

Эрнеста и Доравры. СПб., 1766. 19. Эмин Ф. Приключения Фемистокла. СПб., 1763. 20. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985. 21. Meunier A. La littérature et le métier d'écrivain en Russie avant Pouchkine. P.; Garnier, 1966. 22. Mornier A. Un publiciste sous Catherine II Nicolas Novikov. P.; Didier, 1981.

Статья поступила в редколлегию 26.02.88

Ю. В. Бабичева, проф.,
Вологодский пединститут

Драматические сказки Николая Гумилева («Дитя Аллаха» и «Дерево превращений»)

Литературное наследие Н. Гумилева — поэта, переводчика, филолога, драматурга — мы только начинаем осваивать, получив за последние три года лишь самое общее представление о том, какое место принадлежит ему в русском литературном процессе XX в. Но уже сейчас ясно, что драматические произведения занимают в этом наследии весьма существенное место.

Рано проявив вкус к драматургии (есть сведения о написанной им в 1906 году пьесе «Шут короля Батиньоля», впоследствии уничтоженной), он не терял его с годами. Наоборот, тяга к этому роду творчества усиливалась. Ирина Одоевцева вспоминает, как в последние годы жизни он полушутя признавался, что ощутил в себе проснувшегося Лопе де Вегу, и обещал написать сотни пьес [11, с. 278]. Вернувшись на родину в 1918 г., он вскоре вызвался читать курс драматургии в учрежденном в Петрограде Доме искусств.

Мы не располагаем драматургическим наследием Гумилева в полном объеме. Некоторые из пьес, написанных им за 15 лет, как вышеназванная или чуть позднейшая «Любовь-отравительница», видимо, утрачены безвозвратно. Другие, написанные или набросанные в период активного сотрудничества в горьковской «Всемирной литературе», хочется думать, еще будут обнаружены. Ведь нашлась же недавно и была впервые опубликована тоже известная лишь по рассказам историческая картина «Охота на носорога» [2].

Доступные ныне исследователю восемь оригинальных драматических произведений Гумилева, созданные в разное время, позволяють предложить первую, еще приблизительную их классификацию и определить общее значение для истории русской драмы.

По содержанию и жанровым разновидностям все известные драмы Гумилева образуют три группы: лирические миниатюры, генетически восходящие к болдинской группе «драматических опытов» Пушкина («Дон Жуан в Египте», «Актеон» и «Игра»; восточные сказки для детей или взрослого куколь-

ного театра («Дитя Аллаха» и «Дерево превращений»); «исторические» драмы, где определение берется в кавычки, чтобы подчеркнуть меру условности его употребления, — большую, чем допущенная канонами этой жанровой формы («Гондла» и «Отравленная туника»). К последней группе с большой натяжкой, по чисто внешнему признаку историзма, примыкает «Охота на носорога», которой в драматургическом наследстве Гумилева пока не находится иного ряда.

В целом драматургия Гумилева вместе с наследием других поэтов-драматургов его времени (А. Блока, М. Цветаевой и др.) представляет собою вклад в отрасль отечественной драмы, называемую «поэтическим театром», главная формальная особенность которой («драматургия стиха») пока еще мало изучена. Добавим, что Гумилев-драматург войдет в историю драмы как формальный экспериментатор: собиратель и обновитель забытых жанровых форм, он был еще и создателем (или реконструктором) тех, которые оказались вовсе пропущенными историей отечественной драмы, например, средневековой дидактической драмы (у него это — драма-сага). Наконец, Гумилев-драматург коллекцией стихотворных драм предъявил читателю и потенциальному зрителю целую мифологическую антологию. Он обработал в драматической форме, дав им новую, психологически мотивированную жизнь, античные, христианские, восточные домусульманские, а также скандинавские и индийские мифы.

Это почти равнозначно его реальному взносу, например, в научную африканистику (этнографию, филологию), которым при жизни он гордился. В недавно опубликованном письме М. Лозинскому поэт заявил, что числит за собою три главные заслуги: «Мои стихи, мои путешествия и эта война» [10, с. 74]. Но следует по достоинству оценить и еще одну: его путешествия по дорогам древних культур, в которые он приглашал читателей и возможных зрителей своих драм. Особенно полюбились ему путешествия к истокам христианской культуры: в Византию времен Юстиниана («Отравленная туника»), в Скандинавию раннего средневековья («Гондла»). При подходе к драматургическому наследию Гумилева с этих позиций особый интерес вызовут две наивно-экзотические восточные драматические сказки: «арабская» — «Дитя Аллаха» и «индийская» — «Дерево превращений» (1916 и 1918 г.).

«Дитя Аллаха» предназначалась для театра марионеток Ю. Сазоновой-Слонимской при петроградском артистическом и литературном кафе «Привал комедиантов». Задуманный тогда спектакль не сложился, но пьеса вскоре была опубликована в «Аполлоне» с тремя рисунками П. Кузнецова по ее мотивам [3, текст цитируется по этому изданию]. Позже она выходила отдельными изданиями в Петрограде и Берлине.

Сюжет сказочной драмы построен по мотивам мусульманских мифов, широко вобравших в себя фольклор многих народов, обращенных в ислам. В пестром образном строе сказки

соединились «под семью небесами благословенного мира Аллаха» мудрый аскет Дервиш и исторически достоверный поэт-гедонист Гафиз; облекшаяся в плоть девушка-дух Пери, Ангел смерти, райская гурия Эль-Анка, защитник девственной чистоты белый Единорог и говорящие птицы. Отдельно, вставным номером, сюда вошел герой арабских сказок Синдбад-мореход, а с ним, через его монолог, — «осколки великолепного зеркала царицы рассказчиц Шехерезады, как в другом месте и по иному случаю характеризовал Гумилев волшебный мир «Тысячи и одной ночи».

Юная Пери, дитя Аллаха, нашла в пустыне бесценную подкову Магомета, была награждена правом вкусить земную любовь лучшего из сыновей Адама и, наставляемая мудрым Дервишем, отправилась искать свою награду. Трех претендентов встретила она в пути: юного гурмана любви, неистового воина, упоенного властью калифа — и все они погибли, не выдержав испытания. Опечаленная Пери двинулась в Багдад навстречу гневу родственников и справедливому возмездию. Но искупления не нашла: в суете повседневных дел и вожделений люди забыли о родственном долге. Среди них — жадных и слабых — не было лучшего сына Адама. В дальнейших скитаниях Пери нашла его на краю пустыни в облике поэта-мудреца Гафиза, бывшего дервишем, но сменившего аскетизм на проповедь земных радостей:

Мои дары Творцу — вино,
Молитвы — песнь о наслажденье.

Некоторыми чертами личности и биографии герой сказки напоминает историческую личность Хафиза — персидского поэта XIV века. Но это не исторический персонаж. Больше в нем автобиографического начала. Недаром, увлекаясь в ту пору юной Ларисой Рейснер, Гумилев позволял так себя называть — и этим именем подписывал адресованные ей свои фронтовые письма [7, с. 72—76].

Пьеса-сказка написана четырехстопным ямбом. Это — хороший материал для живого, игрового диалога, заметно окрашенного авторской иронией. Драматург-стихотворец Гумилев демонстрирует виртуозное владение стихом, сложившее тот феномен, который назван «драматургией стиха», но мы остановим внимание на сказочной природе драмы.

А. Ахматова отметила как-то, что жанр «арабской сказки» давно воспринимался у нас как кодовое определение памфлета с политическим оттенком [1, с. 23]. В первые ростки отечественного «гумилевоведения» уже вплелась мысль об отдаленном родстве его арабской сказки с философскими фантазиями Вольтера. Будем считать эту мысль плодотворной и достойной проверки. Поэт-драматург и филолог, Гумилев профессионально овладел классическим стилем «лисан-ул-гайб», языком иносказаний, характерным для восточной «хафизовской» поэзии. Но, нам кажется, давние и новейшие исследователи его творчества

чуть преувеличивают значимость «стратогем», угадав в этой «арабской сказке» воплощение идеи поэтократии, царственной миссии поэта в судьбах мира [12, с. 126—128].

«Намек», или подводное течение драмы-сказки развивается в русле иной, расплывчатой и интимной, но тоже весьма характерной для поэта-«адамиста» идеи: жизненного предназначения мужчины, Адама, и лучших его сыновей. В разных произведениях тех лет, перебирая главные формы и ступени мужской судьбы (любовник, поэт, воин, властелин), Гумилев вольно перестраивает их в определенном порядке как вехи на пути к идеалу. Драматическое действие сказки «Дитя Аллаха» развивается в этой логике: трех претендентов отвергла в пути Пери, чтобы дойти до лучшего сына Адама — и нашла Гафиза. Но дальше подводное течение лирической драмы обрывается, а читателю (зрителю) приходится на слово верить Пери, что он действительно «лучший», ибо автор от него как бы отступился, увлекшись иным предметом, точнее — формами.

Третья и последняя картина сказочной драмы («Сад Гафиза») — торжество высокой и утонченной восточной поэзии. Диалоги героев изящно стилизованы в формах классической восточной лирики, знатоком и любителем которой был Гумилев. Но в этом роскошном потоке поэтических форм захлебнулась ведущая идея философской сказки о лучшем сыне Адама.

Где-то «в Багдаде» суетятся люди пошлых вожделений, за пределами земной жизни утверждается неведомое смертным «неслыханное торжество», а здесь, на пограничье, — «мудрец подьмет кубок свой», исповедуя нехитрую веру и построив храм, где возносится одна молитва: «песнь о наслаждении».

Реальный Хафиз тоже слыл гедонистом, но его гедонизм был особой формой иносказания. «В любой газели Хафиза между строк, воспеваящих вино, страсть, чары возлюбленной, проникали словно вскользь, невзначай неожиданные и крамольные образы, острая укоризна, в которой, видимо, и состояло назначение произведения» [6, с. 44]. Напрасный труд искать в третьей картине драмы-сказки Гумилева, в пантумах и газелях Гафиза не только «неожиданных и крамольных», но даже просто значительных потаенных мыслей. Поэт-драматург увлекся праздником поэзии и не довел до конца мысли-«намек» о лучшем сыне Адама на земле, его судьбе и приметах. «Дитя Аллаха» в наследии Гумилева занимает почетное место прежде всего как «осколок великолепных зеркал» древней поэзии, где все это организовано сказочным драматическим действием, выстроенным опытной рукой природного драматурга.

Вторично Гумилев-драматург обратился к жанру сказки с ее естественной системой «намемов» и иносказаний два года спустя, когда, возвратившись из-за границы, деятельно включился в работу по созданию новой культуры в новых социальных условиях. В это время Наркомпрос призвал «педагогов, ученых, художников, товарищей» помочь создать специальный театр для детей, где «законченными художниками-артистами

давались бы в прекрасной форме детские пьесы, рассчитанные в особенности на наиболее нежные возрасты...» [5, с. 3—4]. С этой целью ТЕО при Наркомпросе учредил специальное Бюро и периодически созываемый Совет детских празднеств, в состав которых вошли педагоги, режиссеры, актеры. А в июне 1918 г. в Петрограде был открыт первый (передвижной) Детский театр и создано неперIODическое издание, «посвященное воспитанию посредством игры», — сборник «Игра». Три его выпуска вышли в 1918—1920 гг. Для третьего выпуска и предназначалась пьеса-сказка Гумилева, но напечатана там не была, попав лишь в рекомендованный список детских пьес: «Н. Гумилев. Дерево превращений. Пьеса в 3-х д[ействиях]. Рукопись». (Первые опубликована в журнале «Лит. обозрение» (1989. № 6) В. К. Лукницкой. Вместо комментария приводится запись из дневника П. Лукницкого: «Переписано с текста, напечатанного на пишущей машинке и хранящегося у Анны Николаевны Гумилевой (Энгельгардт). Пролог написан карандашом неизвестн[ым] почерком, после пьесы». Здесь текст цитирован по машинописной копии, хранящейся в рукописном отделе ЛГТБ им. Луначарского, № 48205).

Бюро ТЕО выработало тогда листки-характеристики поступающих в его распоряжение детских пьес. Эти листки должны были давать общее представление о содержании пьесы, ее художественных достоинствах и педагогическом потенциале. В рукописном отделе ИРЛИ сохранился машинописный текст отзыва П. О. Морозова о «Дереве превращений», который формой напоминает «листок-характеристику» или заготовку к нему. Там кратко изложено и содержание пьесы:

«Действие этой волшебной пьески происходит в Индии. По закону переселения душ через миллионы лет демоны превращаются в зверей, звери — в людей, а люди — в ангелов. Но где-то на поляне растет дерево, плоды которого обладают свойством немедленно производить все эти превращения. Под этим деревом молится праведный факир, которому известны свойства его плодов. Всех плодов пять. Один из них факир дает съесть Астароту, который превращается в обезьяну; на обезьяну нападает змея, а Астарот бросает ей другой плод: змея превращается в судью. Судья дает третий плод свинье: она становится лавочником. Четвертый плод судья и лавочник брасают льву, который превращается в воина, а пятый плод срывает и прячет у себя обезьяна-Астарот. И судья, и воин, и лавочник негодуют на факира за то, что благодаря ему они стали людьми, и решают его погубить; они его хватают, обвиняют в небывалых преступлениях и хотят повесить; но в это время обезьяна дает ему последний плод волшебного дерева — и праведный факир превращается в ангела, а к его обвинителям приходит демон Вельзевул и, выслушав, как они хвастаются своими злодеяниями, тащит всех троих к себе в ад. А добрая обезьяна, отказавшаяся ради спасения факира от своего превращения в человека, становится на молитву под волшебным

деревом. Пьеска написана живо, талантливо, забавно и дает прекрасный материал для сцены детского театра» [9, л. 6].

«Дерево превращений» тогда же было разыграно на сцене одного из первых стационарных детских театров республики. «Петроградская правда» 6 февраля 1919 г. поместила объявление: «Сегодня, в 6 час [ов] вечера, состоится открытие коммунального детского театра «Студия». Театр помещается на проспекте Володарского (быв. Литейный), 51. Открывается сказкой в 3-х действиях «Дерево превращений» Н. С. Гумилева». Газета «Жизнь искусства», отозвавшись на событие театральной жизни, отметила успех сказки у маленького зрителя и предложила первый аналитический комментарий к пьесе Гумилева: написана в духе восточных сказок Вольтера, но «приурочена» к особой детской логике: в сказочной форме сделана попытка передать широкий общеполитический взгляд на человека [8, с. 1].

Если Гумилев-драматург и принял здесь в расчет «детскую логику», то лишь в том смысле, что, воссоздавая глобальную концепцию мира, апеллировал к чистому, изначальному, не искаженному «плодами просвещения» человеческому сознанию. Любопытно, что заветный образ «чудесной Индии», повторяющийся в его творчестве, он чаще всего доверяет именно детскому духу. В мечтах он видит «синюю звезду» в ее детстве:

... когда ты узнала впервые,
Что есть Индия, чудо чудес.

В незаконченной поэме «Два сна» (1918) Индией бредит восьмилетняя китайская девочка Лай-це:

Скажите, господин отец,
Есть в Индию от нас дороги,
И кто живет в ней, наконец,
Простые смертные иль боги?

С обращения к зрителям-детям начинается и «Дерево превращений»:

Конечно, знаете вы, дети,
Не знать того вам был бы грех,
Что много чудных стран на свете,
Но Индия чудесней всех.

И хотя далее указаны реальные координаты страны чудес («Она еще южнее Китая...»), в поэтической системе Гумилева Индия — не географическое понятие. Подобно соллогубовской «Ойле», северянинской «Миррелии» или собственной «звезде Венере», — это романтическая мечта. Чтобы это ощутить, достаточно сравнить портрет Индии из сказочного Пролога с описанием «далекой звезды Венеры»:

— Всего рассказывать не буду:
Скажу: там ангелы парят...

Усиливая это эстетическое впечатление, Гумилев в центр композиции новой пьесы поместил глобальный мифологический образ Дерева Жизни с его чудодейственными плодами, регулирующими мировую эволюцию человечества. А далее в

сказочной форме, в приближенном детском сознанию образном строе, развивает знакомую его читателям, а более — доверенным собеседникам концепцию эволюции: от жрецов к воинам, купцам, клеркам, париям — и к новым воспарениям духа на новом витке развития жизни. Экстремальные условия в сказке нарушили мировую гармонию развития. Скороспелые судьи, купцы и воины, возникшие из змей, свиней и львов, исказили лик мира. Пришлось его уничтожить — и все начать сначала. Дух мудрого факира воспарил к небесам, а добрая обезьяна под волшебным деревом начинает новый круг великой эволюции.

Как знать, не был ли этот сказочный сюжет отражением в творческом сознании художника катаклизмов его эпохи? Ведь только что свершившаяся социальная революция в России тоже была своего рода «деревом превращения». Это ощущение превращается в предположение при сравнении пьесы-сказки Гумилева с фантастической повестью Булгакова «Собачье сердце». Там спешные «превращения», нарушившие великую эволюцию, были прокомментированы героем так: «Наука еще не знает способов обращать зверей в людей». Не потому ли, что философский контекст пьесы-сказки заметно выходил за пределы «детской логики», не попала она тогда, как планировалось, в третий выпуск педагогического альманаха «Игра»?

Театральная критика тех лет этих проблем, естественно, не затрагивала и попеняла автору театральной сказки лишь за то, что он изменил главному достоинству своей драматургии («родному языку») и новую пьесу написал в основном прозой. Полагаясь более на логику невероятных событий, нежели на апробированную им ранее столь успешно «драматургию стиха», он тем самым «дал о себе представление неполное, ослабленное, — не окрыленное, как в его стихотворном театре» [8, с. 1].

Действительно, в «Дереве превращений» стихами написан лишь Пролог-обращение к детям — шутливая ода Индии, а также хвастливые самохарактеристики «превращенных» героев, которые согласились рассказывать о себе только в стихах: «это высокая тема». Подчиняясь требованиям шутивно-сказочного, балаганного содержания, поэт-драматург выбрал для этих монологов не очень ему привычный стиль райка, народного площадного театра:

Воин.

Иду я по лесу,
Угрожаю бесу;
Иду я по полю,
Людей беру в неволю.
Иду я по городу —
Всем деру бороду...

Судья.

Я самый ученый из всех судей,
И добрый боится меня, и злодей,
Я ловким допросом оставлю их с носом,
Проткну их статьею, как шпагой стальной,
И сводом законов прихлопну их вдруг,
Как мух!

Лавоччик.

У меня хранится в лавке
Все, что нужно для людей:
Есть картофель, есть булавки,
Есть и книжки для детей...
Надувалой и пивякой
Пусть зовет меня народ,
Я как царь царю над лавкой...
Вот!

По свидетельству вдовы поэта, сохраненному П. Лукницким, Гумилев мало дорожил этой пьесой. В отличие от сказки «Дитя Аллаха» она не имеет поэтической ценности и интересна как выражение и подтверждение той тенденции развития поэтики Гумилева, которую мы отметили в начале статьи в качестве достоинства его драматургического наследства: освоения разных пластов и форм мировой культуры. В плане биографическом сказка «Дерево превращений» интересна еще и как факт активного участия Гумилева в культурном движении первых послереволюционных лет: первый или один из первых детских театров в стране был открыт именно его пьесой, хотя сборники «Игра», например, предлагали для этой цели довольно широкий выбор.

1. Ахматова А. Последняя сказка Пушкина // А. А. Ахматова. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. 2. Гумилев Н. Охота на носорога // Рус. лит. 1987. № 2. С. 160—163. 3. Гумилев Н. Дитя Аллаха // Аполлон. 1917. № 6—7. С. 17—57. 4. Гумилев Н. Дерево превращений // Лит. обозрение. 1989. № 6. С. 91—95. 5. Игра. Непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. Пг., 1918. № 1. 6. Кессель Л. М. Гете и Западно-восточный Диван. М., 1973. 7. Лишь для тебя на земле я живу. Из переписки Николая Гумилева и Ларисы Рейснер / Публ. Н. А. Богомолова // В мире книг. 1987. № 4. 8. Дерево превращений // Жизнь искусства. Ежедневная газета Петроградского ТЕО Наркомпроса. 1919. 8 февр. (№ 74). 9. Морозов П. О. Отзыв о пьесе Н. Гумилева «Дерево превращений» // ОР ОРЛИ, ф. 474, К. А. Сюннерберга (Эрберга), № 435. 10. Незвестные письма Н. С. Гумилева / Публ. Р. Д. Тименчика // Изв. АН СССР. М., 1987. Т. 46. № 1. 11. Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988. 12. Тименчик Роман. Николай Гумилев и Восток // Памир. 1987. № 3.

Статья поступила в редколлегию 03.02.89

Н. В. К а з а ч у к, асп.,
Донецкий университет

Из наблюдений над жанровыми особенностями стихотворного фельетона Саши Черного

В современном литературоведении и в сознании читателей имя Саши Черного (псевдоним А. М. Гликберга, 1880—1932) соотносится с категорией писателей «второго ряда». В самом деле, в сравнении с Маяковским, Есениным, Д. Бедным он выглядит скромнее. И дело здесь не только в поэтическом таланте или в количестве написанного, но и в его особой судьбе.