

УДК 82.0

**ЗАЧЕМ ГЕБЕ ПАВЛИН:  
ОБ ОДНОМ ТЕМНОМ МЕСТЕ В ДРАМЕ «АКТЕОН» Н.С. ГУМИЛЕВА**

© 2017 г.

*А.В. Марков*

Российский государственный гуманитарный университет, Москва

markovius@gmail.com

*Поступила в редакцию 21.04.2016*

Рассматриваются особенности конфликта в драме «Актеон» Н.С. Гумилева. С опорой на методологию В.В. Бибикина и на живописные параллели уточняется характер конфликта. Мифологический образ павлина Гебы, не имеющий соответствий в традиционной мифологии, оказывается ключевым для понимания эстетической программы этой драмы. Доказывается, что в этом образе сливаются два мотива: мотив разноцветной красоты, привлекающей особое внимание, и мотив вести, восходящий к образам Ириды и ангелов. Этот образ не столько «значит», сколько «меняет оптику». Тем самым традиционный риторический потенциал образов оказывается дополнен модернистским представлением об искусстве как сообщении. Это позволяет уточнить противопоставление Кадма и Актеона, не сводя его к литературному конфликту символизма и акмеизма, но вписав в более общий конфликт правил и эксперимента в искусстве.

*Ключевые слова:* драма, Н.С. Гумилев, мифология, зооморфные образы, символ, эстетика, драматический конфликт.

Драма «Актеон» Н. Гумилева (1913) обычно рассматривается как полемика с символистским мирозерцанием: для Актеона мир полон символов, чарующих и манящих, тогда как его отец Кадм выступает как строгий строитель цивилизации. Некоторые исследователи прямо видят в драме аллегория борьбы символизма против акмеизма, неизбежно трагической: «...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» [1, с. 123]. Тогда мнимый символист Актеон оказывается критиком того пантеизма, к которому был склонен французский символизм и в который впадает мнимый акмеист Кадм, собирающийся построить город из живых камней [1, с. 127]. Иногда Актеон понимается проще: как символист-неудачник, неспособный подняться до высот созерцания, довольствующийся впечатлениями и параллелями, а не постигающий структуру высших начал [2, с. 57]. Наконец, Актеон может просто считаться, как и Кадм, одной из лирических масок поэта, и интерпретация этого образа встроена в неоромантический мотив «странничества» [3, с. 60] и псевдоантичный мотив «героизма» [3, с. 129]. В таком случае конфликт Актеона и Кадма оказывается, скорее, конфликтом неоромантического странника и неоклассицистского «героя».

Во всех этих интерпретациях Актеон оказывается не просто символистом, а символистом

страстным, увлекающимся, до конца не сознающим себя. Но при этом остается непонятно, почему как раз создателем символов как основы цивилизации выступает Кадм, тогда как Актеон говорит о том, что символы богам не угодны. Кадм действует вовсе не как классицист – по велению разума, но угадывая некоторые требования природы, и как раз конфликта чувства и долга мы в нем не видим. Вероятнее всего, интерпретаторы пытаются увидеть в драме Гумилева трагедию, а значит, поневоле проецируют на ее содержание трагические конфликты. Но это лирическая драма, и если где искать в ней острые противоречия, то на уровне отдельных образов, а не завершенных характеров. Разбор наиболее «темных» образов позволяет уточнить и общий замысел пьесы, и специфику ее жанровой принадлежности.

Поэтому для интерпретации предпочтительнее метод исследования поэтических текстов, предложенный В.В. Бибикиным: для него «прозрачность» как одна из тем является не метафорой познания, а, напротив, роковым разделением между внешней и внутренней жизнью [4, с. 424]. Именно столкновение с прозрачным, а не с загадочным и непонятным вносит драматическую раздвоенность в жизнь человека. Тогда темные образы не столько озадачивают или заставляют иначе продумать сказанное, но показывают как раз пути преодоления драматического состояния. В.В. Бибихин подробно исследует понимание «окраски» и «прозрачности» и близких состояний вещей в обширнейшем диа-

хроническом срезе развития поэзии, от древнеиндийских и древнегреческих гимнов до русской лирики второй половины XX века, основываясь на философской интерпретации художественной патетики. Такой подход и используется нами для интерпретации одного темного места драмы: мы исходим не из того, что нужно установить «смысл» этого места, но из того, что оно сигнализирует о том, как именно патетическое высказывание становится жанровым высказыванием. Это позволит уточнить характер драматического конфликта.

Итак, протагонист, отказываясь ради страсти к охоте от участия в строительстве цивилизации под руководством отца – Кадма, отвечает последнему:

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 отливов,  
И бог вовеки не сойдёт  
В твои безрадостные Фивы.

Павлин выглядит странным в этом пейзаже, обыденном, а не экзотическом; тем более что павлин предназначался Гере, а не Гебе, матери, а не дочери. Колесница Геры была запряжена павлинами, но уместны ли павлины в лесистой архаической Греции? Этот образ не получил удовлетворительного объяснения, так как все «литературные» павлины скорее указывают на чувственную изощренность, чем на патетическое напряжение. Такие образцы символистской чувственности, как «Женщина с павлинами» Пьера Луиса, где павлины ловят эротические флюиды, исходящие от нагого торса, говорят об эротизме молодости, но не о самой молодости.

Поэтому разгадка этого образа – не в его значении, а в сочетании образов в определенный ряд. Таинственный и чистый родник, соблазняющий цветами павлин, звучный и требующий усилий тростник-дудочка – закономерные образы в мире самого Актеона. Герой драмы с самого начала отверг участие в строительстве, чтобы блюсти руки «для лука, девушек и лиры». Лук его и приведет на озеро, где он будет принесен в жертву, тогда как любовь и лира пока остаются с ним. Здесь появляется ряд: равнодушная природа (родник), соблазн (флейта Пана) и искусство (струны Аполлона). Именно о таких рядах немало писал В.В. Библихин, рассматривая равнодушие взгляда как необхо-

димое условие патетической лирики: тогда соблазн оказывается ритуалом социального поведения, хоровода социальной жизни, а искусство – преодолением социального опыта ради чистого созерцания [2].

Итак, за равнодушием природы, в ее неумолимой прозрачности, следует соблазнительность, окрашивающая все своими цветами, а за соблазнительностью – искусство. Именно так и рассуждает Актеон с самого начала: Зевс и есть равнодушная природа: «И громы, падая с небес, / На небо никогда не всходят». Отражение не влияет на первообраз: Зевс оказывает милость людям, но именно по своему произволу. И именно из-за этого верховного произвола милость небесная не может отозваться в земной милости: явление божественной воли сверкает как молния, но не может быть возвращено в чистоте человеческого знания и человеческого намерения. Родник лепечет темно и странно, заставляя заслушаться, слушать себя.

Актеон приник к начальному трепету леса, по слову отца, счастливый «как травы, может быть, как звери»: он уже дышит лесом и готов погрузиться в его цвета, стать как трава, как трепетная лесная жизнь. Это уже иная задача, чем обретение чистоты и прозрачности взгляда. И именно эту задачу решает тростник вокруг лесного озера. Источник лепечет «темно и странно», покрываясь рябью при ветре, или просто неся на себе рябь подземных токов. Но именно этот лепет становится впервые речью, когда появляются лесные божества, когда приходит Пан. Он трепетен и прозрачен, как равнодушная природа, но камыши вокруг него начинают играть флейтами, помогая познать «лучей отливов». Отлив, который обычно мы представляем равномерным, здесь начинает переливаться, радуя пестрый лес, с которым Актеон хочет слиться, еще пестрее.

Наконец, как искусство выступают струны Аполлона, потому что они и звучат, и блестят, раз напоминают, каков «золотокудрый Аполлон». Это прямая противоположность равнодушной природе, громам Зевса: здесь, напротив, всё резонирует, и самый тонкий трепет оказывается звучным, и самое легкое воздействие оказывается величественным служением боже-ству. Блеск Аполлона преломляется в блеске изобретенных им струн, поэтому и струны, «звонко-плачущие», перебирающие все возможные звуки, эмоции и настроения, могут быть служением Аполлону.

Но как оказывается, что соблазн становится не соблазном Пана, а соблазном Павлина, соблазном той многоцветности, с которой не справляется сознание юности, сознание Гебы

как богини юности? Актеон в дальнейшем своем монологе («Как хорошо вокруг...») движется назад, от искусства к равнодушной природе. Он не возвращает павлина Гебе, но меряет соблазном собственную юность, чтобы окраситься всеми цветами жизни, всё познать и изведать (именно на познании как окрашивании в цвет познаваемого настаивает В.В. Биbihин, ссылаясь на метафорику античной философии [4, с. 330]).

Актеон вместо звуков и отзвуков ловит неожиданность каждого звука, невиданный звук, «как будто он рождается на звездах». Тогда для него соблазн Пана оказывается не соблазном шелеста камышей (хотя вероятно влияние на Гумилева основной тематики античных картин Арнольда Бёклина, известных тогда всему образованному обществу и упоминавшихся не раз даже в сатирах Саши Черного), но соблазном особого цвета, экстатического погружения в цветовой спектр всех вещей. Он называет «серебряные ноги», «красный рот» и «розовые груди». Вещи перестают быть предметами в атмосфере, но обретают свой цвет. Актеон восхищается, что «теплый воздух» «синевато-бледен», – иначе говоря, теплое веяние для него окрашено каким-то особым цветом. И после такого окрашивания он как раз настаивает на преодолении равнодушной природы, на том, чтобы схватиться с ней и стать столь же равнодушным, если общение невозможно. Это возможно во сне, который прозрачнее всего. Пробуждение эротических влечений он трактует как возможность обожения во сне, незаметно для себя: эрос должен начать действовать изнутри.

Драматическим оказывается здесь раскол внутреннего и внешнего, возникающий из-за того, что познание не может быть первым и последним пунктом человеческого опыта. Первым пунктом должна быть природа, а последним – искусство, которое выше человеческого опыта, но при этом только по отношению к искусству человек может не оставаться пассивной жертвой богов, а быть певцом в хоре. Познание называется «окрашиванием» и соблазном, хотя мы и пытаемся вернуть юности ее соблазны, отказавшись от них, вернуть павлина – Гебе. Можно указать как на живописную параллель на гравюру Харольда Джорджа Лансе (Lance) «Павлин» (1855): павлин сидит на горе плодов рядом с вазой с цветами: это и есть та юность, которая отличается от равнодушной густоты земли и от эфемерности цветов искусства, которое уносит далеко, за пределы привычного созерцания.

Конечно, такая последовательность, равнодушная прозрачность – цветовой соблазн – растворяющийся в потустороннем звук искусства,

была подготовлена визуально последовательностью прозрачность – цвет – лазурь. Прозрачность воспринималась как, прежде всего, умение видеть природу как она есть, что и увлекает страстного человека, что и влечет неумолимо Актеона к роднику. Цвет окрашивает всё, как окрашен павлиний хвост. Наконец, лазурь начиная с эпохи романтической лирики воспринималась не как цвет, а как подобие драгоценного материала, причем именно потому, что это не драгоценность, а создание рук человеческих, имитация, этот материал и может воспринять драгоценный смысл, став чистой средой его прохождения. Искусство тогда и может резонировать так, как неспособна резонировать природа и как не хочет резонировать соблазн. Лазурь всегда дает чистый отзвук, в отличие от любого другого цвета, который нечист уже потому, что способен быть оттенком и окрашивать другие вещи. Где лазурь, там в ней все растворяется, в ней уже преобразуется свет, и золотой свет солнца, чтобы разлиться, должен оказаться в лазурной пустыне.

Образцом такого движения можно считать известный сонет из «Споров» Вяч. Ив. Иванова, в котором есть именно обратное движение: лазурь как искусство, не способное преодолеть смерть, соблазн как многоцветная радуга, и прозрачность воспоминаний как воля тверди, земли, и воля вышняя, всегда равнодушные к призывам и постижимые только после преодоления всего «земного»:

Сказала. Я – взглянул, и призрак милый  
На миг блеснул, примнилось, надо мной...  
Но, выпитый лазурной глубиной,  
Прозрачности небесною могилой,

Истаял в свет, где семицветно-крылой  
Невестою и Вечною Женой,  
Цветя, манил в предел заповедной  
Сад Радуги детей Земли унылой.

О Матерь-Твердь! Невеста-Смерть! Прейду  
И я порог, и вспомню, вспоминая.

Сказала Ты: «иди!» – и Ты: «приду».

Ты – Дверь Любви, и Ты – любовь родная!  
Единой я – в Тебе, единой, жду.  
Тесна любви единой грань земная...

Такое движение соответствует идейной позиции Вяч. Иванова, в которой искусство должно быть преодолено ради религиозного жизнестроительства. Тогда человек откроет в себе Бога, а не мир подобий. Для Гумилева такое жизнестроительство невозможно: оно оказывается тем самым пантеизмом, который Актеон отвергает в Кадме. Актеон поэтому, как и лирический герой Вяч. Иванова, приходит к тому, чтобы поравняться с равнодушной природой и преодолеть ее, выйти за ее пределы. Но он это

осуществляет не в некоем религиозном ритуале, изображаемом поэтическими средствами, а в реальном сне, который только и может быть выходом за пределы земного равнодушия.

Итак, образ павлина Гебы вместо павлина Геры – это образ особого соблазна, который оказывается необходимой частью разделения в человеке его внутренней и внешней жизни, мыслей и страстей. Актеон Гумилева вовсе не символист как считающий символы, но, скорее напротив, критик символизма как замены внутреннего становления генеалогией. Поэтому он и нарушает обычную генеалогию богов, приписывая павлина Гебе: ему важно общее действие соблазна в момент, когда «прозрачность» нарушается, а искусство еще не расставило все по местам. Гумилев подхватывает достижения символизма, которые опирались на общечеловеческую символику, но заменяет при этом условную лазурь на безусловную музыку как главный способ душевной коммуникации. Тогда при разделении внутреннего и внешнего

настоящая коммуникация возможна только как сон. Драматический конфликт – это конфликт как раз между скорее символистом Кадмом, с его верой в жизнестроительство, и скорее акмеистом Актеоном, с его вниманием к внесоциальным формам опыта.

#### Список литературы

1. Шелогурова Г. Н. Гумилев в диалоге с И. Анненским (пьесы «Актеон», «Отравленная туника») // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica. 2014. Vol. 7. С. 121–131.
2. Комаров С.А. Античный интертекст пьесы Н.С. Гумилева «Актеон» // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. 2011. Vol. 2. № 2. С. 55–61.
3. Бакулина Ю.Б. Античные мотивы и образы в поэзии Н.С. Гумилева (лирика и драма «Актеон»): Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009. 198 с.
4. Биbihин В.В. Грамматика поэзии. Новое русское слово. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 592 с.

#### WHY HEBE NEEDS A PEACOCK: ONE STRANGE MYTH IN ACTEON BY NIKOLAY GUMILYOV

*A.V. Markov*

The article discusses the features of the conflict in the drama *Acteon* by Nikolay Gumilyov. Taking into account the methodology of analysis developed by Vladimir Bibikhin and some parallels in painting, we clarify the nature of the conflict. The mythological image of Hebe's peacock that has no matches in the ancient mythology is the key to understanding this drama's aesthetic program. We prove that this image combines two motifs: the motif of multicolored beauty that attracts attention, and the motif of message, which goes back to the images of angels and Iris. This image «changes the optics» rather than it has some meaning. Thus, the potential of the traditional rhetorical imagery was complemented by the modernist representation of art as a message. This allows us to specify the conflict of the drama's main characters without reducing it to the literary conflict between symbolism and acmeism. Instead, it is put into the context of a more general conflict between rules and experiment in art.

*Keywords:* drama, Gumilyov, mythology, zoomorphic images, mythological character, aesthetics, dramatic conflict.

#### References

1. Shelogurova G. N. Gumilev v dialoge s I. Annenskim (p'esy «Akтеon», «Otravlenная tunika») // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica. 2014. Vol. 7. S. 121–131.
2. Komarov S.A. Antichnyj intertekst p'esy N.S. Gumileva «Akтеon» // Naukovi zapiski Harkivs'kogo nacional'nogo pedagogichnogo universitetu imeni G.S. Skovorodi. 2011. Vol. 2. № 2. S. 55–61.
3. Bakulina Yu.B. Antichnye motivy i obrazy v poehzii N.S. Gumileva (lirika i drama «Akтеon»): Dis. ... kand. filol. nauk. Samara, 2009. 198 s.
4. Bibihin V.V. Grammatika poehzii. Novoe russkoe slovo. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2009. 592 s.