretext, intertext, stylization, a parable.

Драматическая сказка «Дитя Аллаха» была написана в 1916 г. и впервые публиковалась в 6 и 7 номерах журнала «Аполлон» за 1917 г. Как полагают Д.И. Золотницкий и М.Д. Эльзон, она задумывалась поэтом как пьеса для театра марионеток [3: 387]. Такой театр создали П.П. Сазонов и его жена искусствовед Ю.Л. Слонимская. В театре успешно ставилась, например, «Сила любви и волшебства», и Гумилев, присутствовавший на представлении, увлекся идеей написать для этого театра и свою пьесу. Так, во всяком случае, представляет рождение этого замысла С. Маковский. Он пишет: «Вместе с Сазоновым, режиссером и артистом Александринского театра, и его женой Ю.Л. Сазоновой-Слонимской, я затеял кукольный театр для тесного круга друзей. <...> Решено было для начала поставить пьесу собственного изделия, поручив дело приятелю моему Фоме Гартману, неизвестному композитору балета "Аленький цветочек". Обращаться с куклами "на нитках" никто из нас не умел, привлечен был специалист-кукольник, крестьянин, в семье которого сохранилась традиция этого театрального фольклора. Спектакль прошел с успехом. На премьере собрался художественный "весь Петербург". Подготавливалась постановка новой пьесы. Мы мечтали о гётевском "Фаусте", а пока что сочинить пьесу для второго спектакля я попросил Гумилева, давно грезившего о "своем" театре» [4: 94]. С. Маковскому «Дитя Аллаха» была не по душе. Он замечает, что она, «по совести говоря, мне не слишком нравилась. Она мало сценична, разговоров больше чем действия, но некоторые пассажи забавно-остроумны и лирически ярки» [4: 94]. Наверное, поэтому он пренебрежительно пишет, что поэт «в несколько недель состряпал» эту «марионеточную драму».

В связи с событиями и общественной и политической жизни России тех лет пьеса так и не была поставлена, но Гумилев читал ее в Обществе ревнителей художественного слова, которое существовало при редакции журнала «Аполлон». В хронике журнала публиковались выдержки из обсуждения пьесы. Построение действия критиковал Н.В. Недоброво, «Валериян Чудовский – лирические достоинства пьесы, Сергей Гедройц – ее идейную сторону» [7: 86]. Для достижения цели нашего исследования важен такой фрагмент обсуждения: «Затем возник не законченный за поздним временем спор по стилизационной эстетике, вызванный упреком автору со стороны В.К. Шилейко о том, что он не выявил в своей драме никакого достаточно определенного во времени и пространстве момента культуры, наоборот, смешал хронологические и этнографические данные. В защиту свободы творчества от точной науки выступили М. Лозинский и В. Чудовский».

Следовательно, востоковед, специалист по шумерской и аккадской поэзии В.К. Шилейко не увидел в пьесе «Дитя Аллаха» какого-либо источника, к которому можно было бы определенно возвести ее сюжет. Вернее, увидел «смешение» «данных»: можно продолжить его мысль – из персидской лирики, арабской литературы. Поэт также вводит наименование города Багдад, не географическое, конечно, а «литературное», вызывающее у читателя определенные ассоциации. Думается, своего рода претекстом этого произведения Гумилева должна считаться европейская поэзия (Т. Мур, Гёте и пр.), а также русская, представленная восточной темой, например, у Пушкина. Говоря другими словами, мы в равной степени можем считать претекстом пьесы «Дитя Аллаха» лирику Гафиза, великого персидского поэта лирика, поэзию Низами, сказки «Тысячи и одной ночи» и разнообразные интерпретации персидской лирики в мировой поэзии. Чтобы ответить на вопрос о том, каким способом создается восточная сказка, следует определить, с какой целью она написана. По нашему мнению, цель Гумилева остается той же, что и в «Гондле» – показать свободное призвание поэта, преобладающее над всем иным в мире. Создавая «Дитя Аллаха», Гумилев использует, как отметили еще его первые слушатели, стилизацию, и такой ее тип, как вариация.

Д.И. Золотницкий так интерпретирует сюжет этой пьесы: «В перипетиях действия-притчи развертывалась цель доказательств того, что свободное призвание поэта истинней, чем праздность юного красавца, или грубое ремесло воина-бедуина, или наглость самовластного калифа. Все они зря притязали на любовь божественной пери, спустившейся с небес. Все были ничтожны перед поэтом-избранником Гафизом. Притом оставалось совершенно очевидно, что самой пери вовсе не нужна гибель недостойных, – нет, она умоляюще предостерегала каждого от испытания, грозившего смертью: “Скажи, кто первый в этом мире, / Да вверюсь я его судьбе”, – просила она дервиша в начале пьесы и приходила к искомому ответу в конце. “Первым в этом мире” был поэт легендарной славы – Гафиз. В нем видел Гумилев свой идеал, свое лирическое отражение. Гафизу, по все небесным законам, и должна была принадлежать прекрасная пери. Финальная картина пьесы – торжество жизни, вечно длящейся, незакатной и юной, цветущей, щебечущей, поющей, похожей на рай земной. В волшебных садах Гафиза, среди цветов и птиц, пери находила цель своих поисков. Она встречала того, кто достиг высот человечности» [2: 27]. Такая интерпретация исследователем «Дитя Аллаха» подтверждает предположение о том, что целью стилизации является не воссоздание орнаментального мира с его за-

конами, нравами, приметамы быта и культуры, а создание ситуации, в которой проблема поэта и поэзии решается в вымышленном мире, бесконечно далеком от современности.

Следует также иметь в виду, что пьеса написана для театра кукол, т.е. при постановке в ней на первом плане находится не человек, актер, а марионетка. Идеи театра, в котором должна была впервые быть поставлена сказка, были созвучны поискам В.Э. Мейерхольда и Г. Крэга о «сверхмарионетке», которые в ту пору получили широкое распространение. Как известно, В.Э. Мейерхольд был подлинным новатором театра, его постановки классики и пьес современных драматургов вызывали огромный интерес зрителей. Г. Крэг как представитель театрального символизма декларировал полную перестройку традиционной театральной системы, во всяком случае, именно об этом он писал в своей итоговой книге 1911 г. под названием «Об искусстве театра». Смысл исканий Г. Крэга состоял в том, чтобы акцент был перенесен с режиссера на актера, причем его функция осмысливается аналогично «сверхчеловеку» у Ф. Ницше. «Сверхмарионетка» Г. Крэга была призвана подчинить свою волю воле режиссера, преображаясь в иную личность, иной характер. Эта своеобразная театральная концепция оказала огромное воздействие на теоретиков театра во всем мире, она, видимо, была привлекательной и для П.П. Сазонова и его жены. Потому, думается, и Н. Гумилев включился в эту акцию, написав пьесу для их театра.

Как и в «Гондле», поэт использует характерные имена и приметы восточного мира. Так, Юноша называет Пери «Леила нежная», т.е. именем, встречающимся в одной из арабских сказок о разлученных влюбленных. Известна переработка этой сказки у Низами. Его поэма «Лейли и Меджнун» прославляет трагическую любовь юноши-поэта. Не случайным представляется такой выбор «претекста»: арабская сказка имела несколько оригинальных переложений, в том числе, Физули и Навои. У Низами сюжет сказки переосмыслен: Меджнун (прозвище главного героя, Кайса) сходит с ума от любви, потому его возлюбленную выдают замуж за другого. От горя она умирает и безумный юноша приходит умереть на ее могилу. Гумилев, думается, совсем не имел в виду сам сюжет этой сказки: используя известное в мировой литературе имя, ставшее нарицательным, он вводит целый комплекс аллюзий, дающих дополнительный смысл реплике Юноши:

Единогор убивает Юношу.
Юноша (умирая) Жестокая, я умираю!
И странный звон, и все в огне...
Уйди, тебя я проклиною!
Леила нежна, ко мне... [1: 122]

Смерть юноши оказывается и трагической («Недвижно тело, / Глаза погасли, кровь течет...» [1: 122]), и комической («Ах, этого ли я хотела? / Я думала ль, что он умрет?») [1: 122]. Аллюзии, вызванные именем «Лейла», таким образом, отсылают к трагической истории любви, – с таким пафосом умирающий Юноша называет известное имя, – которая в данном случае совсем не трагична, а смешна: в тот же момент появляется Бедуин, который тут же начинает соблазнять Пери.

Еще несколько имен действующих лиц сказки создают экзотический восточный колорит. Имя Александра Македонского и ангела смерти приведено в арабской транслитерации: Искандер, Азраил. Поэт упоминает присущие Востоку наименования: дервиш,

кади (судья), шейх, каймакам (военный, наместник), нард (благовония), называет известные восточные имена: Гафиз, Хизр, Тимур, Омар, а также сказочного персонажа: птица Рок, упоминает города Востока: Багдад и Шираз. Восточный «код» закрепляется еще и плавным течением действия: события выстроены в определенной последовательности, не пересекаются друг с другом, смысл происходящего предельно прост и понятен и, вместе с тем, открывается через велеречивые реплики, прославляющие Аллаха и восхваляющие персонажей, что напоминает восточную поэзию и «Подражания Корану» А.С. Пушкина:

Благословен Аллах, создавший
Солнцеворот с зимой и летом
И в мраке ночи указавший
Пути планетам и кометам.
Как блещет звездная дорога,
Где для проворного стрельца
Он выпускает козерога,
Овна и тучного тельца!
Велик Аллах, создавший сушу
И океан вокруг создавший,
Мою колеблемую душу
Соблазнами не искушавший [1: 188].

Этим монологом Дервиша пьеса Гумилева начинается. Однако подобная стилизация восточной лирики встречается и в репликах других действующих лиц. Скажем, реплика Бедуина, где речь идет о подарке, приготовленном для Пери, излишне многословна, но и типична для «восточного» типа высказывания:

... Слаще жизни слава
На многолюдных площадях,
Когда проходишь величаво
И все склоняются во прах.
Иль в бездне аравийской ночи,
Когда раздастся львиный рев,
И ты на льва поднимешь очи,
И очи вдруг опустит лев.
Я словно царь! [1: 123].

Для сказки, созданной по типу восточной, характерны такие особенности, как повторяемость событий, в данном случае, восхвалений, которые произносят претенденты на руку Пери, соблазняя ее, а также возвращение душ погубленных женихов с того света и повторение каждым из них уверений, что в мире Аллаха они обрели покой и счастье. Вместе с тем за этой повторяемостью очевидна попытка поэта представить три ипостаси, три вида человеческого чувства: Юноша самонадеян и горяч, его любовь безоглядна и безрассудна, Бедуин – мужественен и ограничен, он готов завоевать чувство Пери си-

лой и, наконец, Калиф – воплощение власти, он уверен, что блеск всемогущего владыки может вызвать любовь Пери.

Во второй картине повторяющаяся ситуация решается подобно первой картине: родственники последовательно узнают о смерти своих родных – мать Юноши, затем брат Бедуина и сын Калифа, однако здесь Гумилев прибегает к ироническому снижению. Каждый из них не столько сокрушается о смерти близкого человека, сколько радуется той пользе, которую она принесла. Так, мать Юноши обеспокоена сохранностью каравана и тут же предлагает себя в качестве невесты Кади:

Старуха. И все верблюды целы?
Дервиш. Целы.
Старуха. Ну, слава... Нет! О бездна зол!
Мой сын, он так любил фисташки
И франкских молодых рабынь!
Ты не привез его рубашки,
Пучка травы из тех пустынь? <...>
Когда не ты, мой кади добрый,
То я останусь без детей.
Ты крепок, как орешек твердый... <...>
Я хороша? [1: 130].

Относительность страданий родственников подчеркнута сообщением о пире, который устраивает вернувшийся в Багдад Синдбад, что заставляет всех жителей города оставить свои дела и присоединиться к празднующим. Обратим внимание, что имя «Синбад» также создает определенную ассоциацию – с известным героем «Тысячи и одной ночи».

Важнейшая картина «Дитя Аллаха» – третья, в которой центральным героем становится Гафиз. Имя этого поэта вводится в пьесу не случайно. С одной стороны, оно отсылает к творчеству известного персидского поэта, хорошо известному в России по ряду переложений и переводов. Известно, что еще А.С. Пушкин в подражание персидскому поэту создал свое стихотворение «Из Гафиза» («Не пленяйся бранной славой...», 1829). В 1866 г. А.А. Фет опубликовал в журнале «Русское слово» свой перевод одного из его стихотворений. Творчество Гафиза было хорошо известно и поэтам Серебряного века.

С другой стороны, это имя является сигналом о том, что в тексте пьесы зашифрован более широкий смысл, связанный с суфийской философией. Эту мысль высказывает в своей публикации «Культуроним Персии в сакральной географии Н.С. Гумилева» Е. Раскина. Она полагает, что интерес у поэтов конца XIX – начала XX вв. вызывало соединение зороастризма и мусульманской культуры, символом которого была Персия. «Культуроним Персии, – отмечает исследовательница, – необыкновенно важен для гумилевской сакральной географии, представляющей собой систему особым образом организованных священных центров земли, топонимов, наполненных культурными и мифологическими смыслами» [5]. Гумилев в своем интересе к древнему Востоку был не одинок: его учителя, наставники, современники, прежде всего, Вяч. Иванов и В. Брюсов,

имели свое представление о миссии Востока, выраженное в стихах и статьях. «Русская литературная интеллигенция “серебряного века” считала Персию, – пишет Е. Раскина, – “страной поэтов”, точнее – страной великих поэтов-мистиков Средневековья. Подобное представление во многом связано с расцветом поэзии на языке фарси в X – XIV ст. и появлением на небосклоне персидской поэзии таких ярчайших звезд, как Гафиз, Саади, Джами, Руми, Энвери, Фирдоуси, Низами и Хайям. К XII столетию язык фарси доминировал в поэзии Ближнего и Переднего Востока. В те времена говорили, что арабский – язык религии и науки, тюркский – армии и государства, а персидский – поэзии и изящной словесности» [5]. Автор публикации упоминает о создании Вяч. Ивановым в Петербурге (Петробагдаде) кружка гафизитов, создававших мистическую поэзию, связанную с суфийской духовной традицией, о стихотворении Гумилева «Пьяный дервиш», написанном под влиянием поэзии Насири Хосрова, а также о значимых поэтических образах, заимствованных поэтом из восточной поэзии.

Е. Раскина полагает, что «Дитя Аллаха» открывает возможности для ее интерпретации в духе суфийской философии. Она анализирует ремарку к третьей картине: «Сад Гафиза. Утро. Купы роз и жасминов. Большие птицы» и отмечает, что молитва Гафиза и его обращение к Хизру восходят традиции, согласно которой «бессмертный Хизр владел источником живой воды и творил чудеса, защищал странников и путешественников. Суфийские поэты описывали его как благородного седобородого старца в зеленом халате. В пьесе Гумилёва “Дитя Аллаха” Хизр назван “отцом садов” – речь идет о “садах истины”, неоднократно упоминающихся в поэтических произведениях персидских средневековых поэтов-мистиков. Зеленые одежды Хизра (“В одеждах, как листва, зеленых”) постоянно упоминаются в суфийских источниках, как и волшебный источник бессмертия, хранителем которого считался этот святой» [5]. Таким образом, текст пьесы получает дополнительное истолкование, связанное с широким контекстом восточной философии и религии.

Еще одна тема, привлекающая внимание Е. Раскиной, связана с атрибутами могущества Пери: Единорога и кольца Соломона, которые она получила для испытания женихов. Исследовательница обращается к истокам этих образов, в данном случае, католическим верованиям, и отмечает: «Легенды о Единороге – мифологическом животном, встречающем души смертных у ворот рая, занимают чрезвычайно важное место в культуре средневековья – как европейского, так и персидского. Согласно представлениям средневековых католических мистиков, Единорог не мог быть пойман и приручен никем, кроме невинной Девы. В итоге прослеживалась ассоциация со Священной историей, в частности – с идеей девственности Марии и воплощения Христа. Легенда о мифологическом животном, рог которого обладал силой очищать все, к чему бы он ни прикасался, представляла собой одну из самых распространенных аллегорий католического средневековья. К XIV ст. основной персонаж европейской куртуазной культуры – Прекрасная Дама – связывалась с образом Единорога. Сцена пленения единорога Девой становится аллегорией любви и целомудрия. Необыкновенно популярным стал сюжет “Приручение Единорога”. Считалось, что приручить Единорога может лишь Дева, которая представляет возлюбленную, Единорог – влюбленного, а в образе охотника воплощена сама любовь» [5]. Подобная интерпретация позволяет автору публикации предположить, что Гумилев оказался под влиянием картины Г. Моро «Персидский поэт верхом на единороге» (1890), которую он мог

видеть, и введение в текст пьесы этого мотива связан именно с ней. «В его пьесе, – пишет Е. Раскина, – Единорог сопутствует идеальному поэту – Гафизу, а Дама (Пери) обретает Единорога для того, чтобы он привел ее в волшебный сад Гафиза. Персидский поэт покоряет единорога, и тем самым оказывается достойным обнесенного стеной сада истины, о котором писал поэт-суфий Санайи. Единорог смиренно служит Гафизу, подтверждая тем самым, что поэт может уповать на рай» [5]. Вместе с тем эта гипотеза, имеющая право на существование, вряд ли может быть подтверждена достоверными фактами. Думается все же, что речь должна идти о стилизации как средстве создания собственного произведения, когда материалом становятся не конкретные произведения или творчество писателей, а навеянные ими настроения, образы, мотивы, детали.

Гумилев, действительно, ведет своего рода диалог с Гафизом, когда включает в третью картину газели – любимую персидским поэтом стихотворную форму, однако его имя все же является для создателя пьесы нарицательным, символизирующим поэта вообще, достойного и райской жизни, и прекрасной Пери. Не случайно в его репликах нет ничего конкретно-исторического: он поэт вообще, владеющий силами земными и небесными, как и всякий подлинный поэт. Ему подвластно вернуть души умерших, перепевать птиц, укротить Единорога и вернуть себе Соломоново кольцо. Вот как Пери прославляет Гафиза:

Зачем печально так поет Гафиз?
Иль даром мудрецом слывет Гафиз?
Какую девушку не опьянит
Твоих речей сладчайший мед, Гафиз?
Бледна ли я? И ангелы бледны,
Когда по струнам лютни бьет Гафиз.
Молчу? Молчат смущенные уста,
А сердце громче бурных вод, Гафиз.
Я не смотрю? Но солнце ли слепит,
Как тайн язык, чудес оплот, Гафиз?
Средь райских радостей, средь мук земли
Я знала – этот час придет, Гафиз.
Перед тобой стоит твоя раба,
Веди ее под твой намет, Гафиз [1: 148].

Реплика Пери написана в форме газели, в которой строки завершаются одним и тем же словом, что характерно для восточной лирики и поэзии Гафиза, в том числе.

Пьеса «Дитя Аллаха» имеет характерное для драматургии русского модернизма сочетание хроникального сюжета и субстанциального конфликта. Поэт одерживает победу над молодостью, силой и властью могуществом своего творчества. Такое истолкование приводит к выводу о том, что «Дитя Аллаха» является не сказкой, а пьесой-притчей о предназначении поэта и поэзии. Для воплощения подобного замысла использован восточный колорит и определенный подтекст, выводящий к восточной поэзии и собственному творчеству Гумилева. Как писал В.М. Сечкарев по другому поводу, истолкование драматических замыслов поэта «может казаться обоснованным только при знакомстве с

идеалами авторами» [6] и считал это недостатками пьес. По нашему мнению, их функция в наследии Гумилева была такой, что именно в связи с его другими сторонами творчества поэта их подлинный смысл может стать понятен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумилев Н.С. Дитя Аллаха. Арабская сказка в трех картинах / Николай Степанович Гумилев. Драматические произведения. Переводы. Статьи [Сост. и авт. вст. ст. Д.И. Золотницкий, прим. Д.И. Золотницкого, М.Д. Эльзона]. – Л.: Искусство (Лен. отд.), 1990. – С. 117 – 149. (Серия «Библиотека русской драматургии»).
2. Золотницкий Д.И. Театр поэта / Д.И. Золотницкий // Николай Степанович Гумилев. Драматические произведения. Переводы. Статьи [Сост. и авт. вст. ст. Д.И. Золотницкий, прим. Д.И. Золотницкого, М.Д. Эльзона]. – Л.: Искусство (Лен. отд.), 1990. – С. 3 – 38. (Серия «Библиотека русской драматургии»).
3. Золотницкий Д.И., Эльзон М.Д. Примечания / Д.И. Золотницкий, М.Д. Эльзон // Николай Степанович Гумилев. Драматические произведения. Переводы. Статьи [Сост. и авт. вст. ст. Д.И. Золотницкий, прим. Д.И. Золотницкого, М.Д. Эльзона]. – Л.: Искусство (Лен. отд.), 1990. – С. 369 – 404. (Серия «Библиотека русской драматургии»).
4. Маковский С. Николай Гумилев по личным воспоминаниям / Сергей Маковский // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. [Ред.-составитель, автор предисл. и ком. Вадим Крейд]. Репринтное издание. – М.: «Вся Москва», 1990. – С. 73 – 103.
5. Раскина Е. Культуроним Персии в сакральной географии Н. С. Гумилёва / Е. Раскина. Электронный ресурс. Режим доступа к статье: <http://portal.sufism.ru/index.php/traditio/2010-06-01-19-33-40/182-2010-09-25-18-36-33>.
6. Сечкарев В.М. Гумилев-драматург / В.М. Сечкарев. Электронный ресурс. Режим доступа к статье: <http://gumilev.ouc.ru/gumilev-dramaturg.html>.
7. Хроника // Аполлон, 1916. – № 4-5. – С. 86 – 87.

УДК 821.161.1 – 312.6 Мартынов.09

Драган О.А.
(Харьков, Украина)

ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ КНИГЕ Л. МАРТЫНОВА «ВОЗДУШНЫЕ ФРЕГАТЫ»

У статті розглядаються характерні риси просторово-часової організації твору, визначається їх роль у створенні сюжету. Увага акцентується на взаємозв'язку біографічного, історичного та календарного часів, визначаються способи створення в ній темпоральної перспективи, що є також особливістю просторово-часових відносин.

© Драган О.А., 2011