

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 792

БЛОКОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ДРАМАТУРГИИ Н. С. ГУМИЛЁВА

Кумукова Д. Д.¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Российская Федерация.

В статье проводятся эстетические параллели между поэтической драматургией А. А. Блока и Н. С. Гумилева. В рассматриваемых произведениях для театра Гумилева («Дон Жуан в Египте», «Гондла», «Отравленная туника») обнаруживаются реминисценции в образной системе, характере конфликта и сюжетных построениях блоковских драм «Балаганчик» и «Роза и Крест». Анализ пьес поэта-акмеиста Гумилева, теоретически оппонировавшего эстетике Блока, показывает, что новое художественное течение, нацеленное на «преодоление символизма», имеет родословную, восходящую не только к общим с символизмом истокам, но и к театральной философии Ф. Ницше.

Ключевые слова: Гумилев, Блок, поэтическая драма, «Дон Жуан в Египте», «Роза и Крест», акмеизм, символизм.

BLOK'S REMINISCENCES IN DRAMATURGY BY N. S. GUMILYOV

*Kumukova D. D.*¹

¹ Russian Institute of Arts History, 5, St. Isaac's square, Saint-Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article identifies and considers aesthetic parallels between A.A. Blok's and N. S./ Gumilyov's poetic dramaturgy. Such dramaturgic works by Gumilyov as *Don Juan in Egypt*, *Gondla* and *The Poisoned tunic* reveal the reminiscences of Blok's dramas *Balaganchik*, *The Stranger*, *The Rose and the Cross* in the figurative system, the nature of the conflict and plot constructions. The analysis of the plays by acmeist poet Gumilyov, theoretically opposed to Blok's aesthetics,

demonstrates that the new artistic movement aimed at “overcoming symbolism” not only has the common origin with symbolism, but also can be traced back to the theater philosophy of F. Nietzsche.

Keywords: Gumilyov, Blok, poetic drama, *Don Juan in Egypt*, *The Rose and the Cross*, acmeism, symbolism.

Драматургия Н. С. Гумилева за свою практически столетнюю историю не получила основательного научного осмысления и до настоящего времени остается темой малоизученной. Такая судьба поэтической драмы рубежа XIX–XX веков не является исключительной. Почти без внимания искусствоведов остается драматургическое наследие И. Ф. Анненского, Вяч. И. Иванова, Ф. Сологуба, В. Я. Брюсова, М. И. Цветаевой. Иную историю изучения произведений для театра получил А. А. Блок: его поэтические драмы становились объектом исследования для разных поколений ученых XX–XXI веков.

Драматургия Блока привлекала и всех великих режиссеров – современников поэта: В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова, К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко. Мейерхольд поставил «Балаганчик» (1906, 1914) и «Незнакомку» (1914), хотел работать над «Королем на площади», «Песней Судьбы», «Розой и Крестом»; Таиров мечтал об открытии театрального сезона в 1916 году спектаклем «Роза и Крест»; Вахтангов начинал репетировать «Незнакомку», хотел ставить «Розу и Крест». Наконец, Станиславский и Немирович-Данченко с 1916-го по 1919 год работали над постановкой «Розы и Креста» в Художественном театре (спектакль не состоялся).

В отличие от блоковской драматургии, пьесы Гумилева привлекали театр значительно в меньшей степени. Исследователь русского театра начала XX века Д. И. Золотницкий невниманием сцены к произведениям Гумилева объяснял тем, что пьесы были «непонятыми при жизни и запретными после смерти» [1, с. 3] поэта.

Драматургия Н. С. Гумилева рождается в те же годы (1900–1910), что и драматургия А. А. Блока. Первое произведение для театра Гумилева – «Шут короля Батиньоля» – написано в том же 1906 году, что и «Балаганчик» – первая пьеса Блока. Поскольку «Шут короля Батиньоля» не сохранился, весь драматургический цикл Гумилева открывается драмой «Дон Жуан в Египте» (1911), дающей основания говорить о содержательных параллелях с «Балаганчиком» – при всей разнице эстетических устремлений двух драматургов.

Эпоха рубежа XIX–XX веков характеризуется обращением поэтов к драматургии (Анненский, Сологуб, Вяч. Иванов, Брюсов, Блок, Гумилев, Цветаева).

Специалист по символистскому искусству Ю. К. Герасимов объясняет приход «всех известных поэтов символизма» к драме стремлением доказать жизнеспособность и универсальность своего направления прорывом «из субъективной сферы лирической поэзии в сферу объективного и “публичного” искусства театра» [2, с. 254].

Теми же мотивами можно объяснить и приход Гумилева в драматургию. Его потребность в объективном жанре как в форме, призванной продемонстрировать необходимость утверждения акмеизма, может быть подтверждена тем обстоятельством, что принципы нового направления провозглашались в то же самое время, когда стали появляться произведения поэта для театра. На это совпадение указывали разные исследователи [1, с. 14; 3, с. 35], да и сам Гумилев, по сути, отметил эту связь, назвав книгу «Чужое небо», куда вошла пьеса «Дон Жуан в Египте», своим первым акмеистическим сборником¹.

Вопреки вышеизложенному, смею предположить, что в данном вопросе приверженность художника к тому или иному направлению не имеет принципиального значения. Драматургия здесь нужна и важна поэту именно как объективный вид творчества; и слова С. М. Городецкого, сказанные по отношению к Блоку, о том, что «театр был первым его исходом из узкого круга лирики, — исходом, которого он искал всю жизнь» [4, с. 81], вероятно, можно также отнести и к Гумилеву.

Автор статьи о гумилевском сборнике «Чужое небо» Т. А. Мелешко отмечала, что пьеса «Дон Жуан в Египте» была «задумана отчасти как полемический диалог с автором “Балаганчика” о путях и возможностях развития лирического театра» [3, с. 24]. Действительно, полемический настрой у идеолога нового направления, долженствующего преодолеть прежнее увлечение символизмом, в отношении «Балаганчика» не мог не появиться. Гумилев, по сути, отрицает драматургическую состоятельность блоковской «лирической трилогии» («Балаганчик», «Незнакомка», «Король на площади»). В своей статье «Театр Александра Блока» (1918) он пишет: «Театрального же в них нет ничего, кроме модной в то время ломки веками выкристаллизовавшихся форм отношений между двумя сторонами рампы, оказавшихся не под силу тогдашним актерам и авторам» [5, с. 31].

Ведя этот эстетический спор, Гумилев создает пьесу, образная картина которой парадоксально переключается с блоковской. В «Дон Жуане» Гумилева возникает схожая схема взаимодействия масочных персонажей, олицетворяющих собой различные начала в человеке. Если у Блока маски Пьеро, Арлекина и Коломбины воплощали (в порядке перечисления) мечтательность, чувственность

¹ Пьеса «Дон Жуан в Египте» была опубликована в 1912 г., статья «Наследие символизма и акмеизм», ставшая манифестом нового направления, — в 1913-м.

и женственность; то у Гумилева эта треугольная схема несколько усложняется. Дон Жуан, сохраняя свою мифологическую родословную чувственного героя, несет и поэтическую мечтательность блоковского Пьеро, которая противопоставляет персонаж Дон Жуана персонажу его слуги — практичному приспособленцу Лепорелло. В пьесе Гумилева Дон Жуан и Лепорелло, подобно блоковским Пьеро и Арлекину, оказываются соперниками в любви. (Предметом страсти становится дочь торговца свиньями, американка Мисс Покэр). У Блока Арлекин уводит невесту Пьеро; у Гумилева, в финале пьесы, Дон Жуан — невесту Лепорелло. С учетом проведенной аналогии Мисс Покэр Гумилева можно рассматривать в качестве вариации блоковской Коломбины (как маски возлюбленной, как образа вечной женственности).

«Поэтичность» Дон Жуана претворяется в разыгрывании характерной «донжуанской» партии. Герой ведет свою обольстительную игру не ради достижения конкретной цели, он играет в значении «творит» и в этом смысле оказывается художником, поэтом, житнетворцом. Для оформления «поэтического» пути героя Гумилев создает египетские декорации. «Египет / египетское», по замечанию исследователя В. В. Кудасовой, «в системе гностических символов означает “животное”, чувственное начало в человеке. А фраза “покинуть Египет” подразумевает уход от “чувственного и материального” и стремление к Земле Обетованной через Красное Море и пустыню» [6]. Таким образом, Дон Жуан, являющийся, согласно своей историко-культурной судьбе, чувственным Арлекином, в пьесе Гумилева обретает черты своего антипода — мечтательного, возвышенного Пьеро. Не случайно поэтический монолог героя Гумилева предваряет ремарка «мечтательно», которая неоднократно сопровождает прямую речь Пьеро у Блока. Сам же монолог Дон Жуана — это стихи настоящего поэта:

Дон Жуан: (мечтательно)
Земля во мгле;
Задумчивое устье Нила,
И я плыву на корабле,
Где вы сидите у ветрила.
<...> Победоносная любовь
Нас коронует без короны
И превращает в пламя кровь
И в песню — лепет иступленный.
[7, с. 45; 49]

Добавление поэтической мечтательности к традиционной чувственности Дон Жуана уводит его образ от односторонней трактовки, характеризующей блоковские маски. С этим тезисом косвенно перекликается характеристика

Дон Жуана, данная исследователем В. М. Сечкаревым: «Дон Жуан силен, его любовь ненасытна, но где-то он в ней артист, она связана с поэзией, она красива» [8]. Автор цитируемых слов, вольно или невольно, указывает на сопряжение двух начал человеческой природы, в образной системе Блока названных Арлекином и Пьеро.

Ироничный автобиографический подтекст гумилевской пьесы также рифмуется с «Балаганчиком», отразившем в трио из Пьеро, Арлекина и Коломбины тройственный союз А. А. Блока, А. Белого и Л. Д. Блок. Относительно «Дон Жуана в Египте» существует свидетельство сына поэта, Л. Н. Гумилева, о том, что в образе американки Мисс Покэр драматург изобразил А. А. Ахматову, а в образе Лепорелло — поэта и ученого-востоковеда В. К. Шилейко, ставшего вторым мужем поэтессы. О связи Шилейко с «египетской» темой рассказала уже в 1960-е годы сама Ахматова своему литературному секретарю, поэту и мемуаристу А. Г. Найману. Ее комментарии по поводу вступления во второй брак он записал так: «Это всё Коля и Лозинский: “египтянин! египтянин!..” — в два голоса. Ну, я и согласилась» [9, с. 79]. Соответственно, в пьесе Гумилева Лепорелло представлен «известнейшим во всей Европе» ученым-египтологом, профессором и деканом.

Напрашивается вывод о том, что диалог образной системы «Дон Жуана в Египте» и «Балаганчика» нужен Гумилеву для утверждения идей новой школы, и в том числе, путем отрицания старой, или, как говорил В. М. Жирмунский, путем «преодоления» символизма. Практически о том же писала Мелешко, считавшая пьесу Гумилева о Дон Жуане «драматургическим манифестом нового течения, попыткой разыграть в лицах и драматических ситуациях процесс “преодоления символизма”» [3, с. 35].

При всем этом драматургию Блока можно признать задающей образную систему, характер конфликта и тематику драматических произведений Гумилева. Так, пьеса «Гондла» (1917) по всем перечисленным параметрам вызывает ассоциации с блоковской «Розой и Крестом» (1913), хотя, Гумилев отказывал в драматичности героям этой пьесы Блока, называя их «какой-то колонией толстовцев, где каждый без спора и колебания делает то, что ему скажет другой» [5, с. 32]. В этой первой крупной (состоит из четырех актов)² драме поэта, обращенной, как «Роза и Крест», к древней истории³, конфликт складывается из столкновения крайних начал человеческой природы: мечтательно-возвышенного / поэтического и неодоухотворенного / звериного (согласно образной системе произведения, «лебединой» / христианской Ирландии и «волчьей» / языческой Исландии).

² До «Гондлы» все пьесы Гумилева были одноактными миниатюрами.

³ Время действия «Гондлы» — X—XI вв.; «Розы и Креста» — начало XIII в.

Герой пьесы Гондла — поэт, ирландский скальд, «лебедь», несущий идею безмерности человеческого духа — оказывается в волчьей стае, человеческих законов не знающей. Такой сюжет свидетельствует о неоромантическом аспекте драмы⁴.

Персонаж Гондлы обнаруживает черты неоромантического героя, в одиночку сопротивляющегося окружающему миру, но не вступая с ним в непосредственную борьбу. В этом аспекте важна характеристика образа Гондлы, данная Золотницким: «Героем драмы выступал избранник судьбы и одновременно изгой. Сын скальда и скальд, отмеченный божьим даром, он был отвергнут чужой, черствой средой. К тому же внешне ущербный, горбатый, он был духовно могуч и прекрасен, его взор различал добрые знаки с небес» [1, с. 22]. Здесь исследователь, по сути, говорит о неоромантической двойственности героя, которая свойственна и блоковскому Бертрану из «Розы и Креста»: в нем также высокое благородство снижается отсутствием собственно героического начала, внешней ущербностью, «низкой, смешной и ничтожной породой», по словам Изоры.

Иного плана амбивалентность героини «Гондлы» Леры («она же Лаик, знатная исландская девушка»), имеющей два лика: дневной и ночной, совмещающих противоположности — волчье и лебединое начала. На вопрос Гондлы о причинах ее былой веселости Лера отвечает:

Вспоминаешь ты *Леру дневную*,
 Что от солнца бывает пьяна,
 А печальную *Лаик ночную*
 Знает только седая луна.
 [10, с. 77]

Оба начала борются в ней как разнонаправленные стремления к взаимоисключающим друг друга ценностям: земным и божественным. Родословная такой разорванности вновь ведет к блоковскому «Балаганчику» с его символистскими образами. Гумилевская Лера, подобно блоковским Коломбине и Изоре, оказавшись в ситуации выбора между мечтателем-поэтом Гондлой и чувственным любовником Лаге, выбирает «земной вариант». Она отказывается от своего ночного начала по имени Лаик и остается дневной Лерой.

Лера:

Так? Ну, помни обет мой веселый:
 Чуть погаснет на западе луч,
 Лаик будет за дверью тяжелой,

⁴ Неоромантизм, в отличие от классического романтизма, снижает идеализированную высоту героя, сохраняя при этом его конфликт с миром.

И у Лаге окажется ключ.
Он войдет к ней, ее он измучит
Ненасытным желаньем мужским.
Он ее наслаждаться научит,
И смирится она перед ним.
И на месте тоскующей Лаик
Будет Лера и ночью и днем,
Неустанно тебя проклиная,
Называя трусливым щенком.
[10, с. 101–102].

Но в финале поэтическое, одухотворенное начало одерживает победу над земной, черствой плотью. Гондла кончает жизнь самоубийством, отказываясь от телесной оболочки. И хотя перед смертью герой превращается из мнимого короля в настоящего⁵, реальную царскую власть он отвергает, освобождаясь от земных уз и преодолевая личностное начало:

Там, в стране, только духам известной,
Заждались короля своего,
Мой венец не земной, а небесный,
Лаик, терны — алмазы его.
<...> Нет, я звездный король и надзвездный,
Что земле я и что мне земля?
Лебедям короли бесполезны,
И не надо волкам короля!
[10, с. 101; 110]

Самоубийство Гондлы можно сравнить со смертью блоковского Бертрана, испытывающего «неземную сладость» исчезновения, гаэтановскую Радость–Страдание. У Блока Бертран перед смертью говорит о блаженстве:

О, какая мука!
И сладость — за мукою вслед!
Неземная сладость
Повеяла в сердце!
Как ночь прекрасна!
[11, с. 243]

И у Гумилева Гондла перед самоубийством тоже признается в радости ухода:

⁵ Не являясь принцем крови, Гондла становится королем путем передачи власти от отца-скальда, в свое время избранного на ирландский престол, к сыну по завещанию.

(Ставит меч себе на грудь)

Вот оно. Я вином благодати
Опьянился и к смерти готов,
Я монета, которой Создатель
Покупает спасенье волков.

(Закальвается)

Лаик, Лаик, какое бессилье!
Я одну тебя, Лаик, любил...
Надо мною шумящие крылья
Налетающих ангельских сил.

(Умирает)

[10, с. 113–114]

Мотив жертвенности, обусловленный высокой целью, вызывает и другую содержательную параллель — с трагедией Цветаевой «Ариадна» (1924), в которой герой Тезей отказывается от своей любви, добровольно уступая Ариадну богу Вакху ради ее безмерного, вечного, божественного счастья. Тезей преодолевает личные чувства, земную ограниченность, убивая в себе минотавра, т. е. животное начало в человеке, что и позволяет Вакху назвать Тезея богом. Так и Гондла ради преодоления варварской природы волков и обращения их в лебедей платит жизнью, утверждая тем самым победу духа в борьбе земного и божественного.

В двуликой Лере также побеждает «лебединое», ночное начало. Она в итоге тоже избирает неземной путь, отправляясь в ладье с мертвым Гондлой «дорогой невозможной» «по ночным и широким волнам»:

Лера:

Так уйдем мы от смерти, от жизни
— Брат мой, слышишь ли речи мои? —
К неземной, к лебединой отчизне
По свободному морю любви.

[10, с. 101]

Блаженство конца, воспеваемое гумилевскими Лерой и Гондлой, как и блоковским Бертраном, укладывается в эстетическую философию Ф. Ницше. Театральная концепция немецкого философа предполагает растворение индивидуального начала, слияние героя с мировой музыкальной стихией в трагическом восторге уничтожения. В рецензии на пьесу «Гондла», написанной близким другом Гумилева Ларисой Рейснер⁶, содержится отсылка

⁶ История любви Н. С. Гумилева и Л. М. Рейснер развивалась в период создания пьесы «Гондла». Лариса Рейснер стала прототипом героини Леры-Лаик. 8 ноября 1916 г. в

к пониманию древней трагедии как единому лону религиозно-культурных начал: «Как ни ослепителен крест, он подчиняется законам старой, языческой правды, вещему обряду трагических игр» [12, с. 264]. Этот древний трагический обряд, явленный Ницше как борьба и взаимодействие двух — дионисийской и аполлинийской — стихий, у Гумилева претворяется в конфликте музыкально-одухотворенного и земного, бытовленного начал.

В этом смысле трагедия «Отравленная туника» (1918) — еще один пример включения в образную картину пьесы таинственных сил невидимой стихии, так или иначе управляющей происходящим.

Героиня трагедии, тринадцатилетняя царевна Зоя, подобно блоковской Изоре, испытывает тоску по чему-то неизведанному, по любви, по страсти. Признания блоковской и гумилевской героинь обнаруживают общие мотивы.

У Блока Изора рассказывает Алисе о постоянно звучащей в ней песне таинственного рыцаря:

В сердце моем — весна.
 <...>Нынешней ночью
 Странный приснился мне сон <...>
 Встал предо мною неведомый рыцарь <...>
 «Странник! Странник!» — вскрикнула я <...>
 Видела ты, что подушку мою
 Я зубами рвала!
 И рубашку рвала на плече!
 Слышишь ты, как сердце стучит...
 И в ушах — этот вечный напев:
 «Радость—Страданье...»
 Песня мне спать не дает...
 [11, с. 184, 185–186, 188]

У Гумилева Зоя при первой встрече с поэтом Имром признается в своем любовном томлении:

Я целовала гладкие каменья,
 Которые выбрасывало море,
 Я целовала лепестки жасмина,
 Который вырос под моим окошком.
 Когда мне становилось очень больно,
 Тогда свои я целовала руки,

письме к Рейснер Гумилев признавался: «...я начинаю писать новую пьесу, причем, если Вы не узнаете в героине себя, я навек брошу литературную деятельность...» // Гумилев Н. С. Собр. соч.: в 3 т. М., 1991. Т. 2. С. 198.

Меня ж с тех пор, как мать моя скончалась,
Никто ни разу не поцеловал.
[13, с. 154–155]

В итоге Зоя отдается страсти; ее душу охватывает стихия, носителем которой становится поэт Имр. В образе «бродячего царя-поэта» Имра можно увидеть параллель с блоковским странником-певцом Гаэтано из «Розы и Креста»: они оба — посланцы некоего неизвестного мира, манящего к себе тоскующие души, и оба обладают музыкальными чарами. Зоя попадает под воздействие этих чар, которым она противостоять оказывается не в силах:

Мне хорошо и страшно.
Я слышу будто звон далеких арф
Бесчисленных, и ветер слишком знойный
И слишком пряный... я — как облака,
Что тают в полдень в небе просветленном,
И я не знаю, что со мной такое.
[13, с. 184–185]

Истоки этой стихии — по ту сторону добра и зла, и потому Зою не могут удержать понятие нравственности, положение царевны, долг перед отцом — императором Византии и женихом — царем Трапезондским. Ее непреодолимо влечет завораживающий голос поэта. После своей первой встречи с Имром она говорит Трапезондскому царю:

А ты мне скажешь,
Что у меня глаза, как у газели,
Что жарок рот мой, что с моею грудью
Сравнятся блеском только зеркала?
<...> Высокий, он казался мне виденьем,
Его глаза светились словно звезды,
Его уста краснели, словно роза,
А речь звучала, как биенье сердца.
[13, с. 168]

Зое Имр кажется видением потому, что его происхождение неоднозначно, также как и неоднозначно происхождение Гаэтана, песня которого тревожит и манит Изору. Очарованность, или зачарованность, поэтом, как неким фантастическим миром, и приводит Зою к отказу от принятых норм, превращая ее в «отравленную брачную тунику», несущую гибель. «Отравленной туникой» называет Зою императрица Византии Феодора, указывая, по сути, на иную природу ее «зла», отличную от природы «зла» самой Феодоры, знающей «все притоны и таверны». Благородный же Царь Трапезондский не может оста-

ваться в жизни, где рухнули все привычные для него ценности (правда, честь, идеал), и где таинственным образом в наивной девочке совместились «кроткий ангел с демоном свирепым». Он умирает, бросаясь вниз с высоты собора Святой Софии.

Это слияние ангела с демоном — не определение образа Зои, а характеристика поэтической стихии, добра и зла не ведающей. Не о той ли таинственной стихии говорит современный исследователь русской драматургии конца XIX – начала XX века О. К. Страшкова, замечая, что «в образах личности творящей (Гафиз, Гондла) отражена уверенность акмеиста в том, что только поэзия является формой освобождения тайных сил вселенной» [14, с. 172]?

В целом можно сказать, что носителями этой «музыкальной» стихии становятся герои драматических произведений Гумилева — Дон Жуан, Актеон (герой одноименной драмы), Гондла, Гафиз (герой пьесы-сказки «Дитя Аллаха»), Имр, преодолевшие земную природу и своим поэтическим даром взломавшие границы принятых «человеческих, слишком человеческих» норм. Здесь также напрашиваются параллели между героями пьес Блока и Гумилева. Можно сделать вывод, что драматургическое творчество двух поэтов, своего рода эстетических оппонентов, восходит к музыкально-синтетической концепции театра⁷, сформировавшейся на рубеже XIX–XX веков под влиянием театральной философии Ницше. Отсюда и постоянное ощущение присутствия некоей таинственной силы, управляющей всем происходящим; отсюда и герои, оказывающиеся посланцами этой силы (или «мировой музыки», согласно формуле Блока), отсюда, наконец, и образы этих героев, рождающихся вне добра и зла.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Золотницкий Д. И.* Театр поэта // Гумилев Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990. С. 3–38.
2. *Герасимов Ю. К. В. Я. Брюсов и условный театр* // Театр и драматургия: Труды ЛГИТМиК. Вып. 2 Л.: ЛГИТМИК, 1967. С. 253–273.
3. *Мелешко Т. А.* Одноактная пьеса в стихах «Дон Жуан в Египте» в составе поэтического сборника Николая Гумилева «Чужое небо» // Неординарные формы русской драмы XX столетия. Вологда: Русь, 1998. С. 24–35.

⁷ Термин «музыкально-синтетическая концепция театра», означающий воплощение музыкальной сущности визуальными образами, был введен историком и теоретиком театра В. И. Максимовым на основе анализа эстетических систем В. И. Иванова, А. Белого, А. Н. Скрябина, А. А. Аппиа. Термин используется в его докторской диссертации «Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто» (2001), монографиях: «Век Антонена Арто» (2005), «Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века» (2014) и др.

4. *Городецкий С. М.* Воспоминания об Александре Блоке // Печать и революция. 1922. № 1. С. 75–88.
5. *Гумилев Н. С.* Театр Александра Блока // Александр Блок: Новые материалы и исследования: Литературное наследство. М.: Наука, 1993. Т. 92. Кн. 5. С. 31–34.
6. *Кудасова В. В.* Пьеса Н. Гумилёва «Дон Жуан в Египте» в культурной парадигме Серебряного века // Гумилёвские чтения: сб. материалов. 2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gumilev.ru/print.phtml?aid=195083595> (дата обращения: 01.11.2019).
7. *Гумилев Н. С.* Дон Жуан в Египте // Гумилев Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990. С. 39–51.
8. *Сечкарев В. М.* Гумилев – драматург [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gumilev.ru/about/1/> (дата обращения: 01.11.2019).
9. *Найман А. Г.* Рассказы об Анне Ахматовой. М.: Художественная литература, 1989. 300 с.
10. *Гумилев Н. С.* Гондла // Гумилев Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990. С. 70–116.
11. *Блок А. А.* Роза и Крест // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Художественная литература, 1961. Т. 4. С. 168–246.
12. *Рейснер Л. Н.* Гумилев. «Гондла» // Летопись. 1917. № 5–6. С. 262–264.
13. *Гумилев Н. С.* Отравленная туника // Гумилев Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990. С. 150–211.
14. *Страшкова О. К.* Воплощение неомифологического сознания акмеистов в драматургических произведениях Н. Гумилева // Вестник Ставрополь. гос. ун-та. 2006. № 46. С. 165–173.
15. *Максимов В. И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб.: РГИСИ, 2014. 304 с.

REFERENCES

1. *Zolotnickij D. I.* Teatr poeta // Gumilev N. S. Dramaticheskie proizvedeniya. Perevody. Stat'i. L.: Iskustvo, 1990. S. 3–38.
2. *Gerasimov YU. K.* V.YA. Bryusov i uslovnij teatr // Teatr i dramaturgiya: Trudy LGITMiK. Вып. 2 L.: LGITMIK, 1967. S.53 S. 253–273.
3. *Meleshko T. A.* Odnoaktnaya p'esa v stihah «Don ZHuan v Egipte» v sostave poeticheskogo sbornika Nikolaya Gumileva «CHuzhoe nebo» // Neordinarnye formy russkoj dramy HKH stoletiya. Vologda: Rus', 1998. S. 24–35.
4. *Gorodeckij S. M.* Vospominaniya ob Aleksandre Bloke // Pechat' i revolyuciya. 1922. № 1. S. 75–88.
5. *Gumilev N. S.* Teatr Aleksandra Bloka // Aleksandr Blok: Novye materialy i issledovaniya: Literaturnoe nasledstvo. M.: Nauka, 1993. T. 92. Kn. 5. S. 31–34.
6. *Kudasova V. V.* P'esa N. Gumilyova «Don ZHuan v Egipte» v kul'turnoj paradigme

- Serebryanogo veka // Gumilyovskie chteniya: sb. materialov. 2006 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.gumilev.ru/print.phtml?aid=195083595> (data obrashcheniya: 01.11.2019).
7. *Gumilev N. S. Don ZHuan v Egipte* // Gumilev N. S. Dramaticheskie proizvedeniya. Perevody. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1990. S. 39–51.
 8. *Sechkarev V. M. Gumilev – dramaturg* [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.gumilev.ru/about/1/> (data obrashcheniya: 01.11.2019).
 9. *Najman A. G. Rasskazy ob Anne Ahmatovoj*. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1989. 300 s.
 10. *Gumilev N. S. Gondla* // Gumilev N. S. Dramaticheskie proizvedeniya. Perevody. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1990. S. 70–116.
 11. *Blok A. A. Roza i Krest* // Blok A. A. Sobr. soch.: v 8 t. M.; L.: Hudozhestvennaya literatura, 1961. T. 4. S. 168–246.
 12. *Rejsner L. N. Gumilev. «Gondla»* // Letopis'. 1917. № 5–6. S. 262–264.
 13. *Gumilev N. S. Otravlenная tunika* // Gumilev N. S. Dramaticheskie proizvedeniya. Perevody. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1990. S. 150–211.
 14. *Strashkova O. K. Voploshchenie neomifologicheskogo soznaniya akmeistov v dramaturgicheskikh proizvedeniyah N. Gumileva* // Vestnik Stavropol'. gos. un-ta. 2006. № 46. S. 165–173.
 15. *Maksimov V. I. Modernistskie koncepcii teatra ot simvolizma do futurizma. Tragicheskie formy v teatre HKH veka*. SPb.: RGISI, 2014. 304 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кумукова Д. Д. — канд. искусствоведения; dkumukova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kumukova D. D. — Cand. Sci. (Arts); dkumukova@yandex.ru