Чехова «Дуэль». Но в данном случае важен не ее источник, а смысл, который, фактически, иллюстрируется всеми сюжетными перипетиями шварцевской пьесы. В том же произведении в монологе воспитательницы детского дома Ольги Ивановны: «Довольно. Кончено. Детей тут нет. Я гуляю. <...> Сегодня Марусе двадцать лет. <...> Я гуляю и никого не воспитываю. Сегодня у меня выходной. Никанор Никанорович, что же шампанское? Я речь хочу сказать" (д. 1, карт. 2) – звучат характерные темы и интонации монолога Ольги из 1 д. драмы Чехова «Три сестры».

Однако число подобных открытых чеховских вкраплений в произведениях Шварца невелико, и не в них суть тех уроков, которые он взял у Чехова. Более важное скрыто в записях наподобие следующей от 19 апреля 1942 г., где дается характеристика одного из современников: «Я замечаю вдруг, что у этого грубоватого, самоуверенного, умеющего жить человека длинные, тонкие, красивые пальцы» (С.7). С одной стороны, этот отзыв соответствует характеристике Лопахина в «Вишневом саде» («тонкие, нежные пальцы, как у артиста» – при социальной роли «хищного зверя»); с другой – говорит об умении Шварца по-чеховски тонко выявить неоднозначность реального человеческого характера. Характеристика самого Шварца как «человека наблюдательного, тонкого, одновременно иронического и деликатного, беспощадного и доброго»[2] совпадает со сложившимся представлением о личности Чехова, делает его человеком «чеховского» типа.

[2] *Кириленко К.* От составителя // Шварц Е. Живу беспокойно. Л., 1990. С.5.

XX ВЕК: ДРАМЫ, ДРАМАГЕДИИ, КОМЕДИИ И АНТИМИФЫ

Н.Б. ГРАМАТЧИКОВА
Екатеринбург

ПЬЕСА Н. ГУМИЛЕВА «ГОНДЛА» В КОНТЕКСТЕ ДРАМАТУРГИИ ПОЭТА

К 1914 году в драматургических опытах Гумилева складывается определенный стиль развития основного конфликта. В какую бы эпоху ни переносили зрителя драмы Гумилева (будь то пространство древнегреческого мифа, игорный дом во Франции или подножие египетской пирамиды), в них всегда присутствует мощное агональное начало, в своем ярчайшем виде представленное в агоне мужчины и женщины. Встреча мужчины и женщины становится «поединком роковым» в первую очередь для мужчины, ибо его кодекс поведения, включающий честность и открытость, делает его уязвимым для скрытной, легко ускользающей от договоров и конвенций женщины (примером могут служить и драматическая сцена «Игра», и драматическая поэма «Актеон»). Драматургические опыты Гумилева могут быть рассмотрены как опыт моделирования автором типа героя-мужчины, способного одержать победу над женским сердцем[1]. Подобным героем-победителем становится, например, главный персонаж пьесы «Дон Жуан в Египте». Дон Жуан, как известно, принявший смерть не без участия женщины, приходит на страницы пьесы Гумилева, сбежав из ада, и вписывает еще одну славную страницу в свою летопись покорения женских сердец. Однако в контексте драматургии Гумилева успех Дон Жуана как игрока оказывается теснейшим (хотя и неявным) образом связан с инфернальной природой этого героя, вернувшегося на землю из преисподней. Прообразами героев подобного типа в мировой литературе можно считать Одиссея и Энея, посетивших царство мертвых.

Оказавшись в действующей русской армии, Гумилев не оставляет литературных трудов, однако исторические изменения, произошедшие в России в течение нескольких лет, деятельным участником которых был он сам, не могли не сказаться на его становлении как поэта и человека. Под влиянием романа поэта с Ларисой Рейснер изменился и эмоциональный климат его творчества, более всего «новое настроение» ощущается в двух

[1] Мы избрали только один из возможных модусов интерпретаций. Далеко не все пьесы Гумилева получили развернутый комментарий. Из наиболее полных работ, посвященных анализу отдельных пьес можно назвать главу монографии М. Баскера «Ранний Гумилев. Путь к акмеизму» (2000), где «Актеон» рассматривается как манифест акмеизма. Что касается «Гондлы», то библиография этой пьесы состоит, в основном, из отзывов современников поэта и откликов на ее первую театральную постановку.

пьесах того периода: драматической поэме «Гондла» и пьесе «Дитя Аллаха». Возможно, именно вся совокупность изменений резко всколыхнувшейся жизни, сбросившей пелену обыденности, прежде исчезавшую только в африканских путешествиях поэта, и вызвала к жизни совершенно необычного для Гумилева драматического героя – горбуна Гондлу. Жалобы горбуна уже звучали в его лирике («Сказка о королях», сборник «Путь конквистадоров»), однако здесь впервые оказывается возможным вывести этого персонажа на авансцену, прежде безраздельно отданную королям, рыцарям, конквистадорам. С другой стороны, «Гондла» продолжает линию переосмысления акмеистами тем, разрабатывавшихся прежде символистами: борьба языческих и христианских мотивов, ставшая одной из ведущих тем пьесы, ко времени написания «Гондлы» (1916) уже в течение полутора десятилетий разрабатывалась в русской литературе рубежа веков, прежде всего Д. Мережковским.

В сюжете пьесы Гумилева сочетаются черты исторического и сказочного действа: автор задумал показать столкновение «двух оригинальных, нам одинаково чуждых культур – норманнской и кельтской»[2] – на материале Исландии 1X века. Ирландский королевич Гондла был взят на воспитание исландским конунгом, чтобы впоследствии совершить объединение этих двух государств, женившись на знатной исландской девушке (Лере) и став первым единым королем ирландского и исландского народов.

«Гондла» – одна из самых интересных пьес театра Гумилева, во многих отношениях ее можно охарактеризовать как экспериментальную. Ей, единственной из всего театра Гумилева, суждено было иметь недолгую сценическую судьбу при жизни автора, и оказаться связанной с его посмертным обликом[3]. Традиционно считается, что образ главного героя пьесы во многом навеян настроениями эпохи, отражает общую растерянность и разочарованность автора в военных действиях. В данной статье мы, оставаясь в контексте драматургического творчества Гумилева, предлагаем вариант прочтения «Гондлы» как попытки автора расширить «ролевой диапазон» своей драматургии, реализовать иной вариант развития вечного конфликта мужчины и женщины, по сравнению с тем, к изображению которого он тяготел в более ранних пьесах.

Экспериментальный характер «Гондлы» определяется прежде всего тем, что место главного героя – мужчины, а значит, в контексте творчества Гумилева, поэта, воина и покорителя женских сердец, – занимает «королевич»-калека, отвергающий войну всем своим физическим и духовным складом. Однако Гондла – поэт, следовательно, принадлежит к особой

[2] *Сыролятников Н.С.* «Вместо предисловия» к «Гондле» // Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л., 1990. С.71.

[3] А. Ахматова вводит в «Поэму без героя» реплику из «Гондлы» «Я к смерти готов», делая ее в уста тени Гумилева. Она же, вспоминая последний разговор с Мандельштамом, свидетельствует о том, что Мандельштам процитировал именно эту фразу.

«породе» людей – носителей божественного дара, – к которым относился и сам Гумилев. Вообще, маркером авторской симпатии в пьесах Гумилева становится наделение персонажа поэтическим даром.

Образ Гондлы имеет многочисленные проекции в различные планы пьесы. Во-первых, он противопоставлен чуждому ему окружению исландских «волков» (язычников) как единственный «лебедь» (христианин). «Лебедь в играх», в которой его обвиняют ярлы, демонстрирует чуждость двух культур: жесткие виды игр (война и охота), столь популярные у викингов, вызывают отвращение Гондлы. В словах конунга образ «лебедя» дважды накладывается на символику орла как олицетворения государственности. Наконец, неоднозначность авторского отношения к герою усиливается тем, что проекция образа Гондлы на образ Христа подана предельно субъективно – через реплики самого героя, как его самопроекция. Образ Христа и заданная изначально ситуация «лебедь среди волков» являются семантически синонимичными и задают трагический исход пьесы, возможно, слишком прямолинейно для сознательной авторской воли.

Лирические строки «королевича» обладают способностью оживлять природу, которая поддерживает мотивы его избранничества; однако для того, чтобы стать королем во враждебном ему окружении, Гондле придется выдержать ряд испытаний. Оригинальность гумилевской трактовки темы конфликта культур заключается в том, что их столкновение раскрывается как соперничество мужчин из-за женщины и как вечный агон женского и мужского.

Начало драмы окрашено сумрачно-тревожный колоритом: свадебный пир Гондлы и Леры сопровождается зловещим шепотом гостей, что закручивает пружину интриги. Ярлы, решившие во что бы то ни стало не допустить брака «чужака» Гондлы со знатной исландкой Лерой, пользуются тем, что «лебединый король» постоянно как бы парит над реальностью, и наносят ему точно рассчитанный смертельный удар: в спальню невесты под покровом ночи пробирается один из «волков», опережая незадачливого жениха. Тематика любви-нелюбви изначально оказывается слитой с мотивами подмены, двойничества, «материализующимися» в феномене оборотничества.

В первую очередь ощущение двойственности захватывает восприятие главного героя пьесы. Герой, проповедующий христианскую любовь, вызывает не-любовь даже у своего единственного союзника – конунга, который, защищая своего воспитанника от нападок ирландской знати, не может не признать: «Вы не любите Гондлу, я знаю, может быть, даже я сам не люблю»[4]. Кроме параллелей с путем Иисуса Христа, который сам Гондла видит в своей судьбе, его «страшным двойником» оказывается «волк»

[4] Здесь и далее драма цитируется по изданию: *Гумилев Н.С.* Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л., 1990. С.73.

Лаге. Для Лаге не существует никаких нравственных запретов; единственное право, которое он признает, это право сильного, руководствуясь которым он и наносит оскорбление Гондле и Лере. Гондла же целиком принадлежит стихии слова, и в решительные моменты он роковым образом уходит в слова, «спасается в них». (Так и на пороге спальни Гондла роковым образом задерживается, чтобы поговорить.) Игнорирование действия внутренне тесно взаимосвязано с его физической ущербностью.

Эта свадьба, по замыслу конунга, должна была стать первым крупным событием в сознательной жизни Гондлы, за которым последовали бы его возможные государственные деяния, поддержанные обоими государствами. В контексте этой пьесы Гумилева становится очевидным, как иллюзорно упование на власть, данную по праву рождения. Невозможно стать государем, не состоявшись как мужчина и воин.

С будущей невестой Гондлу связывает сложное чувство, которое можно определить как беспокойную неуверенность, слитую с гордостью, оттого, что он действительно будет обладать этой сильной, красивой, цветущей девушкой, рожденной повелевать и царствовать. Лера воплощает противоположный полюс человеческой натуры: ее символические «спутники» – огонь, летний зной, полдень – неизменно противостоят бледности, прохладе, ночи Гондлы. Любовь «лебединого короля» к девушке, которая плоть от плоти мира «полярных волков», с неумолимой неизбежностью приходит к драматическому фиаско на пороге спальни[5]. Логике двойственности подчинен и образ Леры. Накануне свадьбы Лера рассказывает жениху о существовании своей «ночной половинки» – «девочке Лаик», тоскующей по покинутой «лебединой отчизне», в которую превращается по ночам гордая Лера.

Гумилев помещает героя, пребывающего в сфере христианской традиции и потому избегающего игр как таковых, в среду иной культуры, где статус (тем более королевский) должен быть подкреплен определенными личными качествами. Для ярлов королевский статус определяется как «первый среди равных», Гондла же избегает не только жестоких, «кровавых» игр (каковы, например, любимые исландцами охота, война и пиры), но его отталкивает сама ситуация игры, которая подвергает проверке любого ступившего в игровое поле. В качестве ремарки позволим себе следующее наблюдение. Среди предшественников Гондлы в драматургии Гумилева Актеон питал иллюзорную уверенность в том, что в нем пребывает божественнос начало, и был сурово наказан богиней. Герои-«воины», типологические черты которых можно выделить на примере Имра и Трапезондского царя в «Отравленной тунике», по возможности избегают игры, так как участие в ней предполагает «двойной стандарт» поведения, противоречащих воинскому «кодексу чести». Герои же «победители» – Дон Жуан и Гафиз – являются игроками по своей сути, все существование которых проистекает в модусе игры.

Гумилев проводит своего главного героя через ситуацию, в которой решающими станут его личностные качества[6]. Не в силах сам наказать обидчика Ахти, который гораздо сильнее его физически, оскорбленный жених решает искать справедливости – точнее, жестокого мщения – в суде. По решению конунга соперников должен рассудить поединок. («Так было и будет, Как о правде иной не кричи! Если люди людей не рассудят, Их наверно рассудят мечи». (85) Старому конунгу очень хочется, чтобы его воспитанник проявил «огонь в королевской крови» и доказал, что «достоин девичей любви», однако Гондла уклоняется от единоборства, мотивируя отказ физической неполноценностью. («Я горбат, вы забыли про то. По закону калеку не может К поединку принудить никто». (85) Здесь мы вступаем в сложную область взаимной зависимости тела и духа и наблюдаем негативным образом отраженную в пьесе свойственную Гумилеву на протяжении всей жизни уверенность, что в этом антагонизме дух должен неустанно покорять, воспитывать, преодолевать немощи тела. Не удовлетворившись решением суда, Гондла предлагает новое состязание, победителем в котором станет тот, кто знает лучшие «лебединые саги». Взяв из рук врагов волшебную лютню, которая, подчиняясь общему для пьесы структурному принципу, несет «двойное заклятье», Гондла обнаруживает, что забыл слова всех песен. В таком развитии действия есть своя неумолимая логика.

Гондла пытается избежать вооруженного единоборства, так как считает, что народу нужен царь-защитник и строитель, а не воин. Поскольку расправа с Лаге через суд не состоялась, он пытается задать свои «правила игры» (поединок, как и его более поздняя форма – дуэль, несет в себе все признаки игровой ситуации, относясь к жестким типам игр). И в этот момент оказывается, что «поединок бессмыслен» отнюдь не всегда (как уверяет себя и других Гондла), только смысл его невозможно просчитать логически. Избежав противоборства с Лаге, где он заведомо потерпел бы поражение, Гондла теряет и ситуацию паритета, в которой он отстоял бы свою честь и, скорее всего, погиб бы, но – как равный, ибо единоборство устанавливает равенство соперников. Слабость духа, обнаруженная героем в отказе и (еще более!) в его мотивировке, отталкивают от него не только

[5] В ходе дальнейшего развития действия выясняется, что преступление Лаге выполняет охранную функцию по отношению к Гондле и Лере, которые оказываются родными братом и сестрой. Этот сюжетный ход также может получить двойную оценку: с одной стороны, «волки», зная тайну происхождения Гондлы, не дают состояться преступному браку, с другой стороны, Гондла, как и Христос, прежде всего настроен на братско-сестринские отношения с женщинами.

[6] Ситуация, заданная в пьесе, легко размыкается в биографический контекст: автору пьесы была знакома и драма оскорбленного мужского достоинства, и испытание дуэлью. Глубоко свойственна была Гумилева и установка на проверку собственных сил в столкновении с реальностью.

людей; его покидает и певческий дар. С этого момента Гондла переходит в разряд жертвы, лишаясь последней защиты от жестокого мира – своего поэтического дара.

Теперь, вытесненный из сферы игроков-партнеров, «лебединый король» может выступать только как объект чужой игры. В контексте пьесы «выбор» его невелик: охота или война составляют излюбленный круг занятий викингов; военной сфере Гондла не принадлежал никогда, тогда как символический план пьесы уже содержит кровавый исход столкновения волков с лебедем. С этого момента мотив двойничества трансформируется в оборотничество. Метафора о «волках»-викингах получает свое прямое сценическое воплощение в сценах колдовства и превращения викингов в волков-оборотней[7]. Именно на краю гибели Гондла смотрится наиболее органично и достойно, вновь завоевывая читательские симпатии, так как ситуация погони оказывается в пьесе наиболее естественной для реализации комплекса христианских коннотаций этого образа, разворачивающихся как вера в собственное избранничество, ощущение себя королем иного, нездешнего мира, в земном своем бытии коронованного лишь терновым венцом. Гумилев вкладывает в уста измученного погоней Гондлы проникновенные лирические строки о родстве всего живого в мире, вызывающие в памяти строки стихов самого автора о том, что «людская кровь не святее изумрудного сока трав».

Поворотные точки развития сюжета отмечены присутствием женщины. Лера вновь появляется на сцене в момент наибольшего унижения Гондлы, чтобы затем, явившись в третий и последний раз, замкнуть композицию пьесы, в своей второй половине развивающейся по зеркальному принципу, снова возвышая Гондлу до королевского сана.

«Преграда из девичьего стыда», вставшая между Лерой и Гондлой, отталкивает от него бывшую невесту. Прибегая к Гондле как к единственному спасению «от себя же самой», с восходом солнца Лаик становится Лерой, которая (также в жажде обретения целостности) «лишает голоса» ночную половинку. Власть, к которой стремится Лера, находит свое символическое воплощение в образе «кровавого лебедя», валькирии на коне. В третьем действии соперники (Гондла и Лаге) вновь встречаются, но теперь их состязание проходит «опосредованно», через Леру. В реплике-упреке Леры по отношению к Гондле можно увидеть негативное отражение евангельской ситуации: «Ты не взял ни орехов, ни хлеба и голодной оставил меня» (93) Лаге же удается очень быстро преодолеть гнев Леры и склонить ее на свою сторону, задав для них единый контекст «волчьего мира». (В плане «технологии» диалог Лаге выполнен так же, как эпизод соблазнения Дон Жуаном богатой американки в одноименной пьесе Гумилева). Во вра-

[7] Современники Гумилева, которые видели первую постановку «Гондлы», отмечали необыкновенную силу воздействия именно сцен преследования королевича.

ждебном окружении Гондла лишается не только песенного дара, но и собственных реплик, присутствуя в тексте лишь как адресат приказаний: воды! вина! огня! В этом же действии находит разрешение и мотив подмены (он как бы дублирует здесь оказавшиеся несостоятельными христианские проекции образа Гондлы): оказывается, Гондла не королевский сын, а был взят вместе с настоящим королевичем для забавы и оказался на его месте лишь по несчастной случайности, в качестве «замены».

Финал пьесы Гумилева в качестве основного организующего принципа содержит прием «deus ex machina», нарушающий логику развития предыдущих действий и ведущий к торжеству главного героя. Роль «бога» выполняет отряд ирландцев, который прибывает к викингам, чтобы отвезти на родину нового молодого короля – Гондлу, так как выясняется, что его отец («вольный скальд»), уже после отъезда сына в Исландию, был «избран королем», а после смерти передал свою власть Гондле. Как раз перед появлением отряда ирландцев Гондла совершает свой самый сильный за всю пьесу поступок: он бросает лютню в лицо волкам, отказываясь играть для них и тем самым обрекая себя на смерть (так он отказывается от навязанных ему условий и становится по-настоящему красив в своем отчаянии, вытесняющем страх).

Мотив волшебной лютни представляет собой один из возможных вариантов развернутой сценарной реализации известного стихотворения Гумилева «Волшебная скрипка» (сборник «Жемчуга», 1910), где заданы все смысловые ряды, присутствующие в пьесе: и «темный ужас начинателя игры», и «бешеные волки», в «кровожадном исступлении» преследующие изнемогающего скрипача. По отношению к более раннему хронологически тексту стихотворения очевидна тенденциозность пьесы. Разница акцентов вызвана и отличиями лирических героев произведений: «милому мальчику» стихотворения, чьи взоры – «два луча», который смеется, несмотря на предостережения, и завораживает своей молодостью и отвагой, противостоит запуганный, изнемогающий королевич. Потому от финала стихотворения:

> На, владей волшебной скрипкой, посмотри в глаза чудовищ
> И погибни славной смертью, страшной смертью скрипача![8]

У Гондлы остается, казалось бы, только один эпитет гибели – «страшная».

Испив земную чашу страданий и унижений, Гондла томится земной жизнью, ему «тягостно и жалко чего-то». Его уход из жизни подготавлива-

[8] *Гумилев Н.С.* Избранное. М., 1989. С.106.

ется знамением о гибели орла, увиденным конунгом, и мотивом боли «проколотого сердца»[9].

На наш взгляд, проблема совмещения в главном герое двух типологически различных модусов избранничества, попытка короновать «лебедя» в посюстороннем, земном бытии оказывается не вполне разрешенной в тексте драмы. Гондла как герой органичен в ситуациях, где он проходит путь земных страданий (то есть реализует человеческую ипостась архетипа Христа). Однако его физическая ущербность может быть интерпретирована как знак некой его неполноценности. Первоначально Гондла раскрывает планы своего грядущего царствования в том самом роковом разговоре на пороге спальни, когда он рисует перед Ахти картины своего грядущего царствования как времени строительства храмов. То, что он станет королем двух могучих государств и сможет реализовать свои заветные замыслы, чрезвычайно привлекает Гондлу, при этом тот «перевертыш», который совершает его судьба («Все вы сильны, красивы, и прямы, за горбатым пойдете за мной»), одновременно удивляет его и льстит ему. Ситуация, в которой для самоутверждения (или утверждения своих идей, положения) можно использовать не собственную силу (Гондла физически слаб, он не обладает никаким авторитетом среди исландцев), а «чужую», будь то власть конунга, закон или вооруженный отряд ирландцев, становится для этого героя искушением, которого он не выдерживает. В этом же ряду мы рассматриваем и желание отомстить обидчику-Лаге, прибегнув к суду конунга. Новый всплеск веры в собственное избранничество происходит следом за появлением ирландцев, прибывших за своим королем – Гондлой. стиль бросается на меч, в последнем монологе определив смысл своей гибели как необходимого «волкам» для крещения «подножья пресвятого креста», как «монету, которой Создатель Покупает спасенье волков». (113–114). Искренняя вера в собственную исключительность в монологах Гондлы нередко соединяется с вполне человеческим тщеславием, которое становится более очевидным в случае поддержки Гондлы кем-либо из власть имущих.

В финале появляется Лера (в ипостаси Лаик). Она актуализирует иллюзию своей «ночной половинки», верящей, что истинный облик Гондлы – человек с лебедиными крыльями, а не горбом за спиной. Однако двойственность восприятия главного героя проявляется и здесь: о возможном ином облике Гондлы Лаик рассказывала «лукавая мгла»; тем самым оттенок сомнения появляется/вносится в это прозрение. Лера садится в погребальную ладью Гондлы, чтобы отправиться вместе со своим же-

[9] Стоит заметить, что в пьесах Гумилева теснейшим образом взаимосвязаны мотивы самоубийства и веры в Христа. Изучение причин этого явления может стать предметом отдельного исследования.

нихом, братом и королем «К неземной, к лебединой отчизне По свободному морю любви» (116).

Диалектика мужского-женского в пьесе достаточно сложна. Мы уже говорили о том, что Гондла обладает многими «женскими» чертами: в этом ряду находятся его физическая слабость, эмоциональные реакции, традиционно считаемые «женскими» (крик, плач, шантаж) любовь, рождающаяся из/от жалости. В символическом ряду пьесы он отождествляется с лебедем, что в фольклорно-сказочной традиции, например, связано, в том числе, и с женскими образами и силами (как, например, царевна-лебедь из сказки А. Пушкина). Параллельно со сменой грамматического рода лебедь приобрел андрогинный характер в русской культуре. Кроме того, «лебединое сердце» Гондлы поддерживает и его «нездешний характер», и христианские коннотации образа. С другой стороны, Лера наделена «мужескими чертами», ее образ – валькирии, скачущей на огромном вороном коне, любящей медвежью охоту, веселье и смех, – контрастирует с образом главного героя. В символическом плане они также противостоят друг другу: ночь Гондлы – полудню Леры, его прохлада – ее зною, его царство растений – ее «вольности» стихий, вечная бледность и белый цвет Гондлы – насыщенным цветам Леры (кроваво-красный, вороной).

Как мы уже говорили, в «Гондле» Гумилев-драматург пытается найти иной вариант развития агонального взаимодействия мужского и женского начал. В «Гондле» этот агон, во-первых, затенен христианскими, братско-сестринскими отношениями, проповедуемыми, в частности, самим Гондлой; с другой стороны, разворачиваясь как одно из глубинных течений пьесы агон не теряет своей остроты, а еще более усложняется благодаря общему для всей пьесы принципу двойничества, амбивалентности ситуаций, мотивов и образов. Если сравнить символические планы «Гондлы» с другими пьесами театра Гумилева, то окажется, что во всех остальных пьесах символика мужского-женского прямо противоположна: мужское всегда связано с огнем, зноем и сопутствующей им цветовой гаммой, что в целом согласуется с мифологическими архетипами полов. От других пьес Гумилева «Гондлу» отличает и то, что в ней впервые создана ситуация сосуществования двух «равносильных» героев. Ранее либо доминировало женское (ночное, ускользающее…) – и тогда мужчина проигрывал (=погибал) («Актеон»), либо развивалась линия мужской доминанты – тогда все было пронизано солнечным светом, в котором растворялась женщина («Дон Жуан в Египте», «Дитя Аллаха»). В «Гондле» впервые оба плана сходятся, но при этом меняются местами. Этот «перевертыш» (зеркальное обращение) уже устоявшихся даже для самого автора представлений во многом и вызывает двойственность ощущений, не покидающих читателя пьесы. Автор ведет к победе персонажа-мужчину, который имеет право не быть воином, однако образ главного героя оформлен женскими архетипическими чертами. Потому и победа Гондлы может быть рассмот-

рена как очередное торжество женского начала. (Показательно, что смещение символических планов затронуло даже пласт «символических животных» пьесы: так, Гондла – «лебединый король» и человек ночи одновременно, хотя лебеди – дневные птицы,тогда как викинги – «волки», но наиболее активны они именно в полдень; так происходит именно вследствие того, что в художественном мире Гумилева полдень – время торжества мужского начала).

Финал пьесы может быть истолкован, во-первых, как победа Гондлы над миром «полярных волков»: он все-таки увозит Леру-Лаик в свою «любединую отчизну». Однако торжество героя наступает после его смерти, и последние слова Леры гласят об их совместном уходе «от смерти, от жизни», что, на наш взгляд, вновь актуализирует некую «недовоплощенность» Гондлы по отношению к его архетипу – образу Христа. Но возможна и другая интерпретация, если мы рассмотрим финал как решающую точку в агоне мужского-женского. Тогда оказывается, что соперники мужчины оба достаточно пострадали в борьбе, а последнее слово принадлежит женщине: именно монолог Леры венчает пьесу. Она становится земной наследницей дела Гондлы (и, заметим, его статуса, ибо она невеста и сестра) и, утверждая «и руля я не брошу» – 116), оказывается той единственной носительницей преобразующей энергии, которая только и способен в дальнейшем служить источником какой-либо активности. Из последующих драматических образов поэта прямым развитием образа Гондлы станет образ Трапезондского царя («Отравленная туника»), также целомудренно любящего свою невесту, уступающего ее страстному арабскому поэту и также заканчивающего жизнь самоубийством. А ближайшая по времени написания к «Гондле» арабская сказка «Дитя Аллаха» покажет полное торжество поэта солнечного света – Гафиза, с легкостью покоряющего смертоносную деву Пери.

МАССИМО МАУРИЦИО
Милан, Италия

ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ КАК ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ БИБЛЕЙСКИХ СЮЖЕТОВ, ИЛИ АД И РАЙ В ПАЛАТЕ

Пьеса Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь или шаги командора» (1985) является ироничным переосмыслением предшествующей литературной традиции. Деконструкция ее и замена сугубо ерофеевским миром приводят к переложению основополагающих для христианского мира мотивов на циничное мировоззрение автора. Этот необычный сдвиг сохраняет удивительную последовательность и логичность.

Замкнутое пространство палаты и кабинетов Доктора и Натали представляют собой целый мир, который видится (и переосмысляется) глазами больных; каждый из них создает свой вариант этого самого мира, имеющий для них неоспоримое право на существование, но являющийся лишь созданием фантазии каждого. Следовательно, каждый больной живет одновременно в двух местах, в физическом мире палаты, но и в воображаемом, личном измерении.

Для медперсонала мир тоже исчерпывается больницей, но для него он весьма конкретен, будучи основанным на насилии и произволе над больными.

Порядок замкнутого, для персонала самодостаточного мира сумасшедшего дома не может фактически быть изменен: бунт Гуревича (когда ударяет Бориса кулаком) сразу сведен к нулю самим Борисом, который восстанавливает правила мира-дурдома. Гуревич найдет другой, более тонкий путь для своего восстания. Из этого следует, что можно посмотреть на больных как на утопически настроенных людей, которых давят рациональные и конкретные медбратья и медсестры, выступающие представителями установленного, но несправедливого порядка. Тут явно всплывает оппозиция конкретность/воображение, но не понятно, какая из этих двух сфер реальнее.

Предложенный мною набросок пространства «Вальпургиевой ночи» напоминает основу антиутопического сюжета. Каждая греза больных воспринимается как поход за рамки «нормального» мира. Этому можно без труда найти, например, параллель в романе «Мы» (как и во многих других антиутопических произведениях самых разных авторов): Д-503 попадает за стену, вместе с I–330, видит то, чего дотоле не знал, понимает, что можно жить по-другому, свободно, по другим – не установленным свыше – правилам. Нетрудно обнаружить множество других жанровых совпадений, как, например, наличие не доступных больным мест, предназначенных исключительно для представителей власти: фигура всемогущего вождя тут