

С.В. Колосова

МИФОПОЭТИКА И ФОРМЫ ИНТЕРТЕКСТА В ПЬЕСЕ Н. ГУМИЛЕВА «АКТЕОН»

Одноактная пьеса в стихах «Актеон», по первоначальному замыслу Гумилева, должна была завершить его сборник одноактных пьес [8, с.378]. Как полагает Д.И. Золотницкий, «...Актеона еще в больше мере, чем Дон Жуана, можно рассматривать как лирического героя драмы, как одно из перевоплощений авторского я. Это, по сути дела, признал сам Гумилев. 8 ноября 1916 года, когда пьеса уже существовала, он писал Ларисе Рейснер из Латвии, где квартировал его полк: "Здесь тихо и хорошо. По-осеннему пустые поля и кое-где уже покрасневшие от мороза прутья. Знаете ли Вы эти красные зимние прутья? Для меня они – олицетворенье самого сокровенного в природе. Трава, листья, снег – это только одежды, за которыми природа скрывает себя от нас. И только в такие дни поздней осени, когда ветер, и дождь, и грязь, когда она верит, что никто не заметит ее, она чуть приоткрывает концы своих пальцев, вот эти красные прутья. И я, новый Актеон, смотрю на них с ненасытным томленьем..."» [7, с.21]. Это самопризнание поэта дает возможность судить об общем замысле, связывавшем его первые три одноактные пьесы. Оно может быть также ключом к пониманию замысла этой драмы, о котором по сей день ведутся споры.

Цель статьи состоит в том, чтобы выявить литературные претексты одноактной пьесы Н. Гумилева «Актеон», установить особенности мифотворчества и выявить формы интертекста в ней. Считается, что «Актеон» является своего рода художественным манифестом нового поэтического течения, а Гумилев в пьесе продолжает поиски своего героя на основе свободного мифотворчества [см., наприм., 7]. Это мнение, по-видимому, не разделяет Н. Алексеева, рассматривающая пьесу, прежде всего, с точки зрения противостояния мужского и женского начал в творчестве поэта. Вот как, например, она осмысливает проблематику пьесы: «Охота – один из самых жестоких видов игр (так как одна из сторон участвует в ней принудительно) – излюбленное занятие Актеона, оборачивается свое зеркальной изнанкой, когда в роли гонимого, в роли затравленной жертвы оказывается сам герой. Подобная проблематика, касающаяся, в первую очередь, взаимоотношений человека и мира богов, еще не являет нам черты специфически Гумилевского видения проблемы сосуществования в мире мужского и женского начал. Даина-женщина-богиня, и хотя ее женское начало нельзя сбрасывать со счетов, все же более всего ее образ соотносится с обожествлением природы вообще. Человеческий же уровень "женского" воплощает образ Агавы». Она, по словам автора статьи, «являет собой воплощенную женскую амбивалентность во всем, некий беспредельный релятивизм. В отличие от жестких убеждений, принципов, наличествующих у мужчин (более всего – у Кадма), Агава абсолютно беспринципна, ничего святого в ее мире не существует. И это, в драматургическом мире Н. Гумилева, – типично женская черта. Это то, что

резко отличает мужчин от женщин. То, что и составляет величайшую опасность, таящуюся в любой женщине» [1, с.121]. Н. Алексеева полагает, что в пьесе «романтическая история и "светлая ирония" акмеистов перебивается вечной, всесильной иронией торжества женщины над мужчиной» [1, с.121]. Вероятно, подобное прочтение «Актеона» имеет право на существование, однако центральными нам представляются все же другие проблемы. Их выявление, по нашему мнению, возможно при анализе претекстов произведения, вскрывающих иные пласты этого сложного текста.

Как и в двух предшествующих пьесах, у «Актеона» несколько претекстов. Одним из них, по мнению Д. Золотницкого и М. Эльзона, являются «Метаморфозы» Овидия [8, с.378]. В третьей книге Овидий перелагает миф о Кадме, легендарном царе, строителе Фив, который, победив дракона, посеял его зубы, из которых выростали воины, будущие строители Фив (ст. 14 – 100) [9]. Эхион – один из пятерых, оставшихся в живых, он предан Кадму, за что царь отдает ему в жены свою дочь Агаву. Славя Кадма, автор рассказывает, что дети его были прекрасны, а вот его внук, Актеон, «среди столь великого счастья, / Горя причиною стал, – рога на лбу появились» (ст. 135 – 140) [9].

Пьеса Гумилева открывается сценой, в которой Кадм и Эхион пытаются выломать драконий зуб – камень, который будет использован при строительстве храма в Фивах. Гумилев здесь использует аллюзию: у Овидия Кадм «Глыбу огромную взял и с великою силою кинул. / Стены ударом его, высокими башнями горды / Были бы сокрушены» (ст. 60) [9]. Напомним, что «камень» – одно из важнейших понятий в акмеизме (например, книга О. Мандельштама называлась «Камень»). В статье «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев использует это слово, характеризуя имена предшественников нового течения: «Подбор этих имен не произволен. Каждое из них – краеугольный камень» [6, с. 41].

Итак, Кадм с помощью Эхиона «начинают ворочать камень», но эта работа им не по силам. Появляется Агава, жена Эхиона, которая упоминает детей Кадма, Пентей и Актеона, которые могли бы помочь им в этом деле. Но «на рынке Пентей / Дуракам диктует законы / Значит, гоняют зверей / В долине псы Актеона» [5, с. 59]. Пентей и Актеон являются у Гумилева сыновьями Кадма, а не его внуками, как у Овидия, потому требовательность царя по отношению к ним является оправданной:

«Кадм (недовольно):

Как, ты, Актеон? Но сегодня тебя я
Поставил следить за прокладкой канала,
А ты все оставил, медведя гоняя.
Рабов разбежалось, должно быть, немало.

Актеон (со смущением)

Отец, я виновен.

Кадм (к нему и в вошедшим юношам)

Ну, полно, к работе!

Болтать будем после мы. Этот камень
 На площадь Судилища вы снесете
 (насмешливо)

Даже вашими белыми руками» [5, с. 60].

Актеон отказывается участвовать в грязной работе. Кадм провозглашает, что его сын не стоит величественности Фив и «к богам тебе заперты двери» [5, с.61]. Ответ Актеона свидетельствует о том, что он понимает служение богам иначе:

Отец, прости,
 Мне грустно, что такой ты сирий,
 Но руки должен я блюсти
 Для лука, девушек и лиры.
 И разве надобен богам,
 В их радостях разнообразных,
 Тобою выстроенный храм
 Из плит уродливых и грязных?
 За темной тучею Зевес
 Блаженство вечное находит,
 И громы, падая с небес,
 На небо никогда не всходят.
 Золотокудрый Аполлон
 Блестит, великолепно-юный,
 Но им не плуг изобретен,
 А звонко плачущие струны.
 А Геба розовая, Пан,
 А Синеглазая Паллада,
 Они не любят наших стран,
 И ничего им здесь не надо.
 А если надо, то – родник,
 Лепечущий темно и странно,
 Павлина – Гебе и тростник,
 Чтоб флейту вырезать – для Пана.
 Поверь, их знает только тот,
 Кто знает лес, лучей отливы,
 И бог вовеки не сойдет
 В твои безрадостные Фивы [5, с. 62-63].

Оставшись в лесу, Актеон мечтает о встрече с богиней и надеется стать «наутро богом» [5, с.64]. Гумилев трансформирует пейзаж, описанный Овидием, в видение, грёзу Актеона. Вот как в «Метаморфозах» показано место обитания Дианы:

Был там дол, что сосной и острым порос кипарисом,
 Звался Гаргафией он, – подпоясанной роца Дианы;
 В самой его глубине скрывалась лесная пещера, –

Не достижение искусств, но в ней подражала искусству
 Дивно природа сама. Из турфов легких и пемзы,
 Там находимой, она возвела этот свод первозданный,
 Справа рокошет ручей, неглубокий, с прозрачной водою,
 Свежей травой окаймлен по просторным краям водоема.
 Там-то богиня лесов, утомясь от охоты, обычно
 Девичье тело свое обливала текучею влагой (ст. 150-164) [9].

В пьесе Гумилёва Актеон, восклицает:

Как хорошо вокруг!

Так синевато-бледен теплый воздух,
 Так чудно-неожидан каждый звук,
 Как будто он рождается на звездах.
 Луна стоит безмолвно в тишине,
 Исполнена девической тревоги,
 И в голубой полощутся волне
 Серебряные маленькие ноги [5, с.64].

Встреча Актеона с Дианой, испуг нимф, их попытка прикрыть ее наготу, напротив, написаны под непосредственным влиянием Овидия и переданы довольно точно. Как и в «Метаморофозах», нимфы окружают Диану:

Стеною станем вокруг богини
 И бедной наготой своей
 Прикроем вечные святыни [5, с.67].

(ср. у Овидия: «Нимфы, лишь их увидел мужчина, – как были нагими, – / Бить себя начали в грудь и своим неожиданным воплем / Рощу наполнили всю и, кругом столпившись, Диану...» (ст. 180-182) [9]). Здесь Гумилев использует развернутую реминисценцию.

Если Овидий подробно описывает, как Актеон превращается в оленя:

Но почерпнула воды, что была под рукой, и мужское
 Ею лицо обдала и, кропя ему влагой возмездья
 Кудри, добавила так, предрекая грядущее горе:
 «Ныне рассказывай, как ты меня без покрова увидел,
 Ежели сможешь о том рассказать!». Ему окропила
 Лоб и рога придала живущего долго оленя... (ст. 185-195) [9],

то Гумилев использует ремарку: «Актеон откидывается, и когда выпрямляется, видно, что у него голова оленя» [5, с.67]. Затем он дает прямую речь героя, передающую его недоумение от желания пастись на траве и от того, что существа, похожие на его собственных псов, не узнают его:

Актеон (один, озирается чутко и неловко)

Кажется здесь были люди.
 А какая вкусная трава,
 Какая холодная вода.
 Мне хочется здесь пастись.
 Но что я говорю? Я человек, я Актеон...<...>

Появляются странные существа с собачьими головами. Актеон мечется в ужасе, они набегают на него [5, с. 67-68]. Используя древний классический текст, Гумилев не только избирает другую, драматургическую форму, но и наполняет старые смыслы новым содержанием. В пьесе противостоят два взгляда на истинное служение богам. Кадм видит свое предназначение в том, чтобы построить им храм, Актеон – в том, чтобы увидеть божественное в самой природе и приблизиться к богам, стать равным им. Когда Кадм желает сыну быть «как травы», «как звери», он предрекает его превращение в оленя.

Как отмечает Д.И. Золотницкий, «возмездие настигало дерзновенного мечтателя и отступника. <...> Ощутить в себе бога заставлял Актеона его стихийный поэтический дар: ситуация опять повертывалась по-гумилевски. Оставшись один, герой взором истинного поэта различал в контурах взошедшей вечерней луны прекрасный облик Дианы, богини луны и охоты. Монолог Актеона о божественной охотнице полнился предчувствием встречи. И встреча, начавшись в полусне, рождала другой монолог Актеона, переключившийся с первым: предчувствия сбывались, приметы видения воплощались наяву. Гумилев доверял Актеону свой поэтический взгляд на жизнь и находил в нем собрата. В недалеком будущем он разделит его участь» [7, с. 20-21]. Исследователь полагает также, что «Актеон-искатель, "неопытный еще, но любопытный", далекий от службы обрядам, готовил приход независимых и сильных духом героев "большой драматургии" Гумилева» [7, с. 21].

Таким образом, один из явных претекстов драмы поэта, источник его свободного мифотворчества – «Метаморфозы» Овидия. Но на наш взгляд, нельзя обойти вниманием и другие, не такие явные и лежащие на поверхности претексты, как, например, трагедии учителя, наставника Гумилева, Иннокентия Анненского. Как известно, им созданы четыре трагедии, в которых поэт, как и его ученик, прибегает к свободной интерпретации мифа и использует пересказы отрывков несохранившихся трагедий великих греческих трагиков. Сам И. Анненский признавался в предисловии к трагедии «Меланиппа-философ», что ему «пришлось быть не только драматургом, но и мифургом» [2, с. I].

От мифа о Меланиппе, говорил поэт, осталась лишь «основа драматического сюжета», несколько расписанных ваз и саркофагов. Взяв за основу античные «схемы», Анненский отказался от замысла «подделываться под Еврипида»: «... античный миф органически связан с тою формой, в которой он изображался на сцене афинскими трагиками V века. Шекспировские формы драмы существуют для более сложных фабул. "Ограниченность времени" (в этой трагедии около 18 часов), которую, если хотите, можно назвать "единством времени", имела для автора весьма существенное значение. Он представлял себе трагедию не в комнате, а под чистым небом; а различные ее стадии – в связи с положением солнца на горизонте или за горизонтом. Начинается трагедия в исходе ночи; в жаркий полдень завязывается ее

страшный узел. Трогательный закат связан с апофеосой и т. д. "Единство места" вызывалось желанием автора сохранить в трагедии "хор". Но хор новой "Меланиппы" совсем не тот, что был в античной трагедии. Он индивидуализован, составляя гармоническое дополнение к героине трагедии. <...>. Для трактования античного сюжета в распоряжении автора было два способа или метода: "условно-археологический", более легкий, и мифический, который показался ему заманчивее. Этот метод, допускающий анахронизмы и фантастическое, позволил автору глубже затронуть вопросы психологии и этики и более, как ему казалось, слить мир античный с современной душой» [2, с. II]. Завершая предисловие к трагедии, И. Анненский пишет: «Автор трактовал античный сюжет и в античных схемах, но, вероятно, в его пьесе отразилась душа современного человека. Эта душа столь же несоизмерима классической древности, сколь жадно ищет тусклых лучей, завещанных нам античной красотой» [2, с. IV]. Отметим также, что Анненский видел себя «мифургом» и при создании трагедии «Царь Иксион»: «Автору драматической сказки пришлось быть отчасти мифургом», – писал он в предисловии к ней.

На наш взгляд, именно такой взгляд на возможности мифотворчества был близок и Гумилеву. Он опирался на древний претекст, однако свободно интерпретировал его, согласно своему художественному заданию и внутренней логике предполагаемого цикла. Как и Анненский, Гумилев отбирает из древнего источника ключевой момент – дерзновение человека и наказание его богами. В трагедиях И. Анненского это дерзость Иксиона, обманувшего своего тестя, наказанного богиней, спасенного Зевсом и им же покаранного, а также дерзость Фамиры, задумавшего состязаться с музами и в наказание лишеного глаз и музыкального дара. «Актеон» Гумилева вышел в свет в один год с трагедией «Фамира-кифарэд» и несомненно поэт был знаком с концепцией своего учителя. Две драмы связывают несколько аспектов. Так, в финале «Актеона» возникает тема родителей героя:

Агава (зовет).

Сыночек, сыночек, иди с нами,
В доме тепло, а здесь сыро.

(Замечает лежащего, наклоняется к нему и отшатывается.)

А сыночек-то в шерсти и с рогами,
Хуже самого последнего сатира [5, с.69].

В трагедии «Фамира-кифарэд» герой отдыхает на подходе к своему дому:

О боги... Вам я отдал, что имел –
Уплачен долг, и с лихвой... Но на свет
Не сам пришел Фамира. Если только
Вы видите теперь его отца
Иль мать его, молю вас в этот час
Безрадостный и страшный: ради муки,
Подъятой им свободно, не оставьте
Фамиру одного – пускай отец

Иль мать ему омоют, плача, раны [3].

Совершив свой поступок и пройдя до конца, до метаморфозы, герои неожиданно вспоминают о своих родителях, которые старались уберечь их от губительного пути. Еще один аспект, связывающий две драмы – тема сна. Актеон, превратившись в оленя, еще помнит, что был человеком и воспринимает свою метаморфозу, как сон:

Я человек, я Актеон...

Нет, я олень, только олень,

Иль это сонные чары? [5, с.67-68].

В трагедии Анненского Фамира, пока не осознающий, что остался без глаз и музыкального дара, произносит такую реплику: «Фамира.

Нет, Силен, Не плачу я. Удар волны был мягок,

И где ж она, волна? Лишь головой

В песок ушел я глубже, да соленый

Остался вкус во рту.

Но тот же сон

Владеет этим сердцем... Просыпаться

Не думаю, старик, я [3].

Положив в основу древний сюжет, Анненский неспешно разворачивал действие, предполагал, что оно могло бы быть представлено «под открытым небом», сохранял «хор», другими словами, вел прямой диалог с древней культурой, повторяя в своей трагедии некоторые из ее приемов и осмысливая миф как современный «мифург». Гумилев, в отличие от Анненского, действие предельно сжимает. В его пьесе нет «начала», пролога, позволяющего ввести читателя в мир его персонажей, представить их «предысторию», объяснить причины будущего конфликта. Поэт, собственно, изображает только столкновение противоборствующих сил, причем одной из них является излюбленный им тип героя. Эта особенность свойственна не только «Актеону», но и двум первым пьесам поэта: они своего рода «маленькие трагедии» Гумилева.

Пушкин всегда был образцом для поэта, и в его стихах, и в пьесах пушкинское влияние отчетливо проявляется. Сказалось оно и в отношении обоих поэтов к Шекспиру: Пушкин ориентировался на него, размышляя о новых возможностях русской драмы, Гумилев видел ориентир для создания эстетики акмеизма. На наш взгляд, Гумилев воспринял тот главный шекспировский принцип, которым руководствовался и Пушкин: создавать индивидуализированные характеры. Как отмечал Б. Томашевский в статье «"Маленькие трагедии" Пушкина и Мольер» (1936), «...основной чертой "маленьких трагедий" является разработка драматических характеров. Путь к Шекспиру, определившийся для Пушкина еще во время его работы над "Борисом Годуновым", требовал разрешения основной драматургической проблемы – разработки сценических характеров. Имя Шекспира оставалось для Пушкина своего рода символом, определяющим направление, в котором он

искал разрешения этой задачи. Но по существу задача эта состояла вовсе не в простом подражании образцам, заимствованным у Шекспира, а в преодолении схемы, по традиции перешедшей от классиков. Эту схему необходимо было заменить новой системой, соответствующей уровню литературных требований пушкинской современности. Своеобразная культура индивидуализма, характерная для литературы начала XIX в. уже не могла воплощаться в системе приемов XVII в. Для классиков вопроса об индивидуальных характерах не было. Они изображали страсти, пороки, добродетели. Их сценические „характеры" являлись носителями определенных страстей, условно сочетавшихся. Проблема психологического единства этих страстей и психологической сложности индивидуальных характеров не возникала для классиков. Они свободно изолировали страсти от всего осложняющего, давая их в обобщенной абстрактной форме. С другой стороны, эти "чистые" формы страстей соединялись в личности их сценического носителя по мере надобности их для развития сюжета, без учета психологической вероятности подобного сочетания. Пушкин в своей критике классических персонажей останавливается одинаково и на вопросе сочетания несоединимых страстей и на абстрактной изоляции этих страстей, противопоставляя технике классиков требование психологической мотивировки. Апеллируя к Шекспиру, Пушкин в действительности не имел в виду реставрировать его систему. Смысл его критики – борьба за современные литературные формы» [10, с. 118]. Думается, Гумилеву была близка эта борьба, но за новые для него «литературные формы». В этой связи, заслуживает внимания мнение Н.В. Беляк и М.Н. Виролайнен, которые полагают, что «...кроме обыденной жизни и социально– философской мысли, есть еще одна сфера, где счастье занимает одно из центральных мест. Это – поэтика драмы, в которой счастье наряду с конфликтом, агонией, катарсисом выступает именно как категория. "Трагедия есть подражание не <пассивным> людям, но действию, жизни, счастью: <а счастье и> несчастье состоят в действии", – пишет Аристотель. Переход от счастья к несчастью – один из узловых моментов, собственно и делающих драму драмой. И потому не случайно, что вопрос о счастье Пушкин испытует именно в "драматических опытах: драма воплощает счастье как категорию мироустройства, тождественную с тем простым, бытовым, личным, обыденным содержанием, вне которого счастье превращается в пустую абстракцию» [4, с. 75].

Еще одна важная мысль содержится в статье исследователей, посвященной «Маленьким трагедиям» и несомненно имеющая отношение к циклу Гумилева. Н.В. Беляк и М.Н. Виролайнен замечают, что существенной временной оппозицией для пушкинских текстов является оппозиция «тогда» – «сейчас». Разумеется, в трагедиях Пушкина она имеет различное смысловое наполнение. В пьесах же Гумилева она может, как нам представляется, быть истолкована как попытка интерпретации прежнего, древнего, давнего мифа в свете теперешней, важной для поэта эстетики нового искусства, нового героя. Ведь не случайно исследователи, продолжая свою мысль, замечают: «Итак,

"тогда" – утраченный рай, утраченное счастье, утраченная религиозно-эпическая норма бытия. "Сейчас" – современность, как завершившийся переход от счастья к несчастью. Когда и как начался этот переход? Какой путь привел к такому настоящему? Содержится ли в нем залог будущего, залог жизни, залог того обновления, вне которого уже невозможно ни восстановление нормы, ни обретение счастья? Думается, что целевой причиной создания всего цикла "маленьких трагедий" явилась необходимость ответа на эти вопросы» [4, с.78].

И если для Пушкина и сами вопросы, и ответы на них лежали в плоскости исторической, философской и морально-этической, то для Гумилева, как представляется, все же в области эстетической. Он писал в статье «Наследие символизма и акмеизм»: «Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия – ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. И как высшая награда, ни на миг не останавливая нашего внимания, грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда. Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть, смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним – открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней» [4, с.38]. «Актеон», в этой связи, дает представление об основах нового искусства, в котором предпринята попытка соединить достижения предшественников, как их видит автор статьи «Наследие символизма и акмеизм»: «Шекспир показал нам внутренний мир человека; Рабле – тело и его радости, мудрую физиологичность; Виллон поведал нам о жизни, нимало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, – и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие; Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента – вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами» [6, с.41]. И хотя в «Актеоне» реализованы не все четыре элемента, все же можно видеть в этой драме попытку нового мифотворчества, опирающуюся на знание внутреннего мира человека и «жизни, нимало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все».

Понимание специфики мифотворчества Н. Гумилева, средств создания его пьесы «Актеон», среди которых важнейшими являются стилизация и интертекст, дает возможность судить как о своеобразии раннего творчества поэта, так и пролагает пути к изучению его зрелых пьес, собственно, и составляющих славу Гумилева-драматурга.

Литература

1. Алексеева Н. Дискурс игры в русской литературе рубежа XIX – XX веков / Наталья Алексеева // Критика и семиотика. – Екатеринбург: Уральский государственный университет, 2000. – Вып. 1 – 2. – С. 118-135.
2. Анненский И. Меланиппа-философ. Трагедия / Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии. – Л.: Советский писатель [Лен. отд.], 1990. i

- [Библиотека поэта. Большая серия. Издание третье]. Режим доступа: OCR Бычков М.Н. <mailto:bmn@lib.ru>.
3. Анненский И. Фамира-кифарэд. Вакхическая драма / Иннокентий Анненский. Избранные произведения. – Л.: Художественная литература, 1988. Режим доступа: OCR Бычков М.Н. <mailto:bmn@lib.ru>.
 4. Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности – судьба культуры) / Н.В. Беляк, М.Н. Виролайнен // // Пушкин: Исследования и материалы [АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом)]. – Л.: Наука (Ленингр. отд.), 1991. – Т. 14. – С. 73-96.
 5. Гумилев Н.С. Актеон. Одноактная пьеса в стихах / Николай Степанович Гумилев. Драматические произведения. Переводы. Статьи [Сост. и авт. вст. ст. Д.И. Золотницкий, прим. Д.И. Золотницкого, М.Д. Эльзона]. – Л.: Искусство (Лен. отд.), 1990. – С. 56-69. (Серия «Библиотека русской драматургии»),
 6. Гумилев Н. Письма о русской поэзии / Н. Гумилев [Предисл. Г. Иванов]. – Пг.: Мысль, 1913. – 224 с.
 7. Золотницкий Д.И. Театр поэта / Д.И. Золотницкий // Николай Степанович Гумилев. Драматические произведения. Переводы. Статьи [Сост. и авт. вст. ст. Д.И. Золотницкий, прим. Д.И. Золотницкого, М.Д. Эльзона]. – Л.: Искусство (Лен. отд.), 1990. – С. 3-38. (Серия «Библиотека русской драматургии»).
 8. Золотницкий Д.И., Эльзон М.Д. Примечания / Д.И. Золотницкий, М.Д. Эльзой // Николай Степанович Гумилев. Драматические произведения. Переводы. Статьи [Сост. и авт. вст. ст. Д.И. Золотницкий, прим. Д.И. Золотницкого, М.Д. Эльзона]. – Л.: Искусство (Лен. отд.), 1990. – С. 369-404. (Серия «Библиотека русской драматургии»).
 9. Публий Овидий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии [Пер. с лат. С.В. Шервинского]. – М.: Художественная литература, 1983. Режим доступа: OCR Бычков М.Н. <mailto:bmn@lib.ru>.
 10. Томашевский Б.В. «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер Б.В. Томашевский // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии [АН СССР. Ин-т литературы]. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. – С. 115-133.

Анотація

Колосова С.В. Міфопоетика та форми інтертексту у п'єсі М. Гумільова «Актеон».

У статті розглядаються особливості міфопоетики та форми «чужого» слова у «Актеоні» М. Гумільова. Доводиться, що поет спирався на інтерпретацію давнього міфу Овідієм, але створював власний твір на підставах вільної міфотворчості. Зразком для нього були трагедії його вчителя І. Анненського, а твір є своєрідним художнім маніфестом акмеїзму, що

створюювався.

Ключові слова: акмеїзм, міфопоетика, інтертекст, стилізація, ремінісценція.

Аннотация

Колосова С.В. Мифопоэтика и формы интертекста в пьесе Н. Гумилева «Актеон».

В статье рассматриваются особенности мифопоэтики и формы «чужого» слова в «Актеоне» Н. Гумилева. Доказывается, что поэт опирался на интерпретацию древнего мифа Овидия, но создавал собственное произведение на основе свободного мифотворчества. Образцом для него были трагедии его учителя И. Анненского, а само произведение является своего рода

художественным манифестом нарождавшегося акмеизма.

Ключевые слова: акмеизм, мифопоэтика, интертекст, стилизация, реминисценция.

Summary

Kolosova S.V. Mifopoetika and forms in the play interteksta N. Gumilev «Acteon».

This article discusses the features and form mifopoetild «strange» words «Acteon» N. Gumilev. It is proved that the poet relied on the interpretation of ancient myth, Ovid, but also created its own product based on the free mythmaking. Model for it was the tragedy of his teacher J. Annensky, and the product is a kind of artistic manifesto emerging akmeizma.

Keywords: akmeizm, mifopoetika, intertekst, stylization, reminiscence.

Статья прорезенцирована и рекомендована к печати д.ф.н., проф. Е.А. Андрущенко