

Г. Шелогурова
Москва

Постановка «Ифигении-жертвы» в контексте проблемы «Анненский и театр»

В литературе об Анненском пока еще недостаточно осмыслен эпизод, связанный с его участием в подготовке одного театрального спектакля. Хотя о постановке «Ифигении-жертвы» 1900 года дошло очень мало сведений, само событие представляет определенный интерес как факт состоявшегося творческого контакта Анненского с театральным миром Петербурга, что открывает еще одну грань темы «Анненский и театр».

Как правило, некоей исходной точкой зрения, отталкиваясь от которой принято начинать разговор на эту тему, служит мнение Б. В. Варнеке, настойчиво утверждавшего: «...драматург И. Ф. Анненский и переводчик величайшего из античных мастеров театра, театра не любил, годами в нем не показывался и пьесы любил читать, но не смотреть».¹ Та же мысль повторяется им примерно 10 лет спустя в материалах книги воспоминаний.² Однако сам Варнеке приводит свидетельства, которые противоречат выдвинутому им тезису. «И. Ф. Анненский *постоянно* мечтал ввести Еврипида в состав текущего репертуара нашей сцены»³ <курсив мой – Г. Ш>. Из текста этих воспоминаний (точнее, двух текстов) можно сделать вывод о том, что приводимые доводы в большей степени свидетельствуют о чуждости Анненского не искусству театра, а миру театра,⁴ и при таком прочтении снимается необходимость оспаривать заявление Варнеке и доказывать обратное.

Несовместимость Анненского с театральной средой и невозможность руководствоваться ее нормами автор воспоминаний демонстрирует на двух примерах. В первом случае он ставит в вину поэту то, что тот не стал «продвигать» на сцену свои переводы трагедий («Театральный человек этого добился бы непременно»⁵) и таким образом уступил дорогу Мережковскому. Описывая второй эпизод – упущенный шанс поставить «Царя Иксиона» силами некоего частного

театра, – Варнеке выражается довольно туманно: «...самолюбивый и привыкший ходить только *по прямым путям* поэт не пожелал сделать *нескольких обходных шагов...*»⁶ <курсив мой – Г. Ш.>. Очевидно, речь идет об отказе Анненского пойти на некий этический компромисс. В период же постановки «Ифигении-жертвы» на частной сцене поэт-переводчик демонстрировал недопустимость компромисса эстетического: «...он оказался очень неговорчивым автором, с бою отстаивавшим неприкосновенность каждого эпитета. Поэтому все необходимые замены и купюры приходилось делать у него за спиной, преподнеся их ему в виде сюрприза уже на самом спектакле и всякими хитростями не пуская его на последнюю репетицию» (ПК, 72).

Из данного свидетельства мемуариста следует, что «внетheaterальный» Анненский, по-видимому, не только не тяготился посещением репетиций, но и весьма деятельно включился в процесс подготовки спектакля, иначе не имело бы смысла изобретать различные ухищрения для того, чтобы ограничивать его присутствие и минимизировать его влияние на ход и конечный результат работы.

Представление «Ифигении-жертвы» на сцене зала Павловой⁷ в известном смысле можно считать сценическим воплощением художественного текста Анненского. В отчетах Кружка любителей художественного чтения и музыки, силами которого осуществлялась постановка, в одном ряду с «Дядей Ваней» Чехова значится «Ифигения-жертва» Анненского (без упоминания Еврипида), и сообщается, что Анненский «передал пьесу в собственность кружка».⁸ Слово «автор» фигурирует в воспоминаниях Б. Варнеке, и если даже здесь имеет место не замеченная мемуаристом оговорка, сама по себе она весьма симптоматична. В случае с Анненским-переводчиком применение к нему категории авторства представляется обоснованным, потому что, во-первых, о творчески-субъективном отношении его к переводимому тексту написано достаточно много;⁹ во-вторых, именно о данной пьесе как о произведении скорее Анненского, нежели Еврипида, развернуто высказался один из выдающихся специалистов в области древнегреческой трагедии В. Н. Ярхо;¹⁰ наконец, во все времена существовало обыкновение соединять имя переводчика с названием переведенного произведения в тех случаях, когда перевод получал соответствующий резонанс (достаточно вспомнить «Илиаду» Гнедича или несопоставимый по уровню и значимости,

но хронологически более близкий Анненскому и остро пережитый им пример – «Ипполита» Мережковского). В последнем случае показательно, что резкий протест Анненского вызвал не столько сам перевод, на который он в свое время отреагировал взвешенной рецензией,¹¹ а создание спектакля на его основе спустя почти 10 лет. Перекодировка литературного текста в театральный произвела эффект детонатора, результатом чего явилось прямое обращение Анненского к занятым в спектакле актерам (рассылка им экземпляров собственного перевода и письмо Ю. М. Юрьеву – исполнителю роли Ипполита). Этот решительный и неожиданный для многих поступок задним числом отчасти объясняет быстрое и охотное согласие Анненского на предложение инсценировать его перевод, то есть соединить поэтическое слово и сценическое действие.

Идея поставить «Ифигению-жертву» была подана Анненскому из театральных кругов. В условиях репертуарного кризиса Ю. Озаровский¹² обратился к Варнеке с просьбой о поиске пьесы для спектакля с участием В. Ф. Комиссаржевской, которая пригласила Озаровского в качестве режиссера. Прочитав вскоре «Ифигению-жертву» в переводе Анненского, Варнеке увидел в пьесе материал, способный заинтересовать Озаровского. Примечательно, что в передаче мемуариста тот «пришел в восторг от перевода Анненского» (ПК, 71). Сфокусированность режиссера на переводческом аспекте в данном случае представляется не случайной: незадолго до этого Озаровский ставил «Антигону» Софокла в переводе Мережковского и, конечно же, оценивал перевод Анненского на этом фоне. Два года спустя при постановке «Ипполита» в Александринском театре Анненский и Озаровский вновь окажутся в одном культурном контексте благодаря Еврипиду, но на сей раз они будут представлять противоположные тенденции и в непосредственный контакт, насколько известно, не вступят.

Говоря об «Ифигении» (1900) соблазнительно обозначить еще одну линию «невстреч» – неслучившийся диалог великой русской актрисы, которой и пьеса, и роль понравились (ПК, 72), и поэта, который впоследствии будет восприниматься как одна из наиболее значительных фигур Серебряного века. Этому сюжету не суждено было реализоваться: незадолго до премьеры Комиссаржевская выбыла из проекта, заглавную роль сыграла Д. М. Мусина,¹⁴ в то время

жена Ю. Э. Озаровского. С ролью она, с точки зрения Анненского, не справилась.¹⁵

Хронологически постановка «Ифигении-жертвы» заняла место между двумя опытами Анненского в сфере драматургии и театра. В 1896 году – поставлен ученический спектакль «Рес», а в 1901 – опубликована его первая трагедия «Меланиппа-философ», что станет, по сути, литературным дебютом поэта.

За этим рядом названий («Рес» – «Ифигения» – «Меланиппа») просматривается некая условная траектория развития поэта-драматурга: от перевода к поискам его сценического эквивалента и далее – к созданию собственного драматургического текста – трагедии на мифологическом материале. Высказываясь по вопросам сценического представления древнегреческой трагедии, Анненский обычно имеет в виду театральные спектакль и школьную постановку, рассматривая их как две несоизмеримые сферы, предполагающие разные критерии оценок. В первой показателем состоятельности всегда является результат, так как только на театральном представлении появляется зритель – необходимый элемент модели, по которой существует этот вид искусства. Во второй сфере самоценное значение имеет подготовительный процесс вхождения в материал, потому Анненский предостерегает от отождествления этой составляющей школьной жизни, производной образовательного процесса, с явлениями, имеющими место в сфере собственно театра. Стоит иметь в виду, что современные Анненскому постановки античной трагедии, к примеру, на Александринской сцене, были отчетливо стилизаторскими.¹⁶ Можно понять, почему для него школьный вариант постановки является в чем-то более состоятельной и плодотворной формой взаимодействия с античной классикой, чем среднестатистический спектакль на профессиональной сцене. Во-первых, гимназисты имеют несравнимо больше, нежели актеры, возможностей для серьезного и разностороннего изучения материала. Во-вторых, гимназический театр способен более адекватно воспроизвести некоторые элементы греческой трагедии за счет нивелирования собственно постановочных моментов, которыми невозможно пренебречь на профессиональной сцене. Те условности и вынужденные ограничения, что допустимы в рамках школьного спектакля и даже придают ему особую трогательность, часто выглядят вульгарными

и безвкусными на большой сцене. Так, ни у зрителей, ни у участников школьной постановки не вызвало недоумения или эстетического неприятия то обстоятельство, что Рес предстал перед публикой в латах и шлеме Жанны д'Арк.¹⁷ Но то же явление, имевшее место при постановке «Ифигении» на сцене Михайловского театра (1909) профессиональным коллективом, было воспринято как однозначный просчет режиссера А. Долинова: во внушительном перечне нареканий далеко не последнее место занимали и шатры из «Князя Игоря», и сборные костюмы «не то из Аиды, не то из Прекрасной Елены».¹⁸

Законченный примерно через 2 года после премьеры «Реса» перевод «Ифигении-жертвы» Анненский также предоставил в распоряжение гимназистов еще до публикации. На сей раз это были учащиеся Николаевской Царскосельской гимназии, где он занимал пост директора. «Ученики выпросили ее у меня для разучивания... Устроены были считки, но они дали столь плохие результаты (хотя оркестр уже разучил Глюковскую увертюру), что, несмотря на искреннее желание щадить их молодое самолюбие, мне пришлось под разными предложениями снять пьесу с репертуара».¹⁹ Итак, «Ифигения» должна была стать следующим школьным спектаклем Анненского. Возможно, после достойной премьеры «Реса» он готов был продолжить свой театрално-драматически-педагогический опыт в рамках ученического спектакля. Письмо Анненского В. К. Ернштедту от 1 января 1898 года оставляет впечатление, что на тот момент у автора постановочные приоритеты преобладают над переводческо-комментаторскими, иначе сложно объяснить, почему он забирает пьесу у переписчиков и отдает ее своим подопечным для разучивания, что влечет за собой задержку сдачи текста в редакцию «Журнала министерства народного просвещения» и ставит под угрозу срыва сроки публикации.²⁰ Но интенсивно начавшийся подготовительный процесс останавливается по личному распоряжению директора, после первых же репетиций (считок), которые показали полную бесперспективность дальнейшей работы.

Возможно, это объяснялось тем, что в Николаевской гимназии к тому времени уже существовала своя стилевая традиция ученических спектаклей, не близкая Анненскому, возможно, для мужского коллектива данная пьеса оказалась не самым органичным материалом (две центральные роли – женские), возможно, изменился

уровень требований самого постановщика. Нельзя также исключить возникновения у него интереса к другому варианту инсценировки своего перевода, возможно, у него уже подспудно зрела мысль о воплощении собственных представлений об эллинской трагедии в другом культурном пространстве. Ведь известно, что «Аталия или Гофолія» Расина начала свой путь со школьной сцены, для которой она, собственно, и писалась. «Ифигения-жертва» могла представляться Анненскому наиболее подходящей из всех пьес Еврипида для того, чтобы вывести афинского трагика на русскую сцену. Ее сюжет оказался востребованным в театральных (точнее в музыкально-драматических) проекциях, главным образом связанных с постановками знаменитой оперы Глюка (1846). «Ифигения-жертва» Еврипида – Анненского лишней раз подтвердила особую привлекательность этой трагедии для сцены: она получила наибольшее количество сценических воплощений, что справедливо отмечалось исследователями.²¹ Кроме того, это был единственный текст Анненского (в данном случае переводчика), который ему довелось дважды увидеть на театральных подмостках.

Следует учитывать одно важное обстоятельство: театральное пространство, в котором была представлена «Ифигения-жертва» в 1900 году, все же не было совершенно чужим для Анненского. Постановка была осуществлена силами участников Кружка любителей художественного чтения и музыки, основанного в апреле 1897 года, в состав которого входили и многие представители театрального мира Петербурга. Сам Анненский также состоял в этом кружке и одно время даже являлся членом «спектакльной» комиссии по декламации.²² В ряду мероприятий, которые планировались в рамках заседаний, упоминается чтение рефератов о новейших течениях французской сцены, что, естественно, наводит на мысль об Анненском. (Данная проблематика будет рассмотрена им в докладе на заседании Общества классической филологии и педагогики 19 февраля 1903 года).²³ То есть, с одной стороны, это была уже не школьная сцена, но с другой, – еще и не в полном смысле профессиональная, хотя актеры, привлеченные к постановке, в большинстве своем служили в Александринском театре: А. И. Аркадьев (Агамемнон), В. В. Пушкарева-Котляревская²⁴ (Клитемнестра), в 1901 году, в этот же театр поступит и Д. М. Мусина (Ифигения).

Премьера была проанонсирована за несколько дней в одном из главных театральных изданий «Театр и искусство», были представлены имена переводчика, режиссера и исполнителей главных ролей: «16 марта в зале Павловой состоится 6-ое открытое собрание кружка любителей художественного чтения. Будет исполнена в 1 раз на русском языке “Ифигения-жертва” в переводе И. Ф. Анненского».²⁵ Спектакль имел положительную, хотя и довольно скромную прессу. Более-менее подробное освещение он получил в «Санкт-Петербургских ведомостях» за 18 марта и в «Театре и искусстве» за 19 марта. В обоих изданиях по преимуществу разбирался театральный аспект спектакля, но если в первом отзыве имя Анненского упоминалось с почтительной интонацией – «в талантливом переводе г. Анненского»²⁶ – то во втором – оно даже не фигурировало.²⁷

Уровень рецензий не мог не разочаровать Анненского. Автор статьи в «Театре и искусстве» демонстрировал явную некомпетентность: для него «сострадание» и «сочувствие» являли собой «два рычага классической трагедии», а понятие «ужас» тесно смыкалось с понятием «отвращение».²⁸ Для любого, мало-мальски знакомого с теорией Аристотеля, очевидно, что речь в данном случае идет не о двух, а, по сути, об одном «рычаге» (сочувствие/сострадание, скорее, – одна эмоция, представленная на близких стадиях). А «ужас» (который, по Аристотелю, как раз и есть другой «рычаг») не родствен «отвращению». Терминологически не выдержанный и понятийно расплывчатый тезис к тому же не получил соответствующего развертывания в рецензии. Едва ли адекватной была и оценка собственно постановочной стороны спектакля. По мнению рецензента, режиссеру удалось выдержать стиль эпохи. Есть основания усомниться в справедливости такой оценки, поскольку в «Ипполите», поставленном тем же Ю. Озаровским через два года, Ф. Д. Батюшков отмечал как раз подмену исторического стиля, соответствующего эпохе Еврипида, неким условным общемифологическим.²⁹ Трудно вообразить, что за столь короткий срок Озаровский решительным образом изменил принципы режиссуры. Возникает даже искушение предположить, что как раз участие в постановочном процессе «Ифигении-жертвы» Анненского в какой-то мере позволило избежать условной усредненности стиля. По-видимому, рецензент не очень хорошо разобрался не только в античном театре, но и в современном,

иначе он вряд ли назвал бы Озаровского недюжинным режиссером, каковым тот не являлся в ту пору и не стал впоследствии.

У нас нет сведений о непосредственной реакции Анненского на спектакль. В воспоминаниях А. Кондратьева о случайной встрече с поэтом в антракте можно уловить один нюанс: Кондратьев позитивно отозвался об игре актеров, Анненский в ответ выразил удовольствие по поводу встречи, иначе говоря, отказался поддержать предложенную тему, которая, видимо, была для него неприятна.³⁰ Наиболее вероятным представляется, что сама премьера и отклики на нее окончательно убедили автора перевода в том, что у него и у театрального коллектива были разные представления о театральной версии пьесы. Несовпадение позиций автора русского текста и создателей спектакля с полной отчетливостью проявится при постановке «Ифигении» на казенной сцене в 1909 году. Не будет преувеличением сказать, что серьезных отзывов на спектакль 1900 года не было.³¹ Исключением в известном смысле можно считать статью Ф. Ф. Зелинского «Ифигения», которая была напечатана в «Северном курьере» 29 марта того же года.³² Несмотря на то, что, вероятно, спектакль инспирировал появление данной статьи, последнюю трудно отнести к тому типу публикаций, которые принято называть отзывами на постановку: театральный аспект как таковой в ней отсутствует.

Посмертной «Ифигении» Еврипида суждено было выполнить роль мостика, соединившего на короткое время поэта-переводчика с достаточно далеким от него миром современного театра. Логично предположить, что данный момент своей творческой биографии Анненский рассматривал как этапный: он еще не известен как поэт, а довольно ограниченные рамки переводческо-комментаторской деятельности уже явно не вмещают в себя его возрастающих художественных интересов. Как известно, этот опыт соединения текста трагедии с пространством театра как попытка освоения новой сферы творчества обернулась для Анненского еще одним «невозможно».

Спектакль 1900 года не стал значительным событием в жизни театрального Петербурга. Но есть основания думать, что он обозначил собой некий рубеж в судьбе драматурга и переводчика Еврипида. Из опыта взаимодействия с современным ему театром Анненский вынес убежденность в невозможности адекватного сценического

воплощения античной трагедии на его подмостках в ближайшем будущем³³ и укрепился во мнении о перспективах развития индивидуально-художественного мифотворчества в драматургии, которое может вывести современный театр на уровень трагического действия.³⁴ При всем при том для узкого круга лиц спектакль «Ифигения-жертва» 1900 года представлял профессиональный интерес. Для некоторых из них постановка ассоциировалась непосредственно с именем Анненского.³⁵

¹ Варнеке Б. И. Ф. Анненский. (Некролог) // ЖМНП. 1910. Март. Отд. IV. С. 44.

² «Не ближе, чем Котляревский, стоял к театру и сам переводчик Иннокентий Федорович, на первой же читке заяв<ив>ший, что он очень давно не бывал в театре» (Варнеке Б. В. И. Ф. Анненский // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. Л., 1983. С. 72. Далее по тексту ПК с указанием страницы.

³ Варнеке Б. И. Ф. Анненский. (Некролог). С. 42.

⁴ «...И. Ф. Анненский слишком мало обладал свойствами, нужными для благополучного обращения с актерами и прочим театральным людом: они не понимали его, а он не понимал их, и поэтому если эти постановки и доставляли какую-нибудь радость переводчику, то только в пору предварительных переговоров и красивых надежд, разочаровываться в которых ему было, конечно, тем больше» (Там же. С. 42).

⁵ Там же. С. 44.

⁶ Там же. С. 42. Из недатированного письма Варнеке следует, что о постановке этой трагедии Анненского на сцене Китайского театра в Царском селе хлопотал С. Сутугин (О. Г. Эттингер), на которого пьеса произвела большое впечатление. (См.: РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 304. Л. 12). «Мне недавно пришлось слышать в частном обществе чтение И. Ф. Анненским – известного <sic> своими переводами Эврипида <sic> – его новой оригинальной трагедии на мифологический сюжет под названием “Сказка о царе Иксионе”. Я считаю ее во многих отношениях замечательным произведением» (Сутугин С. Мысли о театре // Театр и искусство. 1902. № 8. С. 164).

⁷ Назывался по имени А. И. Павловой, ставшей в 1885 г. владелицей дома № 13 на Троицкой улице, где он располагался. Чаще всего снимался для любительских спектаклей. См.: Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель. СПб., 1994. С. 331.

⁸ Петровская И. Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге. 1801–1917. Энциклопедия. СПб., 1999. С. 146.

⁹ См. напр.: Зелинский Ф. Еврипид в переводе И. Ф. Анненского // Перевал. 1907. № 11. С. 38–41; № 12. С. 40–46; Гаспаров М. Л. Еврипид Иннокентия Анненского // Еврипид. Трагедии. В 2 т. Т. 1. М., 1999. С. 591–600. В данной статье Гаспаров неоднократно называет переводы Анненского переводами-пересказами.

¹⁰ Ярхо В. Н. «Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского (древнегреческая трагедия в стиле модерн) // Philologica. 2001/2002. Vol. 7. № 17/18. С. 89–144.

¹¹ Анненский И. «Ипполит», трагедия Еврипида, в переводе Д. Мережковского // Филологическое обозрение. Т. IV. Кн. II. 1893. С. 183–192.

¹² Юрий (Георгий) Эрастович Озаровский, актер и режиссер Александринского театра, преподавал в театральной студии, один из энтузиастов возрождения античной трагедии на российской сцене. Поставил спектакли «Ипполит» Еврипида (1902),

«Антигона» Софокла в Александринском театре. Готовил постановку «Царя Эдипа» Софокла.

¹³ То, что в этот период В. Ф. Комиссаржевская остро переживала отсутствие интересного материала для актерской работы, факт достаточно известный. «На казенной сцене мне нечего было играть...» – признавалась она (*Тальников Д.* Комиссаржевская. М.:Л., 1939. С. 193).

¹⁴ Мусина (Глебова) Дарья Михайловна в 1901 году поступит в труппу Александринского театра.

¹⁵ В письме Варнеке от 24 мая 1909 г. есть фраза, которая отсылает к ранее состоявшемуся диалогу: «Как ни плоха была Дарья Михайловна, но ведь эта постановка показывает, что С. О. <С. О. Цыбульский, речь идет об одной из его постановок – *Г. Ш.*> готов следующий раз отдать роль Алкесты Ивану Матвеевичу Травчетову» (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед хр. 304. Л. 4–4об.). Примечательно, что и бесспорно «театральный» Чехов, с которым Д. М. Мусина-Глебова была довольно близко знакома в течение многих лет, весьма скептически отзывался о ее драматическом даровании: «...таланта актерского в ней совсем нет». (Переписка А. П. Чехова. В 2 т. / Сост. и коммент. М. П. Громова, А. М. Долотовой, В. Б. Катаева. Т. 2. М., 1984. С. 292. Письмо А. П. Чехова О. Л. Книппер от 20 апреля 1904 г.).

¹⁶ Курс на стилизаторство, поощряемый новым директором Императорских театров В. Теляковским, стал одной из причин ухода с поста заведующего труппой П. П. Гнедича.

¹⁷ Один из постановщиков «Эдипа-царя» в Киевском кадетском корпусе, говоря о сборном во всех отношениях характере костюмов и реквизита, резюмирует: «... но нам это, кажется, простительно» (*Марковский М.* Представление Эдипа-Царя Софокла в Киевском кадетском корпусе // *Гермес.* Т. IV. 1909. № 13 (39). С. 426).

¹⁸ *Ауслендер С.* Петербургские театры // *Аполлон.* 1909. № 1 (октябрь). С. 29. См. также разгромный отзыв С. О. Цыбульского (*Гермес.* Т. IV. 1909. № 16 (42). С. 498–499).

¹⁹ *Анненский И. Ф.* Письма. В 2 т. Т. I. СПб., 2007. С. 217. Письмо Анненского В. К. Ернштедту от 24 января 1898 г.

²⁰ В письме к В. К. Ернштедту от 27 января 1898 г. Анненский еще раз касается факта задержки текста: «<...> она <«Ифигения» – *Г. Ш.*>, вероятно еще не опоздала для напечатания в мартовской книжке Вашего Журнала». (Там же. С. 221).

²¹ Перечень постановок (в том числе и гимназических) дан А. И. Червяковым: там же. С. 220.

²² См.: *Петровская И. Ф.* Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге. 1801–1917. С. 146.

²³ *Зоренфрей Г.* Краткий отчет о деятельности «Общества классической филологии и педагогики» за вторую половину 1902 и за 1903 год // *ЖМНП.* 1904. Октябрь. С. 78.

²⁴ Вера Васильевна Пушкирева формально могла считаться его ученицей: она была слушательницей Высших женских (Бестужевских) курсов, где Анненский в 1890 г. читал лекции по русскому языку. Ее тогдашний супруг Нестор Александрович Котляревский будет инициатором постановки «Ифигении-жертвы» в переводе Анненского в рамках программы классических спектаклей для учащейся молодежи.

²⁵ Театр и искусство. 1900. № 11. 12 марта. С. 227.

²⁶ <Б. п.> Театр и музыка // С.-Петербургские ведомости. 1900. № 76. 18 (31) марта. С. 3.

²⁷ В. Л – ий. <Без названия> // Театр и искусство. 1900. № 12. 19 марта. С. 245–246.

²⁸ Там же. С. 246.

²⁹ *Батюшков Ф.* Театральные заметки. Драма Зудермана «Да здравствует жизнь» и постановка трагедии Эврипида «Ипполит» на сцене Александринского театра // Мир божий. 1902. № 11. С. 23. Паг. 2.

³⁰ Что неудивительно, если учесть, что на премьере он неожиданно для себя столкнулся с фактом вольного обращения со своим переводом (см. цитату из воспоминаний Варнеке на с. 301 наст. изд.).

³¹ Даже Б. В. Варнеке в своей статье, вышедшей к тому же значительно позже, лишь скользко касается постановки в самых общих выражениях, хотя и дает ей высокую оценку, в первую очередь благодаря тексту перевода Анненского. См.: *Варнеке Б.* Античные пьесы на современной сцене // Театр и искусство. 1900. № 26. 25 июня. С. 466.

³² Наличие непосредственной связи между постановкой и появлением статьи допускает А. И. Червяков (См.: *Анненский И. Ф.* Письма. Т. 1. С. 220) и более однозначно утверждает В. Гитин (Анненский Иннокентий. Театр Эврипида. СПб, 2007. С. 367). При этом Гитин ошибочно связывает спектакль 1900 г. со сценой Александринского театра, на которой (если быть точными, на сцене Михайловского театра) фрагменты трагедии будут поставлены в 1909 г.

³³ См.: *Анненский И.* Ипполит // С.-Петербургские ведомости. 1902. № 281. 14/27 октября. С. 2. Новая постановка «Ифигении-жертвы» (точнее, фрагментов из нее) на сцене Михайловского театра в 1909 г. не вызывает у Анненского энтузиазма (как о тяжелой повинности он пишет о необходимости присутствия на генеральной репетиции). См.: *Анненский И. Ф.* Письма. Т. 2. С. 398. Письмо Анненского Н. П. Бегичевой от 26 сентября 1909 г. См. также его скептические комментарии в том же письме.

³⁴ См. предисловие к трагедии «Меланиппа-философ», а также статьи «Античный миф в современной французской поэзии» (Гермес. 1908. № 7–10) и «Леконт де Лиль и его “Эриннии”» (*Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1978).

³⁵ См. послесловие режиссера П. П. Соколова, готовившего гимназический спектакль «Рес» к вышедшему на правах рукописи изданию «Ифигении-жертвы» в 1900 г., связывая ее исключительно с именем Анненского: «Мы отказываемся от мысли поставить трагедию Эврипида в античной инсценировке, следуя принципам, которыми руководствовался сам И. Ф. Анненский при постановке на сцене Кружка любителей художественного чтения и музыки (16 марта 1900 г.) трагедии Эврипида “Ифигения-Жертва”» (Рес. Трагедия Эврипида. Перевод И. Ф. Анненского. СПб., 1909. С. 40).