

*Н. А. Золотухина*

*Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

## **Интертекст и кинематографичность драмы Н. С. Гумилева «Гондла»**

---

**Золотухина Н. А. Интертекст и кинематографичность драмы М. С. Гумилева «Гондла».** У статті наведено аналіз взаємозв'язку інтертекста й кинематографічності в драмі М. С. Гумілова «Гондла» (1916). Показано, що важливу роль у творі відіграють інтертекст, автоінтертекст, монтажність. Доведено, що у драмі реалізовано принципи кинематографічності як складової інтегральної поетики М. С. Гумілова, яка дозволяє по новому оцінити художні особливості драми «Гондла».

**Ключові слова:** *кінематографічність, монтаж, інтертекст, автоінтертекст, інтегральна поетика.*

**Золотухина Н. А. Интертекст и кинематографичность драмы Н. С. Гумилева «Гондла».** В статье представлен анализ взаимосвязи интертекста и кинематографичности в драме Н. С. Гумилева «Гондла» (1916). Показано, что важную роль в произведении играют интертекст, автоинтертекст, монтажность. Доказывается, что в драме реализуются принципы кинематографичности как составляющей интегральной поэтики Гумилева, позволяющие по новому оценить художественные особенности драмы «Гондла».

**Ключевые слова:** *кинематографичность, монтаж, интертекст, автоинтертекст, интегральная поэтика.*

**Zolotukhina N. A. Intertext and cinematography dramas of N. S. Gumilev «Gondla».** The article presents the analysis of interconnection between intertext and cinematography in the drama by Gumilev «Gondla» (1916). It has been shown that intertext, authorintertext and montage play an important role in the composition. It has been proven that the principles of cinematography as a component of integral poetics of Gumilev have been realized in the drama, which allows to estimate the art features of the drama «Gondla» from the new site.

**Keywords:** *cinematography, montage, intertext, authorintertext, integral poetics.*

---

Сегодня очевидно, что кинематограф актуализировал уже существующий монтажный принцип построения произведений культуры и литературы в том числе. Хорошо известны слова С. М. Эйзенштейна: «Величие Пушкина. Не для кино. Но как кинематографично!». В подобных случаях Эйзенштейн использовал термин «синематизм». На протяжении всей своей жизни в теоретических работах и лекциях режиссер демонстрировал широчайший спектр примеров кинематографичности, анализируя произведения Пушкина и Достоевского, Гоголя и Золя, Джойса и Бабея... Указывая на общие черты литературы и кино, Эйзенштейн особое внимание уделял монтажу, который был для него не просто методом склейки, гармонизации, ускорения темпа. Эйзенштейн считал, что за монтажом стоит гораздо более серьезное явление — закон композиции и дискретной непрерывности. Французский кинокритик, историк и теоретик кино Андрэ Базен (1958) писал, что монтаж — это передача смысла, который не содержится в самих кадрах,

а возникает лишь из их сопоставления, а кинокритик Ю. Андреев (обзор «Волшебное зеркало», 1983) продемонстрировал пример литературной кинематографичности в тексте А. С. Пушкина («Каменный гость»). Б. А. Успенский в «Поэтике композиции» (1970) рассуждал о том, что монтаж может мыслиться и применительно к литературному художественному тексту. Культурологи воспринимают кинематограф как видеоряд, нацеленный на аудиовизуальное восприятие.

Н. С. Гумилев свою поэтику определял как интегральную, имеющую дедуктивный характер (цит. по: [6]). Судя по всему, одной из составляющих была и кинематографичность. Об этом, в частности, свидетельствуют результаты анализа его драмы «Гондла», написанной в 1916 и опубликованной в 1917 году в журнале «Русская мысль», № 1.

Пьесе предваряет эпиграф, поясняющий, что действие разворачивается в Исландии, где в IX веке столкнулись две культуры: норманнская и кельтская, предопределив дальнейшую историю острова, духовную

борьбу меча с Евангелием. Таким образом, эпиграф выполняет функцию своеобразного маркера, задающего историко-культурный вектор в интерпретации пьесы.

Литературная же кинематографичность явлена в «Гондле», прежде всего, на уровне ее построения. Пьеса имеет монтажную композицию, состоящую из нескольких фрагментов, воссоздающих: предательство Гондлы друзьями и невестой, заключение союза между лебедями и волками (т.е. объединения Исландии и Ирландии в единое мощное государство), превращения викингов в волков, появления ирландского мальчика Гондлы в Исландии, крещение исландцев.

Внутри же этих соположенных фрагментов обнаруживаются приемы монтажа, связанного с использованием крупного, сверхкрупного и общего планов.

Например:

Действие первое сцена первая (общий план):

Конунг

1 кадр Выпит досуха кубок венчальный

2 кадр Съеден дочиста свадебный бык

3 кадр Отчего вы сидели печальны

На торжественном пире владык?

4 кадр Вы шептались о клятве, о мести / О короне с чужой головы

5 кадр ...даже к невесте / Подходили угрюмые вы [2:101–102].

Крупный план:

6 кадр У невесты мерцающий взгляд / Был так горько порой затуманен

7 кадр...Жених некрасив и горбат... [2:102].

В сцене пятой действие второе слова Леры воссоздают *пластику актрисы немого кино* (здесь и далее — курсив мой Н. З.):

Гондла, Гондла, меня оскорбляли, / Угрожали держать взаперти! / Я свивалась узлом от печали, / Но к тебе не могла не прийти! [2:128]

(Ср. стихотворение «Кинематограф» (1913) О. Мандельштама: И в иступленьи, как гитана, / Она заламывает руки. / Разлука. Бешеные звуки / Затравленного фортепьяно) [4:49].

Сильнейшее впечатление производит сцена пятая действия третьего — трапезы, когда Лера поедает вырванное, еще теплое сердце оленя, а затем Лаге целует «кровавый смеющийся рот» героини. Эта сцена выписана Гумилевым с силой, обладающей высоким уровнем визуальности.

Важную структурообразующую и концептуальную роль в драме Гумилева играют

два его произведения 1908 года — стихотворение «Волшебная скрипка» и новелла «Черный Дик». Сюжет «Гондлы» по сути своей повторяет, варьируя, сюжет «Волшебной скрипки». Можно сказать и по-другому, что это стихотворение — краткий конспект драмы «Гондла».

Сравним:

В «Волшебной скрипке»:

Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка, / Не проси об этом счастье, отравляющем миры, / Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка, / Что такое темный ужас начинателя игры! [1:151].

У Гондлы — *волшебная лютня* (здесь и далее курсив мой — Н. З.) («двойное зачатие на ней»).

Игра Гондлы на волшебной лютне запускает механизм ликантропии, превращения людей в волков. В «Волшебной скрипке»:

Духи ада любят слушать эти царственные звуки, / Бродят бешеные волки по дороге скрипачей [1:151].

Гондла не может прекратить игру:

Гондла, что же ты бродишь лентям, / Почему эта лютня молчит? / Мы немедля тебя растерзаем. / Иль играй, или будешь убит [2:148].

«Волшебная скрипка»: Мальчик, дальше! Здесь не встретишь ни веселья, ни сокровищ! / Но я вижу — ты смеешься, эти взоры — два луча. / На, владей волшебной скрипкой, посмотри в глаза чудовищ / И погибни славной смертью, страшной смертью скрипача! [1:151]

Смерть Гондлы (самоубийство).

Как видим, финалы этих произведений различны.

В образе скрипки (лютни) выступает поэзия, которая и высшее блаженство и смертельное заклятие. Для поэта, по мнению Гумилева, более естественно «погибнуть славной смертью скрипача», не выпустив скрипки из рук. Гондла же сначала оборвал свою игру и выкинул лютню, а затем покончил жизнь самоубийством. Стихотворение выполняет роль не только завершающего штриха в истолковании личности Гондлы — человека, который оказался не тем, кем хотел казаться, для которого поэзия — не синоним жизни. Кроме того, аллюзия на стихотворение становится узлами сцепления структуры фрагментов драмы «Гондла».

Подобные функции выполняет и новелла «Черный Дик». В новелле, как и в «Гондле», Гумилев описывает превращение человека

в зверя (волка), достигая эффекта «раскадровки» и высокой степени кинематографичности.

Сравним:

В «Черном Дике»: «Высокий, красивый, сильный...»; «разъяренный Дик»; «он <...> уже начал дышать тяжело и хрипло»; «глаза Черного Дика были круглы и злоежи по-волчьи» [3:39–45]. В погоне за девочкой он и бежит как волк: «Черный Дик несся впереди всех, и видны были только его широкая спина, и худощавые мускулистые ноги, делавшие огромные прыжки» [3:46]. Затем — «Дик протяжно завыл и прыгнул»; «нас смутил его страшный, совсем нечеловеческий вой»; «перед ней (девочкой — Н. З.), вцепившись в нее когтистыми лапами, сидела какая-то тварь, большая и волосатая, с глазами, горевшими как угли» [3:46].

Уподобляется волчьей стае и толпа, помогающая Черному Дикуну поймать ребенка: «Подплывая к острову, мы, значительно переглянувшись, понизили голос, гребли бесшумно, но уверенно и придвигали к себе багры и сети. Наконец пристали и осторожно, как волки, идущие на добычу, поднялись наверх и оглянулись» [3:43]. Поездка на Большой Остров описывается как «бешеная жажда травли» [3:43], начинается охота на человека.

В «Гондле» (сцена третья действие второе):

Ахти

Я доволен собой бесконечно, / Но зато  
не могу не завывать

(Ремарка Гумилева: Воет; все переглядываются) [2:125].

Груббе

*Серый брат мой*, ты слышишь? На берег/  
Вышли козы, бояться волков.

Снорре

Под пушистой шерстью вольнее /  
Бьется сердце пустынных владык.

Груббе

Зубы белые ранят больнее.

Ахти

Задохнемся от радостной злости, / Будем  
вить в опустелых полях [2:125–126].

На зрителей, побывавших на спектакле «Гондлы», по воспоминаниям современников, ошеломляющее впечатление производила сцена превращения викингов в волков.

Таким образом, драма «Гондла» не содержит последовательного развивающегося действия, а представляет собой некий видеоряд, обладающий определенной интерактивностью и позволяющий зрителю и читателю не только восстанавливать ход событий, но и благодаря интертексту в силу возникающих ассоциаций, вызывать процесс индукции смыслов.

В драме «Гондла», Гумилев перекликнулся с Вс. Э. Мейерхольдом: «Мои любимые ассоциации... Ищите ассоциативных ходов! Работайте ассоциативными ходами! К пониманию огромной силы образных ассоциаций в театре я еще только приблизился! Тут непечатый край возможностей» [4:67].

Используя эффект смысловой интерференции автоинтертекста и применяя принципы литературной кинематографичности, Гумилев создал текст, обладающий громадной суггестивностью и порождающей широчайшее ассоциативное поле.

## Литература

1. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений : в 10-ти т. Т.1: Стихотворения. Поэмы (1902—1910) / Н. С. Гумилев. — М. : Воскресенье, 1998. — 502 с.
2. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Т. 5 : Пьесы (1911—1921) / Н. С. Гумилев. — М. : Воскресенье, 2004. — 520 с.
3. Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 6 : Художественная проза / Н. С. Гумилев. — М. : Воскресенье, 2005. — 544 с.
4. Мандельштам О. Э. Малое собрание сочинений / О. Э. Мандельштам. — СПб. : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2011. — 800 с.
5. Мейерхольд Вс. Э. К истории творческого метода : Публикации. Статьи / Вс. Э. Мейерхольд. — СПб. : КультИнформПресс, 1998. — 247 с.
6. Струве Г. Труды и дни Н. С. Гумилева. Дополнительные материалы к его биографии. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://gumilev.ru/biography/5/>