

Российский государственный педагогический университет  
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

при поддержке Международного благотворительного фонда  
Д. С. Лихачева

**Седьмая**

**международная летняя школа  
по русской литературе**

*Статьи и материалы*

2-е издание , исправленное и дополненное

Санкт-Петербург  
Свое издательство  
2012

ГУМИЛЕВ-ДРАМАТУРГ: ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ

Николай Гумилев, судя по воспоминаниям современников, был к драматическому театру почти равнодушен. «<Н>е любит театра, пьес не пишет», — так в черновике к статье «О современном лиризме» отозвался о своем бывшем ученике Иннокентий Анненский<sup>1</sup>. «Гумилев не любил театр», — вторила Анненскому хорошо знавшая поэта Ольга Мочалова<sup>2</sup>. Неудивительно, что добрая половина гумилевских пьес была написана «на случай» — по заказу или по дружеской просьбе, а едва ли не главную из них, «Отравленную тунику», он так и не собрался отдать в печать.

Тем не менее, в акмеистическом манифесте Гумилева, среди четырех путеводных для новорожденного поэтического направления имен, названо имя Шекспира, «показа<вшего> нам внутренний мир человека»<sup>3</sup>. Это закономерно: по замыслу своих создателей акмеизм должен был явить миру совершенные образцы во всех сферах литературы, в том числе и в области драматургии<sup>4</sup>. Не потому ли под публикацию гумилевской одноактной пьесы в стихах «Актеон» был отведен целый номер акмеистического журнала «Гиперборей»? А на 46-ой странице 9 — 10 номера «Гиперборея» за 1913 год можно найти

<sup>1</sup> Цит. по: *Тименчик Р. Д.* Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. М. — Иерусалим, 2008. С. 340.

<sup>2</sup> См.: *Гумилев Н. С.* Неизданное и несобранное / Сост., ред. и комм. М. Баскера и Ш. Греем. Paris, 1986. С. 177.

<sup>3</sup> *Гумилев Н. С.* Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н. С. Соч.: в 3-х тт. Т. 3. М., 1991. С. 19. Об акмеистах и Шекспире см. также: *Чекалов И. И.* Поэтика Мандельштама и русский шекспиризм XX века. М., 1994; *Лекманов О. А.* Мандельштам и Шекспир: опыт обобщающего сопоставления // *Вестник истории литературы искусства.* Т. 1. М., 2005.

<sup>4</sup> Ср. в отзыве Ларисы Рейснер на пьесу Гумилева «Гондла»: «Новую поэзию до сих пор часто и не без основания упрекали за слишком узкое понимание художественных задач. Казалось странным, что эстетическая школа, объявив войну целому ряду других направлений (символизм, футуризм и т. д.), сама, в деле осуществления своих принципов, не пошла дальше чисто лирической формы словесного письма. Эпос и драма — “большое искусство” — оставались в стороне <...> Насколько нужен был еще один шаг в этом направлении — показывает недавно вышедшая лирическая драма “Гондла» (*Рейснер Л. М.* Н. Гумилев. «Гондла». Драматическая поэма в 4-х частях. «Русская мысль», январь 1917 // *Летопись.* 1917. N 5 — 6. С. 262).

анонс книги Гумилева «Одноактные пьесы в стихах», в итоге так и не вышедшей.

Закономерно и то, что предшественником акмеизма Гумилев назвал именно Шекспира. Сознательными отсылками к его трагедиям и комедиям изобилуют гумилевские пьесы. Приведем здесь лишь один, но выразительный пример — обмен репликами между персонажами трагедии Гумилева «Отравленная туника»:

И м р  
Но сколько лет тебе?  
З о я  
Уже тринадцать.  
И м р  
У нас в твои лета выходят замуж  
Или любовников заводят.

Возможный подтекст этого фрагмента — реплика синьоры Капулетти, обращенная к тринадцатилетней Джульетте:

В Вероне многие из знатных дам  
Тебя моложе, а детей имеют.  
Что до меня — в твои года давно уж  
Я матерью твоей была.  
(перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Еще одним ориентиром для пьес Гумилева послужили классицистические французские, в первую очередь, расиновские трагедии, усердным читателем которых был и Осип Манделъштам<sup>1</sup>. Опытном «в духе Расиновых “правильных” трагедий» назвал ту же «Отравленную тунику» пронизательный критик Андрей Левинсон<sup>2</sup>. «<Т>рагедией в стиле модернизированного Корнеля» показалась эта гумилевская пьеса другому современнику<sup>3</sup>. «Ритму нашей жизни отвечает только трагедия. Мы выросли до Шекспира и Корнеля», — утверждал сам Гумилев на излете 1910-х годов<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на “Федре”» (Манделъштам О. Э. О природе слова // Манделъштам О. Э. Собр. соч.: в 4-х тт. Т. 1. М., 1993. С. 230).

<sup>2</sup> Левинсон А. Я. Гумилев // Современные записки. Париж. 1923. № 9. С. 313.

<sup>3</sup> В. Е. Чехихину. См.: Тименчик Р. Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. С. 342.

<sup>4</sup> Неизвестная статья Н. С. Гумилева «Театр Александра Блока»/ Вступ.

Шекспиру и Расину с Корнелем в творческом сознании Гумилева противостоял Чехов, по общему нелицеприятному мнению акмеистов, собиравший в своих пьесах «сачком пробу из человеческой “тины”, которой никогда не было» (Осип Мандельштам)<sup>1</sup>. «Театр — это зрелище. А драмы Чехова — это совершенное разложение театра, — говорила Анна Ахматова Лидии Чуковской. — <...> Я не люблю его потому, что все люди у него жалкие, не знающие подвига <...> Не люблю. И художественный театр — тоже. Особенно когда они ставят Шекспира. Им Шекспира совсем трогать нельзя. Они не понимают, как к нему подойти, он не для них»<sup>2</sup>.

В неакцентированной, но упорной борьбе с Чеховым и с другими авторами русского реалистического театра сложились основные принципы поэтики Гумилева-драматурга.

Попробуем теперь дать их краткое описание<sup>3</sup>.

---

ст. Р. Д. Тименчика, публ. и примеч. Р. Л. Шербакова // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 92. Кн. 5. М., 1993. С. 33.

<sup>1</sup> *Мандельштам О. Э.* <О Чехове> // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4-х тт. Т. 3. М., 1994. С. 414.

<sup>2</sup> *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. 1938 — 1941. М., 1997. С. 210 — 211. О резко негативном отношении Гумилева к Чехову см., например: *Слонимский М. Л.* Из воспоминаний о Н. С. Гумилеве // Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников. Л., 1991. С. 156. О любви Гумилева к Шекспиру-драматургу см., например: *Гильденбрандт-Арбекина О. Н.* Н. Гумилев / Публ. М. В. Толмачева, примеч. Т. Л. Никольской // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 442.

<sup>3</sup> Среди работ на нашу тему из уважения особо выделим одну из самых ранних: *Сечкарев В. М.* Гумилев-драматург // Гумилев Н. С. Собр. соч.: в 4-х тт. / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вашингтон, 1966. Т. 3. См. также: *Золотницкий Д.* Театр поэта // Гумилев Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л., 1990. Что касается интерпретаций новейшими отечественными литературоведами, то особенно посчастливилось «Дону-Жуану в Египте». См.: *Мелешко Т. А.* Одноактная пьеса в стихах «Дон Жуан в Египте» в составе поэтического сборника Николая Гумилева «Чужое небо» // Неординарные формы русской драмы XX столетия. Вологда, 1998; *Кудасова В. В.* Пьеса Н. Гумилева «Дон Жуан в Египте» в культурной парадигме Серебряного века // Гумилевские чтения: материалы междунар. науч. конф., 14 — 16 апр. 2006 г. СПб., 2006; *Страшкова О. К.* Воплощение неомифологического сознания акмеистов в драматургических произведениях Н. Гумилева // Вестник ставропольского государственного университета. 2006. № 45; *Верник О.* «Моя мечта — надменна и проста»: традиции и новаторство в Дон Жуане Н. С. Гумилева // <http://gumilev.ru/about/99/>; см. также соображения об этой пьесе в нашей монографии: *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 69 — 74. О пьесе «Актеон» см. содержатель-

Любому читателю бросается в глаза стремительность развертывания фабулы во всех гумилевских пьесах — не успели мы еще разобрататься в хитросплетениях взаимоотношений персонажей, как на нас обрушивается кардинально изменяющее расстановку сил сценическое событие, а сразу же за ним еще одно, потом еще и так до самого финала. Сравним с фабулой чеховских пьес, как они характеризовались Мандельштамом: «Никакого действия в его драмах нет, а есть только соседство с вытекающими из него неприятностями»<sup>1</sup>.

В частности, мгновенно, совсем по-шекспировски, герои Гумилева, не тратя лишнего времени, влюбляются в героинь, равно как и герои в героев.

Стóит Актеону увидеть Диану, как он раздражается пылким монологом:

Я знал, что она придет,  
Я знал, что я тоже бог,  
И мне лишь губ этих мед,  
Иного я пить не мог.  
И мне снега этих рук...

и т. д. и т. п. Едва юноша, путешествующий по пустыне из гумилевской «арабской сказки в трех картинах» «Дитя Аллаха» встречает на своем пути Пери, как он торопливо принимается раздавать рабам приказания:

Скорей несите винограду,  
Шербет и фиников в меду!  
О, девушка, я шел к Багдаду  
И видишь, больше не иду.

Столь же внезапно действующие лица пьес Гумилева кончают с собой, начинают истово поклоняться людям, которых прежде ненавидели, изменяют горячо любимым женихам, отказываются от кровной клятвы, и вообще меняют одно свое твердое решение на другое.

Автор «Отравленной туники» последовательно и методично до нарочитости избегал в своих пьесах какой бы то ни было «психологии». Проистекающая из этого отказа стремительность и немотивированность поступков его персонажей должна была особенно

---

ную работу: *Basker M. Gumilyov's «Akteon»: A Forgotten Manifesto of Akmeism // The Slavonic and East European Review. Vol. 63. 1985. № 4*; О пьесе «Дитя Аллаха» см.: *Тименчик Р. Д. Николай Гумилев и Восток // Память. 1987. № 3.*

<sup>1</sup> *Мандельштам О. Э. <О Чехове>. С. 414.*

остро восприниматься читателями и зрителями 1910-х годов, причисленными к неспешной медитативности и тягучей саморефлексии героев и героинь русского и европейского психологического театра. «Действие поэмы развивается скачками, не всегда обоснованными», — писал о «драматической поэме» «Гондла» З. Львовский<sup>1</sup>. «Из ограниченного количества неожиданных, необоснованных поступков, стихотворных описаний и лирических сентенций, убеждительных и часто друг другу противоречащих, — никак не создать театрального впечатления». Такую ретроспективную и, кажется, не вполне справедливую оценку пьесам Гумилева дал его современник и переменчивый в симпатиях недолгий соратник Михаил Кузмин<sup>2</sup>.

Другим и смежным следствием установки Гумилева-драматурга на антипсихологизм стала примитивность и одноплановость большинства его персонажей. Характеристика каждого из них, как правило, исчерпывается одним — резким и безоттеночным эпитетом: развратный, благочестивая, влюбленный, наивная, отважный... Когда Гумилеву в «Гондле» все-таки понадобилось изобразить героиню, обуреваемую противоречивыми чувствами, он попросту разрубил ее на два самостоятельных персонажа — дневную воительницу Леру и ночную мечтательницу Лаик:

Вспоминаешь ты Леру дневную,  
Что от солнца бывает пьяна,  
А печальную Лаик ночную  
Знает только седая луна.

При этом второстепенные действующие лица гумилевских пьес зачастую ничем существенно не отличаются друг от друга, кроме имени и иногда — возраста. Так, в «Гондле» молодых исландцев Лаге и Ахти трудно отличить от старых — Снорре и Груббе, а их совокупные душевные качества абсолютно укладываются в говорящее имя последнего из перечисленных персонажей. «Он со мной был особенно груб», — эти слова Гондлы о молодом Лаге неточны, поскольку в равной степени относятся и ко всем остальным исландцам.

В некоторых из драматических произведений Гумилева примитивность и одноплановость действующих лиц выразительно передана синтаксически. Такова, например, «пьеса в трех действиях для детей» «Дерево превращений» с ее незатейливым «примитивным

<sup>1</sup> См.: Вестник театра и искусства. 1921. № 4. С. 4.

<sup>2</sup> Кузмин М. А. Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 107.

диалогом»<sup>1</sup> и, особенно, «пьеса в двух действиях из доисторической жизни» «Охота на носорога», целиком построенная как чередование коротких и часто тавтологических утверждений и призывов первобытных дикарей.

Э л у  
Тремограста черный скорпион укусил.  
А х у  
Тремограст скорпиона раздавил. Я видела.  
Э л у  
Корешков здесь больше нет.  
А х у  
Мои корешки. Не подходи.  
Э л у  
Тремограста взбесившийся шакал укусил.  
А х у  
Шакал к реке убежал. Я слышала.  
Э л у  
Тремограст яму копает...

и т. д.

Однако далеко не все пьесы Гумилева отличаются синтаксическим и стилистическим единообразием. Очень часто у него, опять же в соответствии с шекспировскими прототекстами, приземленность контрастно соседствует с выспренностью, низкая проза с высокой поэзией, отсутствие тропов со сгущенной метафоричностью, простые короткие предложения со сложноподчиненными. Так, в «Актеоне» юмористическая перепалка нимф — прислужниц Дианы почти неуследимо для читателя и/или зрителя перетекает в «чистые, как плески горного ручья гекзаметры»<sup>2</sup>, которыми изъясняется богиня:

К р о к а л е  
Кто всех усталей?  
Р а н и с  
Хиале.  
Х и а л е (обиженно)  
А косы у кого расплелись?

<sup>1</sup> Л<евинсо>н А. Я. «Дерево превращений» // Жизнь искусства. 1919. 8 февраля. С. 1.

<sup>2</sup> Из рецензии на «Актеон» Г. В. Иванова. См.: День. 1913. 28 октября (Приложение).

К р о к а л е (со смехом)  
У Р а н и с.  
Р а н и с  
Ну да, но я первой увидела лань.  
Х и а л е  
А я повернула ее у платана,  
О, если б не я, то она...  
К р о к а л е  
Перестань!  
Открыла, настигла, убила Диана.  
Д и а н а (медленно, скандируя):  
Время нам ноги омыть, расстегните ремни у сандалий,  
Сбросьте легкую ткань с ваших измученных плеч.

Сходным образом, в пьесе «Дитя Аллаха» цветистая речь юноши, обращенная к Пери, прерывается комически снижающим всю ситуацию вопросом раба: «Прикажешь приготовить ложе?» и сварливым ответом юноши: «Дурак, конечно, приготовь!»

Уже и приведенные примеры ясно показывают, что всю свою предназначенную для сцены продукцию Гумилев стремился отлить в жанровые формы, находившиеся на глубокой периферии русского реалистического театра, а то и вне ее. Это относится и к «расиновской» трагедии в пяти действиях «Отравленная туника», и к писавшейся для кукольного театра «арабской сказке» «Дитя Аллаха», и к откровенно экспериментальной примитивистской «Охоте на носорога», и к киносценарию «Гарун аль-Рашид», и к «драматической поэме» «Гондла». Важно указать и на место действия гумилевских драматических произведений. Это мог быть Египет начала XX века, или Франция 1813 года, или Исландия IX века, или древняя Византия, или условный Китай, или столь же условный арабский Восток, словом, любая экзотическая точка на карте Земли, но никогда, ни в одной из пьес это не могла быть Россия, это не могла быть так хорошо освоенная Чеховым и другими авторами русского реалистического театра Провинция<sup>1</sup>.

В скобках заметим, что, как и всякая прямолинейная оппозиция, противопоставление театра Гумилева реалистическому театру требует многочисленных оговорок и корректив. Кто, скажем, поручится, что эффектные концовки, которыми венчаются все без исключения гумилевские пьесы не находятся в прямой зависимости от финала чеховской «Чайки», а то и «Медведя»? И что сюжет короткой гумилевской

---

<sup>1</sup> Судя по заглавию, экзотическим было и место действия первой, не дошедшей до нас пьесы Гумилева «Шут короля Батиньоля».



пьесы «Дон-Жуан в Египте», в которой великий соблазнитель уводит из-под носа своего бывшего слуги Лепорелло невесту, не должен быть спроецирован на «Бесприданницу» Александра Островского?

Отталкиваясь от Чехова и реалистов, Гумилев-драматург отнюдь не отрешивался от Брюсова, Мережковского, Вячеслава Иванова, Блока и Анненского. Следы определяющего влияния модернизма с легкостью отыскиваются в любой из его пьес. Но в соответствии со своими общими установками автор «Гондлы» и «Отравленной туники» вполне осознанно упростил и огрубил три главные темы символистов. Тема Любви у него преобразилась в сквозной мотив борьбы за обладание женщиной. Тема Смерти — в мотив страшных испытаний, подстерегающих героев. А тема Бога — в мотив безграничной власти над телами и душами людей. Такой власти, по Гумилеву, достоин только Поэт.

Наверное, излишне напоминать, что эти темы доминируют и в гумилевской лирике.

Борьба нескольких мужчин за женщину как за добычу составляет метасюжет всех пьес Гумилева, кроме единственной, написанной для детей, притом, что мотивировки этой борьбы могут у него всячески варьироваться, а сама борьба — маскироваться.

В ранних произведениях Гумилева-драматурга мотив завоевания женщины организует сюжетную схему откровенно и безыскусно. Таков «Дон-Жуан в Египте», а также «Игра», в которой «девушка легкого поведения» Каролина становится живой ставкой в карточном поединке между персонажами-мужчинами. В пьесах «Дитя Аллаха», «Гондла» и «Отравленная туника» этот мотив поставлен в зависимость от более «серьезных» — религиозных и государственных резонансов:

Лаге  
У невесты мерцающий взгляд  
Был так горько слезой затуманен...  
Ахти  
Что ж! Жених некрасив и горбат  
И к тому же еще христианин.  
Груббе  
Не такого бы ей жениха  
Мы средь юношей наших сыскали...  
Снорре  
Пусть покорна она и тиха,  
Но печальнее мы не видали.

К о н у н г  
Вы не любите Гондлы, я знаю,  
Может быть, даже сам не люблю,  
Но не Гондле я Леру вручаю,  
А Ирландии всей королю.

Однако зависимость эта в итоге оказывается если и не чисто внешней, то уж точно не слишком глубокой. В финальном монологе Лера оплакивает мертвого Гондлу совсем не как праведника, ценою собственной жизни обратившего Исландию в христианство, но как возлюбленного мужа и кровного брата (!). И соединиться с ним героиня мечтает отнюдь не в христианском раю, а в языческой Валгалле.

Люди, лебеди, иль серафимы,  
Приведите к утесам ладью.  
Труп сложите в нее осторожно,  
Легкий парус надуется сам.  
Нас дорогой помчав невозможной  
По ночным и широким волнам.  
Я одна с королевичем сяду  
И руля я не брошу, пока  
Хлещет ветер морскую громаду  
И по небу плывут облака.  
Так уйдем мы от смерти, от жизни  
— Брат мой, слышишь ли речи мои? —  
К неземной, к лебединой отчизне  
По свободному морю любви.

«Совсем минуя какую бы то ни было религию, одной любовью, одной верой искупает свою вину Лаик. Ей все равно, кто положит в ладью тело королевича: “люди, лебеди иль серафимы”, и куда его понесет южный ветер, — интерпретировала финал гумилевской драматической поэмы Лариса Рейснер. — Есть только одна страна, отчизна лебедей, “многолиственных кленов” и роз, и к ней приводит свободная смерть. Как ни ослепителен крест, он подчиняется законам старой, языческой правды, вещему обряду трагических игр»<sup>1</sup>.

Закономерно, что слово «любовь» — самое последнее в «Гондле».

Женским торжеством мачехи над падчерицей, а вовсе не победой христианства над язычеством завершается и «византийская» гуми-

<sup>1</sup> Рейснер Л. М. Н. Гумилев. «Гондла». С. 264.

левская трагедия «Отравленная туника». Триумфом чувственной любви заканчивается «Дитя Аллаха».

Сквозь страшные нравственные и физические испытания Гумилев тоже проводит большинство героев и героинь своих пьес. Несмотря на кажущееся многообразие этих испытаний, их легко перечислить. Любовная измена и иные проявления коварного вероломства соседствуют у автора «Гондлы» с превращениями персонажей в низшие существа и всевозможными вариантами их попадания в адскую бездну: от буквального провала в ад в «Доне-Жуане в Египте» и «Дереве превращений» до падения в яму в «Охоте на носорога». Иногда перенесенные испытания ведут к самоубийству героя-мужчины, которое может изображаться и как его поражение (в «Игре» и в «Отравленной тунике»), и как его высшее торжество (в «Гондле»).

Завершая это описание принципов Гумилева-драматурга, отметим, что ключевая для всего гумилевского творчества тема власти Поэта над телами и душами людей отчетливо звучит в его пьесах «Актеон», «Гондла», «Отравленная туника» и «Дитя Аллаха».

Поэтом Гумилев делает Актеона, сына Кадма, царя Фив. В словесном поединке между отцом и сыном Актеон легко одерживает победу, прибегая к следующему аргументу:

Отец, прости,  
Мне грустно, что такой ты сирий,  
Но руки должен я блюсти  
Для лука, девушек и лиры.

К поэзии вместо меча обращается в трудную для себя минуту несчастный король Исландии Гондла:

Лютню мне! Лебединые саги  
Вам о роде моем я спою,  
Если знает такие же Лаге,  
Жизнь и честь отнимите мою.

Любовных и всяческих других побед добивается арабский поэт Имр в «Отравленной тунике»:

Я сделался поэтом, чтоб ласкали  
Меня эмиры, шейхи и муллы,  
И песни, мною спетые, летали  
По всей стране, как римские орлы.

Именно в качестве поэта завоевывает желанную всем мужчинам Пери Гафиз из сказки «Дитя Аллаха»:

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.

Сказку «Дитя Аллаха» современный исследователь справедливо называет «апофеозом поэтодержавия»<sup>1</sup>.

«В новом театре — каким я его себе представляю — не будет бесцветных событий статичности и бедных эмоций, — в 1917 году пророчествовал Гумилев в интервью Карлу Бечхоферу Робертсу. — Напротив, здесь будут царить страсти, напряженное действие и благородные порывы»<sup>2</sup>.

Это свое видение театра будущего, противопоставленного чеховскому театру, казавшемуся лидеру акмеизма театром прошлого, Гумилев-драматург пытался утвердить в настоящем.

---

<sup>1</sup> *Золотницкий Д.* Театр поэта. С. 26.

<sup>2</sup> Гумилев в Лондоне: неизвестное интервью / Публ. Э. Русинко // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. С. 306.