



УДК 792

Джамиля Кумукова

Российский институт истории искусств

«ИГРА СНОВ» СТРИНДБЕРГА И «ДИТЯ АЛЛАХА» ГУМИЛЕВА. МИСТЕРИАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ

Для цитирования: Кумукова Д. Д. «Игра снов» Стриндберга и «Дитя Аллаха» Гумилева. Мистериальный сюжет // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып. 2. С. 311–327. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.206>

В статье исследуется проблема воплощения мистериального сюжета в драматургии рубежа XIX–XX вв. В аспекте заданной темы рассматриваются две пьесы — драма А. Стриндберга «Игра снов» и сказка Н. С. Гумилева «Дитя Аллаха». Осуществляется попытка показать, что в этих произведениях прослеживается единый сюжет, восходящий к древнему мифу о Персефоне. При сохраняющихся на сегодняшний день разногласиях о содержании древнегреческой мистерии все же можно утверждать, что этот миф составлял основу сакрального действия в Элевсине, споры касаются только его сценического воплощения. На рубеже XIX–XX вв. история Персефоны творит уже свой, новый миф — об испытаниях странствующей души на пути познания. У Стриндберга и Гумилева в роли души (Персефоны) выступает божественное существо: в «Игре снов» — дочь бога Индры из древнеиндийской мифологии, в «Дитяти Аллаха» — дочь бога из мифологии народов Малой и Средней Азии. Обе героини проходят тяжелый путь земных скорбей и в развязке возвращаются в свой божественный мир. В эту сюжетную схему, соотносящуюся с ходом древней мистерии, оба драматурга — шведский и русский — в качестве персонажа вводят Поэта. И в «Игре снов», и в «Дитяти Аллаха» поэт оказывается посредником между земной и небесной жизнью, преодолевая разрыв между этими мирами и выступая, по сути, в роли Диониса. Общая тенденция в обращении драматургии эпохи «рубежа» к древней мифологии свидетельствует о продолжающемся процессе структурирования мифа и обретении им новых содержательных пластов.

Ключевые слова: драма, Стриндберг, Гумилев, *Игра снов*, *Дитя Аллаха*, мистерия, миф, поэт.

Эпоха конца XIX — начала XX в. в истории культуры оказалась рубежной по сути. В это время возникает новое понимание назначения искусства и, соответственно, начинается новое развитие философско-эстетической мысли. Перемены эти стали следствием переворота в религиозном сознании, сказавшегося на всех сферах гуманитарного знания и, собственно, определившего период рубежа.

Рубеж веков явил новую театральную эпоху, отмеченную рождением режиссерского театра и «новой драмы». Режиссерский театр, по сравнению с предшествующим, предполагал иные подходы к соотношению слагаемых сценического представления, а новая драма нуждалась в принципиально новом театре, можно сказать, требовала его. Уже в своем литературном тексте она, кажется, подсказывала режиссерское решение. В этих условиях эстетического перелома теории искусства осмысляют старый опыт и определяют новый.

Искусство будущего, концепции которого складываются на рубеже веков, в конечном счете оказывается искусством театра. В эстетических системах А. Белого, В. И. Иванова, Р. Штайнера, А. Н. Скрябина этот театр будущего виделся мистерией, ориентиром для которой должны были стать обрядовые действия архаического и классического периодов Древней Греции.

О том, какое действо происходило в элевсинских мистериях и более ранних обрядах других народов, в частности древневавилонских или древнеегипетских, до сих пор известно немного. Общепринятой версией основного содержания древнегреческих мистерий является мифологическая история Деметры и ее дочери Персефоны. Споры исследователей касаются главным образом самого исполнения мифа, о чем высказывался венгерский специалист по античности Карл Кереньи: «Самым непостижимым из множества выдвинутых в связи с Элевсинскими мистериями ошибочных мнений является представление о том, что в их ходе в драматической форме изображалась одна из общеизвестных мифологических историй» [Кереньи, 2000, с. 50]. Действительно, версия инсценировки сюжета о Персефоне и Деметре на сегодняшний день остается наиболее распространенной. Разрешением противоречий видится концепция современного исследователя В. И. Максимова о том, что в элевсинских мистериях «не было места для

игры, не было лицедейства. Иерофанты лишь символизировали облик персонажей, связанных с культом Деметры» [Максимов, 2013, с. 239]. Иными словами, миф о Деметре и Персефоне не инсценировался в виде театрального представления, но так или иначе был включен в ход мистерии.

В контексте заданной темы на рубеже веков мистериальная сущность мифа о Персефоне осмысляется как история странствующей души на пути познания. И в этом смысле путь испытаний олицетворенной души, можно сказать, творит уже свой, новый миф.

Драма А. Стриндберга «Игра снов» (1901) и арабская сказка Н. С. Гумилева «Дитя Аллаха» (1917) становятся звеньями этой мифологической структуры. В основе обеих пьес лежит общий фабульный ход — с небес на землю спускается некое божество, проходит мучительные испытания и вновь возвращается в свой высший мир. Был ли Гумилев знаком с драмой Стриндберга, неизвестно. Во всяком случае, в 1917 г., когда он написал свою сказку, «Игра снов» еще не была переведена на русский язык (русский перевод появится только в 1994 г.), но существовал французский вариант самого Стриндберга, который мог попасть в руки Гумилева. Кроме того, автор пьесы «Дитя Аллаха» хорошо знал «Незнакомку» (1906) А. А. Блока, в которой можно увидеть переключки со стриндберговской драмой — она также восходит к древнему мифу и строится на той же фабульной схеме.

Изучением блоковской драматургии Гумилев занимался как теоретик, посвятил ей критическую статью под названием «Театр Александра Блока» (1918) [Гумилев, 1993, с. 31–34]. Блок же высоко чтит творчество Стриндберга, и вполне можно допустить, что «Игра снов» предопределила образный план «Незнакомки». Несколько лет назад была опубликована статья исследователя творчества шведского драматурга А. А. Мацевича, сравнивающего «Игру снов» и «Незнакомку» и утверждающего, что «Блок — единственный большой русский поэт, в чьих произведениях заметны следы непосредственного влияния Стриндберга» [Мацевич, 2014]. Не вступая в полемику с автором этих слов, все же можно заметить, что и в драме другого большого русского поэта, Гумилева, обнаруживаются «следы», дающие основания говорить о содержательных параллелях в пьесах «Дитя Аллаха» и «Игра снов». Парал-

лели эти прослеживаются не только в фабуле и системе образов, но и в построении сюжета как вселенского действия.

Драма «Игра снов» создана в ряду произведений, которые условно можно считать ознаменовавшими перелом в творчестве Стриндберга и, соответственно, давшими название всей его последующей символистской драматургии как «драматургии грез». Условно потому, что все его более ранние пьесы, хотя и относятся к так называемому натуралистическому периоду, все же не исчерпываются эстетикой натурализма. К «драматургии грез», кроме «Игры снов», можно отнести трилогию «На пути в Дамаск» (1898–1904), восемь исторических драм, дилогию «Пляска смерти» (1899–1900), а также цикл поздних камерных пьес (1907–1909), созданных для Интимного театра.

В «Игре снов», которую Стриндберг назвал «дитятей моей величайшей боли» [Strindberg, 1948–1995, p. 361] и лучшей своей драмой, сновидческое переплетается с реальным, явь — со сном. Эту природу слияния двух миров в едином пространстве попытался раскрыть американский драматург и исследователь Морис Валенси: «Стриндберг был одним из тех, кто положил начало “театру души”, в котором законы фантазии заменяют законы природы, но действие тем не менее воспринимается как реальное, ибо оно управляется интеллектом и нацелено на интеллект. Поведение фантастических образов обусловлено конкретными обстоятельствами: они едят, пьют, любят, ссорятся, как настоящие люди, но они населяют другой мир. Они — фантазмы» [Valency, 1963, p. 289].

По сюжету героиня пьесы, дочь бога Индры (согласно древнеиндийской мифологии, Индра — царь богов), назвавшись именем Агнес¹, нисходит на землю, чтобы обрести собственный опыт человеческого существования и рассказать о нем в своем божественном мире. Для этого, подобно земной женщине, она выходит замуж и переживает всю горестную долю семейной жизни. Пройдя драматический путь человека, она формулирует суть этого драматизма: «В душе моей сумятица... она разрывается пополам и тянет в разные стороны!» [Стриндберг, 1997, с. 466]. Собственно, внутренней борь-

¹ Имя Агнес в переводе с греческого означает «целомудренная», восходит к слову «агнец» (ягненок). Латинская формула «Agnus Dei» (Агнец Божий) обозначает Иисуса Христа. Дочь Индры действительно, подобно Христу, переживает все тяготы человеческой судьбы.

бой Дочь Индры и определяет главную причину людских несчастий. Выражение «в разные стороны» предполагает вполне конкретные векторы — с одной стороны, это привязанность к земле, с другой — стремление к исполнению высшего долга. Такая двойственность человеческой природы вызывает у Дочери Индры жалость — на протяжении всей пьесы рефреном звучит ее фраза «жалко людей».

Разрыв между землей и небом Дочь Индры объясняет случившимся некогда соприкосновением божественной первоматерии с земным миром, давшим в результате жизнь человеческую, которая, по сути, оказывается сном: «На заре времен, до того, как воссияло солнце, Брама, божественная первооснова, позволил Майе, матери мира, соблазнить себя, дабы размножиться» [Стриндберг, 1997, с. 468]. Это событие, именуемое Дочерью «грехопадением неба», в сущности, и обуславливает двойственную природу человека с его разнонаправленными стремлениями. Отсюда и возникает борьба противоположностей, которая, по мнению Дочери, рождает силу. Развитие действия показывает, что силу эту несет Поэт, преодолевающий разрыв между землей и высшим миром (Поэт — один из персонажей пьесы). Потому героиня «Игры снов», отправляясь в божественные высоты после пребывания среди людей, в своем финальном монологе признает именно за Поэтом исключительную способность взлететь над землей:

Так прощай же, сын человеческий, сновидец,
скальд, что всех лучше жизнь понимает;
на крыльях паря над землей,
ты порою ныряешь в пыль,
чтоб ее лишь коснуться и вновь вознестись! [Стриндберг, 1997, с. 470]

В финале Дочь Индры уносит с собой в небеса песню скальда, таящую секрет людского несчастья. Именно песня Поэта и должна спасти человечество:

Дочь: Скажи сородичам, я буду помнить их там,
куда я нынче удаляюсь, и их мольбу
я именем твоим до трона донесу [Стриндберг, 1997, с. 470].

После прощания Дочери следует авторская ремарка, собственно, завершающая все действие: «Она входит в замок. Раздается му-

зыка. На заднике, освещенном пламенем горящего замка, проступает множество человеческих лиц — удивленных, опечаленных, отчаявшихся... В то время, когда замок загорается, бутон на крыше распускается в гигантский цветок хризантемы» [Стриндберг, 1997, с. 470]. Цветок, растущий из огня, символизирует разрешение внутреннего конфликта у Дочери Индры, мучительно освобождающейся от земной скверны. До обретения божественной силы она осознавала, что из-за слишком долгого времени, проведенного на земле, ее мысли потеряли способность взлететь, а «глина на крыльях» и «земля на ногах» все больше привязывали ее к этому миру. Поэтому, чтобы вознестись на небо, ей было необходимо огнем сжечь прах, ибо воды океана уже не были способны ее очистить.

Тот же сюжет лежит в основе сказки Гумилева «Дитя Аллаха», написанной через пятнадцать лет после «Игры снов» и предназначенной для театра кукол. У Гумилева, как и у Стриндберга, героиней пьесы становится дочь бога, Пери. Только в отличие от Дочери Индры, Дитя Аллаха является персонажем из мифологии народов Малой и Средней Азии. Она, так же как Агнес, спускается на землю, где на протяжении всей пьесы ищет лучшего из сынов Адама, того, кто окажется «первым в этом мире», самым чистым, самым сильным, и, так же как Агнес, в финале возвращается к небесной жизни.

Сюжет обеих пьес восходит к древнегреческому мифу о Персефоне, который, в свою очередь, берет начало в египетском культе вселенской матери Изиды, в Древней Греции ставшей Деметрой. Французский философ, поэт и драматург Эдуард Шюре, попытавшийся еще в 1889 г. реконструировать элевсинскую мистерию, дал трактовку священному мифу о Деметре и Персефоне. «В своем наиболее глубоком смысле миф этот представляет символически историю души... ее страдание во мраке забвения, а затем — ее вознесение и возврат к божественной жизни. Другими словами, это — драма грехопадения и искупления в ее эллинской форме. <...> История Психеи-Персефоны делалась для каждой души ослепительным откровением. Тайна жизни объяснялась или как искупление, или как изгнание. По ту и по сию сторону земного настоящего человек открывал бесконечные перспективы прошлого и светлые дали божественного будущего. После ужасов смерти наступали надежда освобождения и небесные радости, а из настужь

открытых дверей храма лились песнопения ликующих и световые волны чудного, потустороннего мира» [Шюре, 1914, с. 276].

Как и для участников древней мистерии, которые постигали тайну земной жизни как сна, для героини стриндберговской пьесы все происходящее на земле также оказывается видением. Прямой призыв жриц Персефоны, обращенный к участникам мистерии, предупреждает об этом прозрении. Вот он в воспроизведении Шюре: «То, что вы увидите, изумит вас. Вы узнаете, что ваша настоящая жизнь не более как ткань смутных и лживых иллюзий. Сон, который окутывает вас мраком, уносит ваши сновидения и ваши дни в своем течении, подобно обломкам, уносимым ветром и исчезающим вдали. Но позади этого круга темноты разливается вечный свет. Да будет Персефона благосклонна к вам, и да научит она вас переплывать этот поток темноты и проникать до самой небесной Деметры!» [Шюре, 1914, с. 277].

Подобное предупреждение об иллюзорности земной жизни звучит и у Стриндберга — в так называемом Напоминании, которым открывается «Игра снов»: «Сновидение чаще всего болезненно, редко радостно, колеблющееся повествование окрашено грустью и сочувствием ко всему живому. Сон — избавитель — нередко бывает мучительным, но, когда страдание становится невыносимым, наступает пробуждение, примиряя страдание с действительностью, которая, какой бы тягостной она ни была, в этот миг все же доставляет наслаждение по сравнению с мучительным сновидением» [Стриндберг, 1997, с. 427]. Да и сама структура «Игры снов», представляющая собой череду самостоятельных эпизодов, создает атмосферу ирреальности и вызывает сновидческие ассоциации.

У Гумилева в сказке «Дитя Аллаха», как и у Стриндберга, действие развивается между земной и небесной реальностью. Все персонажи, которых Пери встречает на земле как претендентов на ее руку, не выдерживают испытания единорогом и Соломоновым кольцом и отправляются в загробный мир. Но после смерти никто из них не желает возвращения обратно. Так, первый из женихов Пери, Юноша, которого поэт Гафиз призывает из царства мертвых на землю, произносит: «Напрасно ты мой вырвал дух / Из белоснежных рук блаженства» [Гумилев, 1990а, с. 143]. Последний же из женихов, Калиф, в ответ на вызов Гафиза не появляется вовсе, о его благостном пребывании в ином мире рассказывает Ангел:

Ты дух калифа вызвать мнил;
Его ничто не беспокоит,
Источник райский Эльзебил
Забвением мира сердце поит.
Он отдыхает на луне,
Вдыхает звезд благоуханье,
Над ним в спящей вышине
Немолчны клики и бряцанья [Гумилев, 1990а, с. 147].

В итоге все воскрешенные персонажи восхваляют свое пребывание в *том* царстве, что абсолютно соотносится с миссией жрецов элевсинских мистерий, долженствующих воспевать «восторги небесного пребывания» и подсказывать путь от земли обратно ввысь².

В пьесе «Дитя Аллаха» само испытание смертью и воскресением, которому подвергаются претенденты на звание первого в мире среди сынов Адама, указывает на мистериальную связь двух миров.

В соответствии с драматургией древней мистерии путь к небу предполагает очистительную жертву. Ее мотив отчетливо звучит и в «Игре снов», и в «Дитяти Аллаха». Так, Дочь Индры у Стриндберга, раскрыв Поэту тайну рождения человечества («грехопадение неба»), говорит о мучениях как о способе избавления от земной сути: «Чтобы освободиться от земной материи, потомки Браммы ищут лишений и страданий... Вот тебе страдание как избавление» [Стриндберг, 1997, с. 468].

И Пери у Гумилева также стремится к искуплению за свою вину в гибели троих «женихов». В результате обе героини — и стриндберговская, и гумилевская — эти страдания получают. Дочь

² Вот описание Э.Шюре: «Если народ почитал в Церере олицетворение земли и богиню земледелия, посвященные видели в ней мать всех душ и божественный Разум, а также мать космогонических богов. Ее культ совершался жрецами, принадлежавшими к самому древнему жреческому роду в Аттике. Они называли себя сынами луны, т. е. рожденными, чтобы быть посредниками между землей и небом, и считающими своей родиной ту сферу, где находился переброшенный между двумя царствами мост, по которому души спускаются и вновь поднимаются. Назначением этих жрецов было воспевать в бездне скорбей восторги небесного пребывания и указывать средства, как найти обратный путь к небесам. Отсюда их имя Эвмолипидов или “песнопевцев благодетельной мелодии”, кротких утешителей человеческой души» [Шюре, 1914, с. 275].

Индры перечисляет Поэту свои мучения, пережитые на земле: «Я страдала всеми вашими страданиями, только в сотни раз сильнее, ибо мои ощущения тоньше. <...> Чувство, что мое зрение ослаблено глазами, слух притуплен ушами, а мысль, моя светлая воздушная мысль, запуталась в лабиринте жирных извилин. Ты видел мозг... какие кривые дорожки, какие узкие тропинки...» [Стриндберг, 1997, с. 468]. От этого человеческого бремени, от этой тяжести земной мучительной жизни Дочь Индры может освободиться только посредством огня («я с помощью огня вновь войду в эфир» [Стриндберг, 1997, с. 467]). Героиня Гумилева тоже стремится к искуплению:

Пери:

Надежда, мысль о наслажденьи,
Все обмануло, все ушло...
О, только б заслужить прощенье
Мне за содеянное зло,
Чтоб, возвратясь в сады Аллаха,
Не говорить, краснея, ложь... [Гумилев, 1990а, с. 127].

Верный Дервиш исполняет желание Пери:

Ты пожелала искупления,
Перед грехом своим дрожа,
И каждое твое веление
Твой раб исполнит, госпожа.
О бедная, тебя я выдам
Твоим безжалостным врагам,
Их оскорблениям, их обидам,
На муку горькую и срам [Гумилев, 1990а, с. 128].

Финал сказки устанавливает того, кто признается первым в мире, им оказывается поэт Гафиз. Имя персидского автора XIV в. Хафиза³ Гумилев использует в значении творца, художника, носителя высшего духа. Это имя возникает в разных тестах Гумилева, он даже подписывает им личные письма, в частности адресованные Ларисе Рейснер, и она в ответ называет его Гафизом. Поэтическая тема

³ Хафиз — псевдоним поэта, настоящее имя Шемседдин-Мохаммед (1326–1390).

несет здесь философское содержание — она свидетельствует о преодолении поэтом-человеком своих человеческих границ. И это преодоление становится общей чертой обеих пьес — стриндберговской и гумилевской. В «Игре снов» Дочь Индры именно благодаря песне Поэта надеется спасти человечество. А в «Дитяти Аллаха» Пери, избирая Гафиза как лучшего на земле, по сути, находит оправдание всем сынам Адама и дает им спасение. Как Поэт у Стриндберга, так и Гафиз у Гумилева оказываются некими посредниками между земным и божественным мирами. Потому Дочь Индры зовет с собой в пещеру, где «небесный властитель слушает жалобы смертных» [Стриндберг, 1997, с. 457], именно Поэта, называет его провидцем и только ему раскрывает загадку о том, что «мир, жизнь, люди... суть фантом, видимость, сон» [Стриндберг, 1997, с. 468]. И этот сон, родившийся от соприкосновения божественной и земной первома-терий, оказывается сном Поэта («Мой сон!»).

Дочь. Наверное, мне все это приснилось! И жених Алис, Дурнушка Эдит, Пролив Стыда и карантин, сера и карболка, присуждение докторской степени в церкви, контора адвоката, коридор и Виктория, «растущий замок» и офицер... Мне все это снилось...

Поэт. Когда-то я сочинил все это!

Дочь. Тогда ты знаешь, что такое поэзия...

Поэт. Тогда я знаю, что такое сон... Что есть поэзия?

Дочь. Не действительность, а больше, чем действительность... не сон, а сон наяву...

Поэт. А дети человеческие думают, будто мы, поэты, лишь играем... выдумываем и изобретаем! [Стриндберг, 1997, с. 459]

В пьесе Гумилева Гафиз тоже предстает посланцем божественного мира, о чем поется в его песне:

Твои глаза, как два агата, пери!

Твои уста красней граната, пери!

Прекрасней нет от древнего Китая

До западного калифата пери.

Я первый в мире, и в садах Эдема,

Меня любила ты когда-то, пери [Гумилев, 1990а, с. 148].

Не случайно чудодейственные дары (белый единорог «небесной чистоты» и Соломоново кольцо), которые Дервиш получил

благодаря молитвам, обращенным к Богу, оказываются принадлежащими Гафизу. И не случайно поэт у Гумилева зовется Гафизом, что в переводе с арабского означает «хранитель Корана», т. е. знающий божье слово.

Следовательно, Поэт в пьесах «Игра снов» и «Дитя Аллаха» преодолевает границу между двумя мирами: он посещает землю и растворяется в космосе вселенной. Это, в определенном смысле, та истина, которая рождалась в древних мистериях при соединении жизни и смерти. Потому Поэт и в драме Стриндберга, и в сказке Гумилева оказывается способным заглянуть в иной мир. И потому, возводя обе пьесы к мистериальному действию, в качестве оснований можно назвать не только наличие темы жертвы-искупления и смерти — воскресения (принципы мистерии, названные В.Н. Топоровым [Топоров, 1983, с. 298]), но и рождение поэтической (в широком значении) истины. В этом смысле показательное определение Д.И. Золотницкого, данное им развязке пьесы Гумилева. Оно звучит как «полный апофеоз поэтодержавия» [Золотницкий, 1990, с. 26], что можно трактовать как философскую концепцию обеих рассматриваемых драм.

Идею «поэтодержавия» как выявляющую мистериальное содержание сказки Гумилева, по сути, подтверждает и исследователь О.К. Страшкова (хотя и не упоминает о мистерии): «В образах личности творящей (Гафиз, Гондла⁴) отражена уверенность акмеиста в том, что только поэзия является формой освобождения тайных сил вселенной. И вполне в духе ницшеанских настроений “серебряного века” он считал себя тем поэтом, который, как и его герои, может изменить мир» [Страшкова, 2006, с. 172]. Гумилев действительно был уверен в том, что поэты — прямые заместители бога на земле. Через два года после создания сказки «Дитя Аллаха», в 1919 г., он пишет стихотворение «Слово», где провозглашает эту власть:

В онный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города [Гумилев, 1990б, с. 260].

⁴ Гондла — герой одноименной драмы Гумилева, поэт, ирландский скальд, отмеченный «небесным венцом».

Несколько шутивное свидетельство убежденности Гумилева в великой силе поэтов оставил английский писатель Г. К. Честертон, встретившийся с ним в Англии как раз в год создания сказки (1917): «Случилось это у леди Джулиет Дафф. Среди гостей был майор Беринг, который привел русского в военной форме. Говорил он по-французски совершенно не умолкая, и мы притихли; а то, что он говорил, довольно характерно для его народа. <...> Он был аристократ, помещик, офицер царской гвардии, полностью преданный старому режиму. Но что-то роднило его с любым большевиком. <...> Коммунистом он не был, утопистом — был, и утопия его была намного безумней коммунизма. Он предложил, чтобы миром правили поэты. Как он важно пояснил нам, он и сам был поэт. А кроме того, он был так учтив и великодушен, что предложил мне, тоже поэту, стать полноправным правителем Англии. Италию он отвел д'Аннунцио, Францию — Анатолю Франсу» [Chesterton, 1936, с. 260].

Безусловно, Честертон воспринял предложение русского поэта с большой долей иронии, но для Гумилева оно было концептуально. Именно поэта, как божественного посланца, он объявляет способным спасти человечество. Эта идея звучит в пьесе «Дитя Аллаха», где дочь бога в результате поисков лучшего человека в мире находит его в лице поэта. Такой финал сказки Гумилева рифмуется с финалом драмы Стриндберга. Обе пьесы-мистерии провозглашают возможность спасения человечества через слово поэта.

Введение Поэта в качестве персонажа, разрешающего проблему земной обреченности, связано с представлениями древнегреческой трагедии, восходящей к мистериальному действу. На всех дионисийских празднествах — Больших и Малых — в роли Диониса выступал именно поэт, который был и автором слова, и автором музыки, и протагонистом. Он вел всех участников театра к преодолению человеческого («слишком человеческого») начала и слиянию с мировой волей, космической вселенной. Следуя театральной концепции Ф. Ницше, во многом определившей эпоху рубежа XIX–XX вв., именно аттическая трагедия «как объективация дионисовского состояния является не аполлоновским спасением в иллюзии, а, напротив, разрушением индивидуальности и объединением ее с изначальным бытием» [Ницше, 2012, с. 57].

Стриндберг и Гумилев были убежденными ницшеанцами, и в их пьесах — «Игра снов» и «Дитя Аллаха» — Поэт, разрывая своей песней земные ограничения, практически реализует ницшевскую концепцию сверхчеловека.

В этом смысле древний миф обретает новые напластования, и подобно тому, как, следуя «основному» мифу, Дионис выводит из подземного царства свою мать Семеллу (а в более раннем варианте его матерью была Персефона), на рубеже XIX–XX вв. в роли Диониса выступает поэт (уже в современном значении слова), указывая путь для преодоления земных оков.

«Игра снов» ознаменовала в творчестве Стриндберга новое мироощущение. И эта эстетика грез, в которой, по замечанию Мацевича, «земная жизнь оборачивается сном, фантазией, а поэзия, творческое воображение обретают ценность высшей, истинной реальности, наложило специфический отпечаток на все позднее творчество Стриндберга. <...> Стриндберг снова выступил как первооткрыватель новых путей в драматургии, создав тип драмы, названный им позже “игрой (или пьесой) снов”. <...> В драме Стриндберга впервые целью сценического воплощения становится не иллюзия реального мира, а внутреннее состояние человека, материализованное в сценических образах» [Мацевич, 2003, с. 324–325]. Эти слова исследователя вольно или невольно возводят драматургию Стриндберга к ницшевскому пониманию искусства, призванному не изображать действительность, а преодолевать ее. Немецкий философ считал, что только аттической трагедии удалось достигнуть этого результата. А драматургия рубежа веков, во многом под влиянием Ницше, своим ориентиром видела античный театр, родившийся, в свою очередь, из мистериальных действ.

Мистериальный сюжет возникает и в других произведениях шведского и русского авторов. Так, в финале поздней драмы Стриндберга «Соната призраков» (1907) отчетливо звучит мотив жертвы-искупления и смерти — воскресения, связанный с молодыми героями Фрёкен и Студентом. В комнате, обставленной гиацинтами⁵ «всех оттенков» и именуемой «комнатой испытаний»,

⁵ В соответствии с философией «пурификации» Э. Сведенборга, повлиявшей на творчество Стриндберга, цветок гиацинта символизирует очищение.

Студент, рассказывая Фрёкен о значении этих цветов, по сути, передает фэбулу мистериального действия: «Клубень — земля, что покоится на воде или лежит во прахе; и вот быстро вырастает стебель, прямой, как мировая ось, и на верхнем конце его сидят звездообразные цветы о шести лучах. <...> Стало быть, это — образ Вселенной... Поэтому Будда сидит с луковицей — землею, не сводит с нее своих глаз, чтобы видеть, как она вырастает вверх, превращаясь в небо. Бедная земля должна стать небом!» [Стриндберг, 2005, с. 312] Примечательно, что постановку этой символистской пьесы в стокгольмском Королевском драматическом театре (режиссер О. Моландер, 1942) шведский рецензент Нильс Бейер описал словами Дочери Индры: «Не действительность, но больше чем действительность, не мечта, но сны наяву» [Tornqvist, 2000, p. 165].

У Гумилева мистериальный миф претворяется в лирических произведениях разных лет. Так, знаменитое стихотворение «Заблудившийся трамвай» (1919), которое на сегодняшний день остается не вполне разгаданным и получающим разнообразные толкования, как можно предположить, основано на мистериальном сюжете, где душа лирического героя несется в мифическом трамвае сквозь пространство и время. Душа эта наблюдает переход лирического героя от жизни к смерти и осознает этот момент как свободу и свет, бьющий из входа в иной мир. Так и в древней мистерии момент соединения жизни и смерти сопровождался ярким светом и являлся кульминационным.

Понял теперь я: наша свобода —
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет [Гумилев, 1990б, с. 269].

Как и лирический герой «Заблудившегося трамвая», Поэт в пьесах Стриндберга и Гумилева преодолевает границу земного мира, устремляясь к свободе «оттуда бьющего света». Таким образом, оба драматурга создают мистерию, которая должна привести к пониманию жизни как сна, а перехода к смерти — как пути познания и возвращения к подлинному существованию.

ЛИТЕРАТУРА

- Гумилев Н. С. *Драматические произведения. Переводы. Статьи*. Л.: Искусство, 1990а. 404 с.
- Гумилев Н. С. *Стихи. Письма о русской поэзии*. М.: Художественная литература, 1990б. 447 с.
- Гумилев Н. С. Театр Александра Блока. Александр Блок: *Новые материалы и исследования: Литературное наследство*. Т. 92. Кн. 5. М.: Наука, 1993. С. 31–34.
- Золотницкий Д. И. Театр поэта. В кн.: Гумилев Н. С. *Драматические произведения. Переводы. Статьи*. Л.: Искусство, 1990. С. 3–38.
- Кереньи К. *Элевсин: Архетипический образ матери и дочери*. М.: Рефл-бук, 2000. 288 с.
- Максимов В. И. *Театр Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм*. СПб.: Гиперион, 2013. 365 с.
- Мацевич А. А. «Видения» Александра Блока и «сны» Августа Стриндберга. *Культурологический журнал*, 4 (18), 2014. Режим доступа: http://cr-journal.ru/rus/journals/304.html&j_id=21 (дата обращения: 15.08.2022).
- Мацевич А. А. Август Стриндберг. *Зарубежная литература конца XIX — начала XX века*. Под ред. В. М. Толмачева. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 314–330.
- Ницше Ф. Рождение трагедии. В кн.: Ницше Ф. *Полное собрание сочинений в 13 томах*. Т. 1. Ч. 1. М.: Культурная революция, 2012. С. 9–143.
- Страшкова О. К. Воплощение неомифологического сознания акмеистов в драматургических произведениях Н. Гумилева. *Вестник Ставропольского государственного университета*, 45, 2006. С. 165–173.
- Стриндберг А. Игра снов. В кн.: Стриндберг А. *Слово безумца в свою защиту. Одинокий: Романы; Пьесы*. М.: Художественная литература, 1997. С. 427–470.
- Стриндберг А. Соната призраков. В кн.: Стриндберг А. *Жестокий театр: Пьесы*. М.: Совпадение, 2005. С. 290–318.
- Топоров В. Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы. *Текст: Семантика и структура*. М.: Наука, 1983. С. 297–298.
- Шюре Э. *Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий*. Калуга: Типография губернской земской управы, 1914. 384 с.
- Chesterton G. K. *The Autobiography of G. K. Chesterton*. New York: Sheed & Ward Inc., 1936. 369 p.
- Strindberg A. *Brev. I–XX*. Vol. 15. Stockholm, 1948–1995. S. 361.
- Tornqvist E. *Strindberg's The Ghost Sonata: From Text to Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000. 269 p.
- Valency M. *The Flower and the Castle: An introduction to Modern Drama*. New York: Macmillan, 1963. 460 p.

Статья поступила в редакцию 23 июля 2022 г.,
рекомендована к печати 5 сентября 2022 г.

Dzhamilya Kumukova

Russian Institute of Arts History

**STRINDBERG'S DREAM PLAY AND GUMILYOV'S ALLAH'S CHILD.
A MYSTERY PLOT**

For citation: Kumukova D. D. Strindberg's *A Dream Play* and Gumilyov's *Allah's Child*. A mystery plot. *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 311–327. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.206> (In Russian)

The article explores the issue of implementation of a mystery plot in the dramaturgy of the turn of 19th–20th centuries. Within the aspect of the given topic, two plays are considered — A. Strindberg's drama *A Dream Play*, and N. S. Gumilyov's fairy tale *Allah's Child*. It is an attempt to demonstrate that in these works one can find the same plotline, which can be traced back to the myth of Persephone. With various interpretations still around as to the content of the ancient Greek mystery, it can generally be acknowledged that the myth comprised the foundation of the sacred action at Eleusis; the debate only concerns its “stage” adaptation. At the turn of 19th–20th centuries, the story of Persephone is already creating its own, new myth about the trials of a wandering soul on the path of knowledge. In Strindberg's and Gumilyov's plays, the soul (Persephone) is played by a divine being: in *A Dream Play* it is the daughter of god Indra of ancient Indian mythology, and in *Allah's Child* it is the daughter of a god from the mythology of peoples of Central and Minor Asia. Both heroines go through a hard path of earthly sorrows, and in the denouement return to the divine world. This plot structure, which mirrors the development of an ancient mystery, both playwrights — Swedish and Russian — introduce the Poet as a character. In both *A Dream Play* and *Allah's Child* the Poet becomes an intermediary between the earthly and divine lives, bridging the gap between those worlds, and, in essence, acting as Dionysus. The general trend, whereby the dramaturgy of “the turn” looked back to ancient mythology, speaks to the ongoing process of myth structuring, as it acquires new meaningful layers.

Keywords: drama, Strindberg, Gumilyov, *A Dream Play*, *Allah's Child*, mystery, myth, poet.

REFERENCES

- Chesterton G. K. *The Autobiography of G. K. Chesterton*. New York: Sheed & Ward Inc., 1936. 369 p.
- Gumilyov N. Alexander Blok Theater. *Aleksandr Blok: Novye materialy i issledovaniia*. Vol. 92, Book 5. Moscow: Nauka Publ, 1993. P. 31–34. (In Russian)
- Gumilyov N. *Dramatic works. Translations. Articles*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1990a. 404 p. (In Russian)
- Gumilyov N. *Poems. Letters about Russian poetry*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ, 1990b. 447 p. (In Russian)
- Kerenyi K. *Eleusis: Archetypal image of mother and daughter*. Moscow: Refl-book Publ., 2000. 288 p. (In Russian)
- Maksimov V. I. *Rococo Theatre. Symbolism. Modern. Postmodernism*. St Petersburg: Giperion Publ., 2013. 365 p. (In Russian)

- Matsevich A. A. August Strindberg. *Zarubezhnaia literatura kontsa XIX — nachala XX veka*. Ed. by V. M. Tolmachev. Moscow: Academy Publ., 2003. P. 314–330. (In Russian)
- Matsevich A. A. “Visions” of Alexander Blok and “dreams” of August Strindberg. *Kul'turologicheskii zhurnal*, 4 (18), 2014. Available at: http://cr-journal.ru/rus/journals/304.html&j_id=21 (accessed: 22.07.2022). (In Russian)
- Nietzsche F. The Birth of Tragedy. In: Nietzsche F. *Polnoe sobranie sochinenii v 13 tomakh*. Vol. 1. Moscow: Kul'turnaia revoliutsiia Publ., 2012. P. 9–143. (In Russian)
- Schuré E. *Great initiates. Essay on the esotericism of religions*. Kaluga: Tipografia gubernskoi zemskoi uprav, 1914. 384 p. (In Russian)
- Strashkova O. K. Embodiment of the neo-mythological consciousness of acmeists in the dramatic works of N. Gumilyov. *Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta*, 45, 2006. P. 165–173. (In Russian)
- Strindberg A. *Brev*. I–XX. Vol. 15. Stockholm, 1948–1995. S. 361.
- Strindberg A. A Dream Play. In: Strindberg A. *Cruel Theatre: Plays*. Moscow: Sovpadenie Publ., 2005. P. 290–318. (In Russian)
- Strindberg A. The Ghost Sonata. In: Strindberg A. *The word of a madman in his defense; Lonely: The Novels; Plays*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1997. P. 427–470. (In Russian)
- Toporov V. N. Several considerations on the origin of ancient Greek drama. *Text: Semantics and structure*. Moscow: Nauka Publ., 1983. P. 297–298. (In Russian)
- Tornqvist E. *Strindberg's The Ghost Sonata: From Text to Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000. 269 p.
- Valency M. *The Flower and the Castle: An introduction to Modern Drama*. New York: Macmillan, 1963. 460 p.
- Zolotnitsky D. I. Poet's theatre. In: Gumilyov N. S. *Dramaticheskie proizvedeniia. Perevody. Stat'i*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1990. P. 3–38. (In Russian)

Кумукова Джамиля Дмитриевна

кандидат искусствоведения,
Российский институт истории искусств,
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
E-mail: dkumukova@yandex.ru

Dzhamilya Kumukova

PhD in Arts Criticism,
Russian Institute of Arts History,
5, Isaakiyevskaya pl., St Petersburg, 190000, Russian Federation
E-mail: dkumukova@yandex.ru

Received: July 23, 2022
Accepted: September 5, 2022