

## Галина Шелогурова

Русский учебный центр МС –  
Международное сотрудничество  
107122 Москва  
Сиреневый бульвар, 3

### Н. Гумилев в диалоге с И. Анненским (пьесы *Актеон*, *Отравленная туника*)

Диалог Н. Гумилева с И. Анненским можно рассматривать в нескольких ракурсах: как отношения ученика и учителя (при неформальном подходе к самой типологии), как сосуществование в едином культурном пространстве старшего и младшего современников, как проблему преемственности и преодоления влияния на уровне поэтики. И всякий раз это будет отдельная большая тема, подразумевающая целый ряд исследовательских сюжетов более частного характера. Воздействие творчества Анненского отмечалось либо доказательно рассматривалось в ряде работ, посвященных поэзии Гумилева. Что же касается драматургии последнего, изученной значительно меньше, эта проблема не получила пока системного осмысления. Данная статья, разумеется, не преследует подобных амбициозных целей. Она является подступом к решению в перспективе вполне частного вопроса: есть ли закономерность в том, что пьесы *Фамиры-кифарэд* Анненского и *Отравленная туника* Гумилева, воспринимаемые современниками как чисто литературные явления, стали основой «знаковых» театральных постановок, предлагающих особую театральную эстетику?<sup>1</sup> Сразу же зафиксируем тот факт, что и Таиров, и Поповски выбрали для ответственных постановок пьесы драматургов, не только никогда не определявших театральные репертуар, но при жизни практически не замеченных в связях с театром<sup>2</sup>. Разговор о диалогических

---

<sup>1</sup> В 1916 году Таиров, по сути, манифестирует художественные принципы Камерного театра постановкой *Фамиры-кифарэда* по вакхической драме Анненского. В 2002 г. в театре-студии П. Фоменко Иван Поповски, заявивший о себе как о мастере поэтического театра, ставит изысканно-красивый спектакль по трагедии Гумилева, можно сказать, «перпендикулярно» традиционной стилиевой линии данного театра.

<sup>2</sup> Приведем два характерных мнения: «[...] драматург И. Ф. Анненский и переводчик величайшего из античных мастеров театра, театра не любил, годами в нем не показывался

взаимоотношениях *Отравленной туники* и *Фамиры-кифарэда* в более широком формате требует включения в поле исследования собственно театрального аспекта, поскольку несомненный успех обеих спектаклей дает веские основания говорить о театре Н. Гумилева и театре И. Анненского как об осуществившемся художественном феномене. Однако такой разговор должен быть предварен рассмотрением связей, которые существуют между более ранней пьесой Гумилева *Актеон* и драматургией Анненского. Это и является основной целью автора в пределах настоящей работы.

Сам факт влияния трагедий Анненского на драматическое наследие Гумилева в настоящее время не нуждается в доказательствах, достаточно сослаться на такие имена, как В. Сечкарев<sup>3</sup>, Г. Струве<sup>4</sup>, Ю. Верховский<sup>5</sup>, из современных исследователей в первую очередь следует назвать Ю. В. Бабичеву<sup>6</sup>. Следует оговориться, что в русле заявленной темы речь будет вестись лишь об одной пьесе Анненского, аккумулировавшей главенствующие этико-эстетические постулаты творчества поэта – его последней драме *Фамира-кифарэд*. Безусловное влияние *Фамиры* исследователи находят в одноактной пьесе Гумилева *Актеон* (1913 г.)<sup>7</sup>. Относительно жанровой дефиниции данного произведения до сих пор не существует определенного мнения: одноактная драма (рецензия в «Аполлоне» за подписью Z); драматургический эскиз (Вс. Сечкарев); поэма-трагедия (С. Маковский); мифологическая трагедия (И. Панкеев), мифологическая фантазия (Ю. В. Бабичева) и даже расплывчато-осторожное «произведение в драматической форме» (Ю. Терапиано). Последний, как и Маковский, считал *Актеона* наиболее удавшимся драматургическим опытом поэта. С драматургией Анненского пьесу сближает установка на древнегреческий миф как на сюжетную

---

и пьесы любил читать, но не смотреть» – Б. Варнеке, *Некролог*, «Журнал Министерства народного просвещения». Новая серия. Ч. XXVI, 1910, март, с. 44; «Слова Гумилева, никогда не любившего и не понимавшего театра, не влекут за собой никакого жеста, никакого действия и не одушевлены никакой театральной психологией и логикой» – М. Кузмин, *Прекрасная отвага*, «Жизнь искусства» 1922, № 3, с. 2.

<sup>3</sup> В. Сечкарев, *Гумилев-драматург*, [Электронный ресурс] <http://gumilev.ru/about/1/> [04.10.2014].

<sup>4</sup> Г. Струве, *Творческий путь Н. Гумилева*, [в:] *Н. Гумилев: pro et contra. Личность и творчество Н. Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей*, Санкт-Петербург 1995.

<sup>5</sup> Ю. Верховский, *Путь поэта*, [в:] *Н. Гумилев: pro et contra...*

<sup>6</sup> Ю. В. Бабичева, *Поэтический театр Н. Гумилева*, [в:] *Проблемы литературных жанров*, Томск 1990. Она же, *«Исторические» драмы Н. Гумилева*, [в:] *Русская драматургия и литературный процесс*, Самара 1991.

<sup>7</sup> Ее след в драмах Гумилева видят В. Сечкарев и Г. Струве. Первый говорит о «повторении» характера заглавного героя и проблематики вакхической драмы Анненского в *Актеоне* Гумилева, он видит также связь *Актеона* с *Царем Иксионом* Анненского в аспекте общей темы (напомним: Анненский воспринимает исходный миф об Иксионе как историю «о сверхчеловеке» эллинского мира) – И. Анненский, *Стихотворения и трагедии*, Ленинград 1990, с. 349).

основу произведения. По преданию, Актеон был наказан (превращен в оленя) за то, что случайно увидел обнаженной купающуюся Артемиду, что для античного мировосприятия есть безусловный *hybris*, нарушение смертным границ дозволенного. Авторская интерпретация данного сюжета у Гумилева соответствует тому подходу к художественной обработке мифа, которую Анненский называет «мифическим», т. е. поэтическим (в противовес «условно-археологическому»<sup>8</sup>). Это – единственная пьеса Гумилева, созданная на материале греческой античности (напомним: тетралогия Анненского, согласно концептуальной установке автора, целиком основана на эллинском мифологическом материале). Экскурс драматурга Гумилева в мир древней Эллады представляется скорее очередным вариантом экзотического путешествия, правда, на сей раз актуализируется отдаленность не пространственная, а временная. Создатель *Актеона*, в отличие от эллиниста Анненского, не ставит перед собой задачи овладения жанровой формой с тем, чтобы впоследствии преодолеть ее в собственном творчестве. Выбор мифологического сюжета представляется абсолютно логичным для основателя «Цеха поэтов»: Актеон – прямой потомок Кадма, легендарного основателя и, что важно, строителя Фив – города, который станет одним из ключевых топосов в греческой, а затем и европейской культуре (знаменитый фиванский мифологический цикл, в центре которого – история Эдипа и его потомков). В поэтическом и теоретическом дискурсе акмеистов мотив зодчества и производные от него (мастерство, ремесло, победа над материалом), как известно, является доминантным. Тем более интересно, что осмысление этого основополагающего тезиса в трагедии «отца акмеизма» Гумилева предстает в виде антиномии Кадм – Актеон. При этом кладывается необычная конфигурация: выразителем узнаваемых постулатов акмеизма оказывается Кадм, а центр лирического переживания, с которым в поэтическом театре принято ассоциировать авторское «я», по всем признакам соотносится с его непримиримым оппонентом Актеоном.

И разве надобен богам,  
В их радостях разнообразных,  
Тобою выстроенный храм  
Из плит уродливых и грязных?!

.....  
И Бог веки не сойдет  
В твои безрадостные Фивы<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> См. авторское предисловие к трагедии *Меланиппа-философ*, [в:] И. Анненский, *Стихотворения и трагедии*..., с. 290.

<sup>9</sup> Н. С. Гумилев, *Драматические произведения. Переводы. Статьи*, Москва 1990, с. 62–63. Далее все ссылки на пьесы Гумилева приводятся по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.

Не исключено, что драматическая форма произведения оказалась нужна поэту для того, чтобы объективировать, воплотить в прямом значении слова те противоречия, которые определяют на данном этапе его восприятие отношений символизм vs акмеизм, в том числе и применительно к собственной художественной практике. В этом случае получает дополнительное обоснование сокращение в пьесе дистанции между Кадмом и Актеоном до прямой преемственности (из деда и внука они превращаются в отца и сына)<sup>10</sup>. Тем самым конфликт пьесы проецируется на закрепившийся в читательском сознании стереотип (конфликт отцов и детей) и получает большую заостренность. Но конфликт отцов и детей предстает у Гумилева как бы в перевернутом виде: за непокорностью Актеона стоит не протест против традиционных ценностей, а, напротив, стремление отстоять их. Носителями идеи новизны и прогресса становятся как раз представители старшего поколения – Кадм и Агава. Их идеал новой жизни обретает материализованный вид (строющийся храм), а путь к нему осуществляется как агрессия против гармонии природного мира, опозитивированной в монологах Актеона: Агава «черные руки ломает дриадам»<sup>11</sup>, т. е. обламывает ветки деревьев, Кадм сотоварищи выдирает из земли валуны, с которыми та не хочет расставаться. Конфликт природное / рукотворное базируется на узнаваемой романтической модели (природа / цивилизация), но не исчерпывается ею. Он осложняется узнаваемыми культурными реминисценциями. Охотник Актеон, предпочитающий сень лесов фиванскому дворцу, и к тому же царский сын, в известной степени дублирует еврипидовского Ипполита, а его стремление к уединенности, пробуждающей поэтическую мечту, роднит героя с *Фамирой* Анненского<sup>12</sup>. Монолог Актеона в сцене с Дианой, когда герой пребывает в пограничном состоянии то ли бреда, то ли экстаза, изоморфна сцене стансов *Фамиры*, а хор охотниц явно перекликается с хорowymi партиями вакханок из трагедии Анненского.

*Голоса охотниц*

Аллали,  
Аллали,  
Кто вдали?

<sup>10</sup> Примечательно, что в той же терминологии ближайшего родства Гумилев проводит разделительную черту между и акмеизмом и символизмом: «Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» – Н. Гумилев, *Наследие символизма и акмеизм*, [в:] он же, *Письма о русской поэзии*, Москва 1990, с. 55.

<sup>11</sup> Н. С. Гумилев, *Драматические произведения. Переводы. Статьи*, Москва 1990, с. 57.

<sup>12</sup> Гумилев был знаком с драмой Анненского еще до ее появления в печати. По словам Ахматовой, Гумилев просил *Фамиру* для публикации в издаваемом им журнале (это могло быть либо в 1908 г., когда он издавал «Sirius», либо в 1909, когда он вместе с А. Н. Толстым выпускал «Остров»). См.: П. Лукницкий, *Асцитана: Встречи с Анной Ахматовой*, т. II, Paris, Москва 1997, с. 309–310 (любопытное совпадение: первопубликации *Фамиры* и *Актеона* приходится на один и тот же год).

Это лань.  
Аллали,  
Аллали,  
Стрелой повали,  
На горло стань. (с. 64)

.....  
Дзынь... Дали милы... Люблю, люблю.  
Синее пламя твое стерплю...  
Эвий, о Эвий, Эван-Эвой,  
Эвий – Эвой,  
Эвий – ты мой?  
Силы – рулю,  
Розы – стеблю,  
Стрелы для бою,  
Я же с тобою –  
Сплю и не сплю...<sup>13</sup>.

Однако было бы огромной натяжкой видеть в Актеоне преемника Фамиры. Хотя формально оба героя являются потомками Аполлона (Актеон – его внук), кардинально важный для Анненского «принцип аполлонизма» не присутствует в пьесе Гумилева. Протагонист последней трагедии Анненского воспринимается как итоговое слово автора о трагической участи Художника. Черты, составляющие ядро личности Актеона (романтическая мечтательность, юношеская дерзость), так и остаются чертами характера персонажа и не развиваются до уровня этико-эстетической концепции. За надеждой героя «проснуться богом» просматривается лишь самонадеянность молодости, уповающей на слепой случай, благодаря которому можно стать «избранником неба». До героя другой трагедии Анненского, царя Иксиона, которому принадлежит последняя миницитата и с которым Вс. Сечкарев сравнивает Актеона, тому также далеко: самовознесение упрямого царя, во-первых, сопровождается рядом значимых поступков (убийство члена семьи, покушение на любовь жены верховного божества), а во-вторых, влечет за собой мучительные страдания, вызывающие сочувствие – тот самый *Pathos*, без которого немислима подлинная трагедия и который обуславливает наступление *Katharsis*. Оттого не случайно суд над героем по-разному осуществляется у Анненского и Гумилева. Фамира наказывает себя сам (выжигает глаза), опережая вердикт небес, который оглашается только в последней сцене и, по сути, уже не может кардинально изменить участь героя. В пьесе Гумилева суд героя над собой выглядел бы неорганично, в то время как без самоослепления Фамиры его трагедия не имела бы той завершенности, которую придает ей последний поступок протагониста: во-первых, герой приобщается к сонму «великих слепцов», прозревших истину (Гомер,

<sup>13</sup> И. Анненский, *Стихотворения и трагедии...*, с. 482.

Тиресий); во-вторых, он сам решает свою судьбу, отнимая это право у богов; в-третьих, отказ Фамиры от зрительного контакта с миром знаменует абсолютную победу музыкального строя жизни, который утверждается как главный закон существования космоса.

Конец Актеона – это конец пассивной жертвы<sup>14</sup> (постоянный рефрен «О, пощади, о, пощади!»). Конец пьесы несколько не напоминает финал трагедии. С одной стороны, текст ремарки<sup>15</sup> предполагает визуализацию трагической эмблемы – мать, склоненная над телом погибшего сына. С другой стороны, данный канонический образ сопровождается почти издевательским текстом, который вносит в финал диссонирующую ноту:

А сыночек-то в шерсти и с рогами,  
Хуже самого последнего сатира (с. 69).

Эта отсылка к сатирической теме несколько реабилитирует слова Агавы на жанровом уровне: как известно, после трех трагедий в греческом театре давалась сатирическая драма, представлявшая трагическую проблематику в травестийном варианте. Кроме того, в данном случае имеет место и отсылка к вакхической драме Анненского, в которой развернутый сатирический пласт выполняет важнейшую смыслообразующую функцию.

Можно найти и другие примеры воздействия образности *Фамиры-ки-фарэда* на пьесу Гумилева. Так проходящий через всю пьесу образ камня, конфидента и двойника Фамиры, обретает в *Актеоне* самостоятельную мифопоэтическую версию. Оставляя без внимания философско-этический контекст образа, важный для трагедии предшественника, Гумилев выделяет в чистом виде метафору Анненского «камень-брат». Используя возможность, которую дает история Кадма, он предлагает художественную реконструкцию исходного прасюжета, филигранно встраивая его в действие пьесы. Известно, что жители Фив ведут свое происхождение от воинов, буквально проросших из зубов дракона, которыми Кадм с женой засеяли поле. В интерпретации Гумилева камни, выкорчевываемые из земли, оказываются погибшими в битве воинами – братьями оставшихся в живых.

Живые – люди, мертвые – камни,  
Мы больше не будем драться.  
Земля, помоги мне  
Приподнять брата [...] (с. 59).

<sup>14</sup> Не путать с добровольной (по сути – героической) жертвой Ифигении или Алкесты Еврипида.

<sup>15</sup> [Агава] «Замечает лежащего, наклоняется к нему и отшатывается» – Н. С. Гумилев, *Драматические произведения...*, с. 69.

Художественный пантеизм буквально пронизывает образный мир этой пьесы Гумилева: Кадм уговаривает землю отдать ему камень, та сопротивляется, он обзывает ее: «Туша проклятая», «Баба упрямая». Истоки пантеизма в *Актеоне* правомерно связать с творчеством Леконта де Лиля, оказавшего серьезное влияние на обоих поэтов. Однако они отозвались на разные стороны дарования французского предшественника. Для Анненского, в отличие от Гумилева, пантеистическая линия творчества француза не была близкой.

В трагедии *Отравленная туника* можно обнаружить своеобразное продолжение истории камня: перемещенный из мира природы в город (здесь – в царский дворец) он создает поле отрицательных коннотаций, на что указывает акцентирование семантики травмирования и страдания в следующих строках:

Да и твоим глазам должно быть **больно**  
Всегда смотреть на яшмовые стены,  
И холодно от мрамора ногам (с. 168) [выделено мной – Г. Ш.].

В следующем затем призыве царя Трапезондского к Зое бежать в вольные края семантика камня выстраивается по линии смыслов *камень – дворец – тюрьма*. В монологе Имра, оставшемся в черновом варианте, происходит полное разрушение дублетной модели герой – камень, которая является базовой для *Фамиры-кифарэда* и устойчиво существует на смысловой периферии *Актеона*.

Что это? Яшма, мрамор, хризолит?  
**Не узнаю** того, что так знакомо,  
Какой у них теперь **зловещий** вид  
В покое пышном кесарева дома<sup>16</sup> [выделено мной – Г. Ш.].

Вторая строка воспринимается как однозначная оппозиция по отношению к ключевой семантике *Фамиры*: там герой, даже лишившись зрения, безошибочно узнает своего товарища-двойника из природного мира<sup>17</sup>. Третья строка вводит мотив отчужденности и враждебности: герой ощущает опасность, которая исходит от камня и дистанцируется от него.

Текст *Отравленной туники* дает иные, чем *Актеон*, возможности для сопоставления с последней пьесой Анненского. Во-первых, это «полнометражная», по выражению Ю. В. Бабичевой, трагедия, в которой достаточно плавно разрабатываются формальные признаки жанра<sup>18</sup>. Во-вторых, в этой

<sup>16</sup> Цитируется по: Н. Гумилев, *Собрание сочинений в 3-х томах*, Москва 1991, т. 2, с. 415.

<sup>17</sup> «[...] ощупью от камня к камню, изменившейся походкой слепого, спускается к дому Фамира. [...] Он достиг последнего белого камня, похожего на голову быка, и, склонившись, молча его обнимает» – И. Анненский, *Стихотворения и трагедии...*, с. 537.

<sup>18</sup> Об этом довольно подробно говорит Вс. Сечкарев в указанной работе.

пьесе Гумилев наиболее масштабно ставит проблему Художника. Наконец, в-третьих, именно *Отравленная туника* оказалась в диалогических отношениях с последней трагедией Анненского в театральном пространстве<sup>19</sup>, правда, с интервалом более чем 80 лет.

Оставляя в стороне жанровый аспект рассматриваемых произведений, постараюсь в самом общем виде обозначить различия в авторских трактовках проблемы Поэта и – шире – Художника. Она является центральной для обеих пьес и выражает творческое credo поэтов-драматургов. Гумилевскую мифологему очень удачно определяет Д. Золотницкий («поэтодержавие»)<sup>20</sup>, она представлена восходящей линией Гафиз–Гондла–Имр. Уже в пьесе для кукольного театра *Дитя Аллаха* начинающий драматург уверенно отстаивает тезис поэтоцентричности мироздания, который заявляется им как непреложная истина: красавица-пери предпочитает всем достойным претендентам Гафиза только потому, что тот – поэт. Эта декларация априорного превосходства поэта над всеми остальными дала повод для раздраженного замечания Н. Оцупа: «[...] чисто гумилевское хвастливое превозношение героя-поэта, „неотразимого для всех женщин”»<sup>21</sup>. С точки зрения Оцупа, этот своеобразный вариант поэтоцентризма в значительной мере определяет жизненную и творческую позицию Гумилева:

Позерство, идея, будто поэт лучше всех других мужчин для сердца женщины, романтически привлекательная, но опасная – вот черты, от которых Гумилев до конца своих дней не избавился<sup>22</sup>.

(Отметим приверженность сфере романтического как одну из констант творчества Гумилева, и абсолютную неактуальность романтического дискурса как такового для Анненского). Современники (Маковский, Оцуп) акцентируют личный характер этой романтизированной мифологии и видят в Гафизе alter ego самого драматурга. Аргументом в пользу этого утверждения может служить устойчивое обращение к Гумилеву (Гафиз) в письмах Ларисы Рейснер в период их романа<sup>23</sup>.

В следующей пьесе *Гондла* образ поэта получает дальнейшее развитие, он осложняется христианской символикой добровольной жертвы во имя Христа. В *Отравленной тунике*, которая будет закончена двумя годами

<sup>19</sup> В театральной критике упоминание спектакля А. Таирова в связи с постановкой И. Поповски встречаются довольно часто.

<sup>20</sup> Д. Золотницкий, *Театр поэта*, [в:] Н. С. Гумилев, *Драматические произведения...*, с. 26.

<sup>21</sup> Н. Оцуп, *Николай Степанович Гумилев*, [в:] *Николай Гумилев в воспоминаниях современников*, ред.-сост., автор предисл. и коммент. В. Крейд, Москва 1990, с. 184.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> См. подробнее в статье Д. Золотницкого [в:] Н. С. Гумилев, *Драматические произведения...*, с. 27.

позже, интегрируются все смыслы, связанные с осознанием статуса поэта и его предназначения. Герой трагедии Имр предстает в трех ипостасях: поэт, воин, влюбленный<sup>24</sup>. Трагедия поэта разворачивается на восточном культурном материале, что дает простор для экзотизма, всегда привлекательного для Гумилева, и позволяет оригинально мотивировать некоторые черты образа Имра (цветистость речи, спонтанность и стремительность реакций, отсутствие рефлексии по поводу совершенного убийства, культ кровной мести). Статус поэта обеспечивает герою пьесы безоговорочное первенство в любовной и военной сферах, но одновременно создает вокруг него поле напряженности и предопределяет его неизбежный конец. Следствием избранности становится обреченность, что роднит гумилевского Имра с протагонистом античной трагедии.

У Анненского и Гумилева складываются разные концепции поэта – героя трагедии.

1. В поэтической системе Анненского Художник может осуществить свое предназначение только на принципах созерцательности и безлюбости, в то время как герой-поэт Гумилева самоопределяется обязательно в любовно-романтическом дискурсе. Иллюстрацией данного сущностного расхождения может служить отзыв Гумилева о *Фамире-кифарэде*. Трагедия музыканта рассматривается им в контексте любовных отношений и трактуется как расплата за отказ от участия в них. Внешние события пьесы дают возможность такого «спрямленного» толкования, но внутреннее действие трагедии (не будем забывать, что это уже эра «новой драмы») требует иного осмысления участи Фамиры. В отзыве есть и другой момент проявления того же, романтического в своей основе, взгляда на произведение Анненского. Гумилев оперирует понятием «трагедия рока», воплощением которого (опять-таки, женским) представляется ему Евтерпа. С этим утверждением трудно согласиться. Как раз Рок (как и любые трансцендентные силы) Фамира не берет в расчет. Он сознательно уклоняется от возможности использовать свой шанс, отказываясь вступить в состязание, как только осознает трагическую для художника истину: гармония творится не им. Слушая музыку сфер он, с одной стороны, испытывает величайшее счастье как артист, приобщившийся гармонии, с другой – вынужден признать свое алиби в этом священнодействии.
2. Экзотичность, важная составляющая образа Имра, совершенно несвойственна Фамире. «Налет необычности», о котором говорит Гумилев, характеризуя работу Анненского с мифом, отсылает к явлениям иного порядка. Древняя Эллада для Анненского – совсем не то же, что арабский Восток и Византия для Гумилева. «Правовойернейший» эллинист, Анненский ищет

---

<sup>24</sup> Христианская символика, несовместимая с центральным героем (арабом), манифестируется другими персонажами и получает более сложный и неоднозначный вид, чем в *Гондле*.

в далеком и ушедшем мире не неведомое и диковинное, а вечно родственное, то, что сближает «мир античный с современной душою»<sup>25</sup>. Точнее всего, по общему признанию, данную особенность его дарования выразил О. Мандельштам в статье *О природе слова*: «Всю мировую поэзию Анненский воспринимал как сноп лучей, брошенный Элладой»<sup>26</sup> (с. 377).

3. Следующий момент отличия представлений в трактовке образа поэта в рассматриваемых произведениях связан с решением внешнего облика героя. Атлетичный и ловкий Имр имеет непосредственную связь с мужественным и фактурным героем поэзии Гумилева. Воинская честь и доблесть – такие же важные конститутивные признаки персонажа, как и дар поэта. В финале же воин явно доминирует над «импровизатором любовной песни»: в сцене прощания с Зоей – довольно небрежного – мы видим уже не страстного любовника, а военачальника, устремленного к славе и предвкушающего месть врагам. В облике Фамиры доминируют черты не мужчины, а юноши – хрупкость и ломкость. Это своего рода Ипполит, сумевший избежать оскорбительной власти пола<sup>27</sup>. Он чуждается традиционно мужских доблестей, которые утверждаются при помощи силы, власти и агрессии. В свое время он имел те же исходные позиции, что и Имр (царский сын, воспитан во дворце), но, в отличие от него, по доброй воле отказался от всех благ и обязательств, чтобы целиком отдаться служению музыке.

Итак, центральным героем наиболее состоятельных драматических произведений Анненского и Гумилева становится Художник. Общим моментом является локализация героя в контексте великой культуры прошлого (эллинской и арабской). При этом абсолютно естественно, что принципы авторской интерпретации в данных произведениях серьезно расходятся, поскольку отражают итог исканий двух непохожих поэтов. Стилизация как стиливая основа *Отравленной туники*<sup>28</sup> и драматургии Гумилева в целом отмечалась не однажды. Для Анненского ведущим принципом становится неомифологизм, основой которого является тот «внутренний эллинизм», который Мандельштам отмечает как особенность творческого почерка Анненского<sup>29</sup>. Можно

<sup>25</sup> И. Анненский, *Стихотворения и трагедии...*, с. 290.

<sup>26</sup> О. Мандельштам, *О природе слова*, [в:] он же, *Сочинения...*, т. 2, с. 181.

<sup>27</sup> См. об этой стороне образа Ипполита в статье Анненского *Трагедия Ипполита и Федры*, [в:] он же, *Книги отражений*, Ленинград 1979, с. 395–396.

<sup>28</sup> Известно, что в тексте пьесы активно используется образный ряд лирики Имр аль-Кайса, одного из основателей арабской поэзии (VI в.). Легенды и факты, составляющие историю его жизни, стали основой сюжета пьесы Гумилева, ознакомившегося с ними во французском переводе, а одна из касид арабского поэта, переложенная автором на русский язык, вошла в текст *Отравленной туники* (рассказ Имра о побеге с возлюбленной).

<sup>29</sup> «Он знал расстояние, чувствовал его пафос и холод, и никогда не сближал внешне русского и эллинского мира. Урок творчества Анненского для русской поэзии – не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный дух русского языка, так сказать, домашний эллинизм» – О. Мандельштам, *О природе слова*, [в:] он же, *Сочинения...*, т. 2, с. 181.

предположить, что по этой линии (неомифологизм / стилизация) и пролегал водораздел в подходах поэтов к созданию драм на мифологической либо легендарно-исторической основе.

Декларируя свое ученичество у Анненского, Гумилев шел своим, непохожим путем, который порой уводил его в противоположном направлении, тогда приходилось отмежевываться от предшественника, оставившегося для него при этом безусловным авторитетом, и отстаивать собственные позиции. Тот же Оцуп, знавший обоих, проницательно заметил: «Он [Гумилев – Г. Ш.] музыки Анненского боялся, и был прав»<sup>30</sup>. В доказательство он приводит малоизвестный вариант строфы из ставшего в наши дни хрестоматийным стихотворения Гумилева *Памяти Анненского*. В том варианте, с которым знакомо большинство сегодняшних читателей, стихотворение воспринимается как проявление безусловного пиетета по отношению к великому царскоселу. Однако в первой публикации была такая строфа:

То муза отошедшего поэта  
Увы, безумная сейчас,  
Беги ее, в ней нет отныне света  
И раны, раны вместо глаз.

И в этих вибрирующих строках, которые более органичны для стихов самого Анненского, образ безумной музы отсылает не только к загадочной «безлюбой» из последнего стихотворения поэта, но и к его Фамире, который не однажды становился поводом для художественной рефлексии Гумилева.

*Galina Shelogurova*

### **Nikolai Gumilev in Dialogue with Innokenty Annensky (*Acteon and The Poisoned Tunic*)**

#### **(Summary)**

In the paper the following issues are discussed: 1. Gumilev's and Annensky's dramas in the context of 'poetic theatre'; 2. Common features of *Acteon* and *Famira-kifared*; 3. Points of disagreement between the playwrights (*Acteon* and *The Poisoned Tunic* against the background of *Famira*); 4. The figure of the artist as the protagonist of the dramas under consideration.

**Keywords:** tragedy, artist, myth, stylization, Innokenty Annensky, Nikolai Gumilev.

---

<sup>30</sup> Н. Оцуп, *Николай Степанович Гумилев...*, с. 188.

