

ОТРАЖЕНИЯ АНТИЧНОСТИ В ДРАМАТУРГИИ Н. ГУМИЛЕВА

JULIA LVOVA

В формировании эстетики модернизма Николай Гумилев шёл собственным путём, осмысляя выход из кризиса искусства переходной эпохи Серебряного века как поиск универсального в многообразии культур.

В своих драматургических текстах Н. С. Гумилев разыгрывает собственные варианты конфликта человека и судьбы на фоне экзотических декораций: античной Греции в одноактной драме *Актеон*, восточных декораций в пьесе *Дитя Аллаха*, исландских в драматической поэме *Гондла*, византийских в драме *Отравленная туника*. Таким образом, в двух пьесах Гумилев обращается к античности: западной, гречко-латинской — в *Актеоне*, восточной, византийской — в *Отравленной тунике*. *Актеон* был опубликован в журнале *Гиперборей* в 1913, а создание *Отравленной туники*, оставшейся неопубликованной при жизни Гумилева, датируется 1917 или 1918 годом¹. Между написанием *Актеона* и *Отравленной туники*, то есть переходом от античности западной к античности восточной, временной промежуток не более пяти лет, период небольшой, но вмستивший войну и революцию.

Если в русской культуре одна линия связей с древнегреческой античностью идет от Византии через православие, то гречко-римское наследие античности приходит через европейские её интерпретации в более поздние эпохи. Среди ценителей античного наследия на рубеже XIX и XX веков были русские символисты. Несколько драматургических

¹ Николай Гумилев, *Отравленная туника и другие неизданные произведения*. Под ред. и с вступ. статьей, биограф. очерком и прим. Г. П. Струве. Нью-Йорк, изд. им. Чехова, 1952, р. 21 sqq.

произведений было основано ими на античном мифологическом материале. Причём сюжеты и действующие лица трагедий И. Анненского, Вяч. Иванова, В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Кондратьева восходили не к самым известным античным мифам, что инспирировало вольность их трактовки. Обращение к античной культуре стало вновь необходимым в сложных условиях перемен, полифонии и формальных поисков в искусстве Серебряного века. В то же время новые интерпретации мифов в начале XX века были невозможны в условиях модерна без учета идей европейских мыслителей XIX века : Шопенгауэра, Ницше, Вагнера².

Отталкиваясь от символизма и стремясь определить собственный путь в искусстве, Н. Гумилёв провозглашает новые приоритеты формы, основанные на осознающем себя бытии, на непротивопоставлении духовного и телесного начал³. Год написания акмеистического манифеста «Наследие символизма и акмеизм» и год выхода в свет драмы *Актеон* совпадают : оба текста появились в 1913 году. Сто лет — вполне подходящая дистанция для попытки понять пьесу без её вовлечения в перипетии бурной артистической жизни начала века.

Название *Актеон* и список действующих лиц с неизбежностью отсылают читателя к античной мифологии : Актеон, сын царя Кадма, обращён в оленя разгневанной богиней охоты и растерзан собственными собаками. Ожидания читателя формируются при наличии некоторых знаний. Известно, что миф об Актеоне древнегреческий и, что у греков имя лесной богини — Артемида, но, начиная с Возрождения, данный мифологический сюжет носит в литературе и в живописи именно такие Овидиевы имена «Диана» и «Актеон»⁴ (книга III, стихи 138-152). В *Метаморфозах* Овидия Гумилёв заимствовал также имена сопровождающих Диану нимф : Крокале, Хиале и Ранис (Crocalle, Nyale, Rhanis,

² Ю. А. БОНДАРЕНКО, «Интерпретация античного мифа в творчестве русских символистов». / *Вестник Томского госуд. университета*, № 329, 2009, р. 65-68

³ Н. ГУМИЛЁВ, «Наследие символизма и акмеизм». В : Н. С. ГУМИЛЁВ, *Письма о русской поэзии*. Сост. Г. М. Фридрихер. М., Современник, 1990, р. 57.

⁴ Hélène CASANOVA-ROBIN, *Diane et Actéon : éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*. Honoré Champion, 2003.

стихи 169 и 171)⁵. В латинском варианте мифа Актеон не сын (как у Гумилёва), а внук Кадма, рожденный его дочерью Автонией в браке с Аристеєм⁶. Согласно мифу и трагедии Еврипида *Вакханки*, внуком Кадму приходится и Пенфсей, сын дочери Кадма Агавы и Эхиона. В драме Гумилева вакханка Агава, дочь Кадма и мать Пентея, убившая сына под влиянием Диониса, предстаёт в роли служанки и хозяйки лупанария, куда она зовёт Актеона и его спутников, а её супруг Эхион превращается в одного из воинов Кадма, рождённых из зубов дракона. Таким образом, создается дистанция между историей мифологической и событиями, разворачивающимися в драме Гумилёва, а произвольность в трактовке сюжета и функции действующих лиц, позволяют сделать вывод, что отсылка к Древней Греции через Древний Рим представляет собой лишь поверхностный слой текста. Известный сюжет становится лишь декорацией, на фоне которой развивается экзистенциальная драма. Но Гумилев играет здесь не столько с античным мифом, сколько пародирует античный театр Анненского и Еврипида в переводе Анненского⁷. Как и у переводчика Еврипида, ремарки в этой драме далеки от функциональности (лук «ломается с сухим треском⁸», «серебряные голоса охотящихся девушек⁹»). Хотя краткое описание места действия вполне соответствует тексту Овидия: «долина Гаргафии, покрытая тёмным кипарисовым лесом», в глубине «пещера аркой» и «светлый источник».

Vallis erat piceis, & acuta densa cupressu ;
Nomine Gargaphie succinctae sacra Dianæ :
Cujus in extremo est antrum nemorale recessu,
Arte laboratum nulla ; simulauerat artem

⁵ *Les métamorphoses d'Ovide, en latin et françois, divisées en XV livres.* Traduction de Pierre Du Ryer. Amsterdam, 1702, p. 84 (Gallica).

⁶ *Ibid.*, p. 83, 85.

⁷ *Сф.* Прославление бога в первом действии трагедии *Вакханки*, первого опубликованного перевода Еврипида И. Анненским (1894). *Вакханки* Еврипида открывается диалогом двух старцев, Кадма и Тиресия, о божественности Диониса. В первом действии *Актеона* Гумилева Када и Эхион вытаскивают из земли камень для строительства храма в Фивах.

⁸ Н. Гумилев, *Актеон*. В: Н. Гумилев, *Собрание сочинений в трёх томах*. Т. 2, Драмы, рассказы. М., Худож. литература, 1991, p. 19.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

Ingenio natura suo. Nam pumice vivo,
Et levibus tophis nativum duxerat arcum.
Fons sonat à dextra tenui perlucidus unda,
Margine gramineo patulos incinctus hiatus. (154-161)¹⁰

Был там дол, что сосной и острым порос кипарисом,
Назывался Гаргафией он, — подпоясанной роца Дианы;
В самой его глубине скрывалась лесная пещера, —
Не достижение искусств, но в ней подражала искусству,
Там находимой, она возвела этот свод первозданный,
Справа рокошет ручей, неглубокий, с прозрачной водою,
Свежей травой окаймлен по просторным краям водоема.
(155-162)¹¹

В *Актеоне* отсылка к переводам Анненского ассоциируется подвижностью размера : дольники в диалогах Кадма и Эхтиона, амфибрахий в диалогах с Агавой и Актеоном, ямбы и дольники в речах Актеона. Как известно, Анненский пользовался в основном пятистопным ямбом, но также и пятистопным хореем, хориямбом, иногда трохсическим тетраметром¹².

...пролог «Ифигении в Авлиде» наполовину написан анапестами, Анненскому этот однообразный размер претил, и он подменил его дольником, к удивлению своих посмертных редакторов. [...] Мережковский переводил хоры греческих трагедий еще условными и привычными хорями и амфибрахиями, Анненский — столь же условными, но непривычными дольниками, и разница была разительна.¹³

Гумилёва сближает с Анненским и сниженность речей Кадма или Агавы (cf. «Туша проклятая, кит глухой, / Баба упрямая, ты не хочешь, земля?»); «Агава: Здравствуйте, мужчины»¹⁴). Подчеркивает это сближение с «вещным миром» готовность к физическому труду, противопоставленному стремлению примкнуть к богам велеречивого Актеона, воспевающего красоту природы :

¹⁰ *Les métamorphoses d'Ovide, en latin et françois. Op. cit.*, p. 84.

¹¹ Овидий, *Метаморфозы*. В: Овидий, *Собрание сочинений в 2-х томах*. Пер. с лат. С. В. Шервинского. Т. 2. СПб., Студия Биографика, 1994, p. 59.

¹² О метрике перевод Еврипида Анненским: Зельченко, В., «И. Ф. Анненский, П. В. Никитин и злой чернец». В: ЕΛΕΝΕΙΑ. Petropoli, ММХIV, p. 37-39 (academia.edu).

¹³ М. Л. ГАСПАРОВ, «Еврипид Иннокентия Анненского». В: Еврипид, *Трагедии в 2-х томах*. Москва, Наука, 1999, p. 596.

¹⁴ ГУМИЛЁВ, *Актеон. Op. cit.*, p. 11, 12.

Как хорошо вокруг !
Так синевато-бледен теплый воздух,
Так чудно-неожидан каждый звук,
Как будто он рождается на звездах.¹⁵

Составные прилагательные (синевато-бледен, чудно-неожидан) созерцательного героя и его переходное, неопределённое состояние между человеком и животным (« Я человек, я Актсон... / Нет, я олень, только олень, / Иль это сонные чары ? »¹⁶) также намекают на поэтику Анненского. Возможно, существует связь между Актсоном-оленьем и Вакханкой Еврипида, сравнивающей себя с ланью, преследуемой псами.

Милая ночь, придёшь ли ?
Вакху всю я себя отдам,
Пляске — белые ноги,
Шею — росе студеной.
Лань молодая усладе
Луга зеленого рада.¹⁷

Актсон Гумилёва мало похож на античного героя, трагедия которого в превратностях судьбы и переменчивой воле богов. Он скорее романтический герой, восхищающийся женственной красотой природы.

Луна стоит безмолвно в вышине,
Исполнена девической тревоги,
И в голубой полощутся волне
Серебряные, маленькие ноги.¹⁸

Восхищение созерцанием природы-женщины на этом не завершается, пробуждая плотские устремления юного героя :

Ни облачка... Она совсем одна
И кажется такую беззащитной,
Что отрок пробуждается от сна,

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁷ Еврипид, *Вакханки*. В: *Трагедии*. В 2-х томах. Т. II. Перевод И. Анненского. Изд. подготовили М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо. М., Ладомир-Наука, 1999, p. 422-423.

¹⁸ Гумилёв, *Актеон*. *Op. cit.*, p. 16.

Подобно Иксиону Анненского, дерзнувшему полюбить Геру, Актеон посмел возжелать девственную и недоступную богиню, претендуя при этом на собственное божественное происхождение :

Отец мой не смертный...
Мать, наверно, любил Зевес
И сыну решил он дать
Женой усладу небес.¹⁹

В древнем мире человека, который сам провозгласил себя богом, неминуемо ждёт наказание. Представлен этот мир неведомого, мир богов, Дианой, замещающей греческую богиню Артемиду. Выбор римского имени для богини, вместо олицетворявшей плодородие и счастье в браке богини греческой, позволяет увидеть её только охотницей, охраняющей границу между дикостью и цивилизацией. Диалоги окружающих её нимф снижают патетичность появления представительницы Олимпа : в них слышим мы болтовню простых девушек, а не целомудренных спутниц богини (вспомним приземлённые жалобы спутницы Геры Ирис в *Царе Иксионе* Анненского).

Тема любви как смертельной отравы, лишь намеченная в *Актеоне*, в полной мере раскрывается в трагедии *Отравленная туника*. Легкомысленный созерцатель, презревший мир реальный (*cf. Фамира-кифарэд* Анненского), отказавшийся от труда и занявший себя непочтительным отношением к отцу (*cf. преступление Иксиона по отношению к тестю*), сменяется воином, ставшим жертвой собственной плотской страсти. В этой трагедии, постросной вокруг полулегендарной фигуры жены византийского императора Юстиниана Феодоры, любовь-смерть представлена в двух ипостасях. Зоя, объект платонической любви царя Трапезондского, с одной стороны, и, с другой, объект физического влечения арабского поэта Имра, становится причиной смерти обоих героев, поскольку по сюжету она лишь инструмент Юстиниана, необходимый для расширения империи :

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

Феодора : Ты думаешь, ты женщина, а ты
Отравленная брачная туника,
И каждый шаг твой — гибель, взгляд твой —
гибель,
И гибельно твое прикосновенье !
Царь Трапезондский умер, Имр умрет,
А ты жива, благоухая мраком.
Молись! Но я боюсь твоей молитвы,
Она покажется кощунством мне.²⁰

Феодора утверждает в финале, что она та самая отравленная туника, другими словами невинность, несущая смерть тому, кто её полюбил. Ненависть Феодоры, бывшей обитательницы лупанария, к Зое подстёгивается невинностью византийской царевны ; интриги Феодоры позволяют ей выйти победительницей, доказав, что зов плоти сильнее религиозных и моральных догм. Но, если в *Актеоне* Агава без всякого стеснения сообщает о том, что стала хозяйкой лупанария, то в христианской Византии Феодора вынуждена скрывать свое бурное прошлое : внезапно опознанная Имром как его давняя любовница, она готова выполнить все требования, чтобы её прошлое осталось неизвестным императору. Стремясь к тому, чтобы удалить свидетеля своей бурной молодости, она обвиняет себя в страстном влечении к молодому арабу и просит отослать его в дальний военный поход. Что касается влюблённых в Зою, то им не избежать судьбы. Узнав о неверности возлюбленной, царь Трапезондский бросается с высоты строящихся стен собора Святой Софии, а разгневанный император отправляет предназначенную будущему зятю отравленную тунику в дар обесчестившему его дочь Имру.

Не лишенная исторической достоверности византийская пьеса Н. Гумилева, где только Зоя полностью вымышленное действующее лицо, реализована в традициях классической трагедии в духе Расина : действие занимает ровно двадцать четыре часа, в пьесе пять актов, шесть персонажей, место действия ограничено дворцом Юстиниана, смерть происходит за сценой (мы узнаем о самоубийстве царя Трапезондского из речи Евнуха). Однако столь тщательное следование классическому канону создает основу для игрового понимания

²⁰ ГУМИЛЕВ, *Отравленная туника*. В : Н. Гумилёв, *Собрание сочинений в трёх томах*. *Op. cit.*, p. 147.

текста, интерпретируемого сквозь призму понимания античной трагедии французским XVIII веком и воспринятую модернистским сознанием. Так, действующие лица трагедии становятся не больше, чем марионетками :

Множатся пытки и казни...
И возрастает тревога,
Что, коль не кончится праздник
В театре Господа Бога ?
Teamp (1910)

Юстиниан задумал отравить будущего зятя для расширения своих владений, Феодора (в этом имени слышится преступное имя « Федра ») решила погубить Зою, Зоя невольно лжёт царю Трапезондскому, этот последний рад двусмысленности слов непорочной девушки. Мир — несовершенен и движется к распаду. Но, как и у Анненского, трагический пафос, возможный в *Отравленной тунике* снижен, трагедия как жанр к началу XX века измельчала. В драмах Гумилёва это происходит за счёт сугубой театральности и нарочитой одномерности действующих лиц. Театрализованность приобретает тотальный характер и вместо очищающего катарсиса античной трагедии, ведёт к восприятию жизни как разыгранного на сцене фарса.

Université d'État de Tver