



ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ
ЗАПИСКИ

*Вестник литературоведения
и языкознания*

2014–2015

ВЫПУСК 32

Часть 1



ВОРОНЕЖ
2015

УДК 80
ББК 83.3(2Рос-Рус)я43
Ф54

Редакционная коллегия:

А. А. Фаустов (главный редактор),
В. М. Акаткин, О. А. Бердникова, А. Б. Ботникова,
Г. Ф. Ковалев, А. С. Крюков, О. Г. Ласунский,
А. М. Ломов, Т. А. Никонова, С. В. Савинков,
И. А. Стернин, С. Н. Филюшкина

Ф54 **Филологические записки** : вестник литературоведения и языкознания. 2014–2015. Вып. 32 / Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2015.

ISBN 978-5-9273-2301-2

Ч. 1. — 2015. — 388 с.

ISBN 978-5-9273-2302-9

«Филологические записки» – продолжающееся научное издание, которое развивает традиции одноименного воронежского журнала (1860–1917). На страницах вестника рассматриваются актуальные проблемы истории и теории литературы, языка, публикуются архивные материалы. Выпускается филологическим факультетом ВГУ.

Издание адресовано филологам-специалистам, учителям-словесникам, студентам, всем, кто интересуется литературой и вопросами языка.

УДК 80
ББК 83.3(2Рос-Рус)я43

ISBN 978-5-9273-2302-9 (ч. 1)
ISBN 978-5-9273-2301-2

© Авторы статей, 2015
© Оформление, оригинал-макет.
Издательский дом ВГУ, 2015



ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

М. Евзлин

ПЧЕЛЫ, МЕД И ТРАГЕДИЯ: И. АННЕНСКИЙ И Ф. СОЛОГУБ

Время от времени пчелы залетали в русскую поэзию и даже в журналистику¹, но «пчелиного текста»² или «пчелиного мифа» они не составили. И в самом деле: от того, что пчелы упоминаются, текст не становится «пчелиным». Во всех рассмотренных А. А. Фаустовым текстах, за единственным исключением мандельштамовского «*Возьми на радость из моих ладоней...*», пчелы не дорастают до уровня знака-символа, организующего текст как структурно-смысловое единство, а также не производят из себя мифа – ни индивидуального, ни универсального.

В своей *ритуальной* основе миф есть описание парадоксальной или конфликтной ситуации, в результате которой является новое мировое состояние³. Вот классический «пчелиный миф» в передаче Диодора Сицилийского: «Самым же замечательным является миф о пчелах, опустить который невозможно. Говорят, бог, решив сохранить на вечные времена память о своей связи с ними, изменил их цвет на золо-

¹ «Северная пчела», выходявшая с 1825 по 1864 г.

² Понятие «пчелиного текста» вводится впервые в двух статьях А. А. Фаустова: *Фаустов А. А. Еще раз о мандельштамовских пчелах : к предыстории образа на русской почве // Воронежский период в жизни и творчестве О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1991. С. 44–47 ; Его же. Этюды о художественной реальности Мандельштама. Время, фактура бытия и автогенез «пчелиного» текста // Филологические записки. Воронеж, 1994. Вып. 2. С. 71–83.*

³ О мифах в отношении к другим «жанрам» см.: *Mircea Eliade. Myth and Reality. N. Y., 1963.*

тисто-медный, а поскольку место это находится слишком высоко в горах, где дуют сильные ветры и падает густой снег, он сделал пчел нечувствительными и выносливыми, и потому они обитают в необычайно суровых местах» (*Историческая библиотека* V, 70, 5: перевод О. П. Цыбенко)⁴.

Это преображение пчел (какой ранее они имели вид, не сообщается) есть следствие их связи с Верховным богом *через мед*, которым нимфы, вместе с молоком, вскормили младенца Зевса, содействуя его трансформации в Верховного бога, замещающего своего отца Крона и организующего мир по новому структурному принципу. Эта сопричастность пчел к божеству делает их в полном и очень конкретном смысле мифическими и символическими фигурами, идя всегда от их реальных свойств (производители меда).

Впервые в русской литературе в этом мифическом и символическом облачении пчелы являются в трагедии Ф. Сологуба *Дар мудрых пчел*⁵. В качестве своего источника Сологуб называет статью Ф. Ф. Зелинского *Античная Лено-ра*⁶, которая, по его словам, дала ему «мысль написать эту трагедию»⁷. Здесь по необходимости мы должны обратиться к статье Зелинского, чтобы уяснить, в каком смысле она «подала мысль» Сологубу.

В рецензии на книгу Зелинского *Из жизни идей* (СПб., 1908) Анненский упоминает также Сологуба: «Другая, уже русская трагедия, в связи с попыткой угадать концепцию Еврипида, была написана мною, и, кажется, ранее *Античной Леноры*, хотя и напечатана позже ее (в сборнике “Северная речь”). Наконец, после *Античной Леноры* и под ее

⁴ О связи пчел с младенцем Зевсом говорится также в гимне Каллимаха *К Зевсу* (48–51) и в *Метаморфозах* Антонина Либерала (XIX). О пчелах в мифологии см.: *Cook A. B. The Bee in Greek Mythology // The Journal of Hellenic Studies. Vol. 15 (1895)*, а также *Иванов В. В., Топоров В. Н. Пчела // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988*.

⁵ Впервые опубликована в: «Золотое руно», 1907 (номер за февраль-март); 2-е изд.: *Сологуб Ф. Собрание сочинений*. СПб., 1910. Т. VIII. Шиповник; далее пьесы Сологуба цит. по этому изд., в скобках указ. стр.

⁶ *Зелинский Ф. Ф. Античная Ленора // Вестник Европы. 3. СПб., 1906* (далее статья цит. по этому первому изданию, в скобках указ. стр.).

⁷ Это очень коротенькое предисловие, в котором содержится также упоминание трагедии И. Ф. Анненского *Лаодамия*, было добавлено Сологубом во 2-м издании.

несомненным влиянием появилась драма Ф. Сологуба *Дар мудрых пчел*⁸.

Еще ранее Сологуб писал Анненскому:

Многоуважаемый Иннокентий Федорович!

Раньше, чем я узнал, что Вы написали трагедию о Лаодамии, я взялся за ту же тему. С моей стороны это было большою смелостью, потому что я никогда не занимался изучением античной древности. Но статья Ф. Ф. Зелинского так заинтересовала меня этою темою, что я решился обработать ее, не гонясь за недоступною для меня историческою точностью. Когда я прочел Вашу превосходную трагедию, было уже поздно бросать мою работу: первые 2 листа были написаны совсем, а остальные – вчерне. Теперь я беру на себя смелость послать Вам рукопись трагедии, которую я назвал *Дар мудрых пчел*. Буду очень рад, если Вы пожелаете хотя бегло просмотреть эту пьесу, и буду очень польщен, если Вы когда-нибудь, при случае, скажете или напишете мне что-нибудь о моей работе.

С истинным уважением Федор Тетерников.
22 декабря 1906 г.⁹

Сколько известно, Анненский не ответил на письмо, но высказался достаточно ясно в одной строчке, отметив, что драма Сологуба написана *под влиянием* статьи Зелинского, т.е. к античности она имеет мало отношения, а исключительно к сомнительным, хотя и «блестящим» построениям сего ученого мужа. В рецензии Анненский произносит довольно загадочное слово, что его трагедия на мотив мифа Лаодамии была написана *«кажется»* (курсив наш. – М. Е.), ранее *Античной Леноры*, хотя и напечатана позже ее¹⁰. *Лаодамия* Анненского была закончена в 1902 г.¹¹, о чем было хорошо известно, думается, также Зелинскому. Более того, как можно с достаточным основанием предполагать, Зелинский знал

⁸ Гермес. 1908. 19. С. 494.

⁹ Цит. по: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в не-изданных воспоминаниях // Памятники культуры. 1981. Л., 1983. С. 120, прим. 58.

¹⁰ *Лаодамия* Анненского была опубликована в сборнике «Северная речь» (СПб., 1906).

¹¹ Об окончании трагедии Анненский сообщал в письме А. Б. Бородинной от 14 июня 1902 г. (*Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 598, прим. 336; далее все цитаты из Анненского даются по этому изданию, в скобках указ. стр.).

текст трагедии до ее публикации и написал свою статью также «под влиянием» Анненского. В предисловии к своей трагедии Анненский достаточно прозрачно намекает на статью Зелинского, говоря в весьма ироническом тоне: «Эта сказка о фессалийской Леноре (курсив наш. – М. Е.) не считалась, однако, в древности богатой сценическими эффектами» (413).

После указания в рецензии Анненского, что Сологуб «списал» свою трагедию из статьи Зелинского и по его источникам, Сологубу не оставалось ничего другого, как предварить свой драматический вариант античного сюжета кратким предисловием: «Статья Ф. Ф. Зелинского *Античная Ленора* дала мне мысль написать эту трагедию. На ту же тему есть трагедия И. Ф. Анненского *Лаодамия* (Сборник Северная речь. СПб. 1906)» (59)¹². Свою трагедию Сологуб

¹² Сопоставление трагедии Сологуба со статьей Зелинского и *Лаодамией* Анненского см. в: *Силард Л. Античная Ленора в XX в. // Studia Slavica. Budapest, 1982; перепечатана в: Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002 (далее цит. по этому изд.)*. Перенесение на Лаодамию имени Леныры (вслед за Зелинским) предстывает нам ничем не оправданным наложением фольклорно-романтического персонажа на мифологическую фигуру: от того, что Лаодамией и Леной является тень или призрак мертвого мужа или возлюбленного, они вовсе не обязательно должны происходить из одного источника, а их истории совпадать. Кроме того, в античной мифологии есть и другие женские персонажи, которые остаются верными своим мужьям в жизни и смерти. Достаточно вспомнить Алькесту, жену царя Адмета, Эванду, жену Капанея, или Алкиною, жену царя Кеика, а также Хариту из романа Апулея (Met. VIII), но о них Зелинский даже не упоминает, хотя с этими персонажами Лаодамия имеет много более общего, чем с фольклорной Леной, принадлежащей к совершенно другому культурному контексту. Если бы мы желали найти общий источник явлений мертвых, нам бы пришлось отправиться на Антильские острова. Осторожный Зелинский не переходит европейских пределов, но энергичная Силард не колеблется отправиться даже к зауральским вогулам, сообщая (без указания источника), что в вогульском обряде «вдова после смерти мужа должна была “кормить” его деревянное изображение и спать с ним три года» (31), а посему «горячо оберегая свой кумир, Лаодамия отдавала дань традициям, смысл которых уже забывался» (там же). Каким традициям? Вогульским или греческим? В таком случае, каким традициям следовал Адмет, собираясь изготовить деревянную статую Алькесты и спать с нею (Eur. Alc. 348–356)? Тоже вогульским? Вот другой образец весьма вольного обращения Силард с источниками: «Еще Статий Сервий видел в нем обращение вакхизма, на это же указывает и Г. Кайзер, а Паули подчеркивает, что

фаллический характер изображения, сделанного Лаодамией, лишний раз свидетельствует о хтонической основе мифа» (31). В примечании (13) говорится: «Сведения взяты из энциклопедии Паули». Эта ссылка оставляет в полном недоумении, никак не поясняя, откуда взялся этот «Г. Кайзер» и кто такой «Статий Сервий». И почему мы должны верить, что эти «сведения» находятся в «Паули», если даже не указывается статья, в которой они сообщаются, и не объясняется, что «Паули» это словарь *Pauly–Wissowa*? Вот точные данные этой весьма обстоятельной статьи, принадлежащей не мифическому «Паули», а Gerhard Radke: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Vol. XXIII, 1 Priscilla–Psalychiadai. Stuttgart, 1957: Protesilaos, S. 932–939. В статье Gerhard Radke дается ссылка на издание: Flavii Philostrati Opera. Auctiora edidit C. L. Kayser. 2 Bände. Leipzig, 1870–1871 (S. 933, 937) и на комментарий грамматика Maurus Servius Honoratus (S. 935). Сервий говорит только это: «LAODAMIA uxor Protesilai fuit, quae cum maritum in bello Troiano primum perisse cognovisset, optavit ut eius umbram videret: qua re concessa non deserens eam, in eius amplexibus periit» (Aen. 6, 447), т.е. на «вакхизм» здесь не имеется даже намека. Что касается «Статия», речь, надо думать, идет о Publius Papinius Statius, авторе *Silvae*, на которого также ссылается Gerhard Radke (S. 935) в качестве одного из источников мифа о Лаодамии. Здесь Лаодамия даже не называется по имени, являя пример поклонения статуе как ложному божеству (*falsi numinis induit figura*). Вот и все. Причем здесь Вахх? Что касается *phallische Charakter des Bildes* (S. 939), то о нем говорится в связи с версией Гигина (Fab. 104). Здесь можно возразить: если статуя Протесилая, которую изготавливает Лаодамия, есть «фаллический символ», то какой символ есть статуя Алькесты, которую собирает изготовить Адмет, или статуя, с которой спит Пигмалион (Ovid. Met. X 256–269)? Вагинальный? И даже когда Силард ссылается на Зелинского, остается сомнение, читала ли она его внимательно и понимает ли вообще, о чем идет речь: «Ф. Зелинский в своем обзоре античных обработок мифа о Лаодамии в начале XX в. предположил, что этот сюжет значительно древнее Гомера, современная же эллинистика, кажется, единодушна в том, что этот миф основан на древнейших местных культах и связь его с троянским циклом вторична» (28). Зелинский занимается вовсе не «обработками мифа о Лаодамии в начале XX в.», а фольклорными и античными источниками баллады Бюргера, написанной в 1773 г. Далее Зелинский говорит, повторяя общее место: «Мы давно отказались видеть в Гомере первичную ячейку всей греческой мифологии» (172). Эпос имеет своей целью собрать в *одном месте* богов и героев, которые все без исключения по отношению к нему «вторичны», т.е. до этой встречи все они были местными божествами, демонами с именем или без оно, и только собравшись под стенами Трои, они стали национальными богами и героями, выйдя из анонимности. Всякий текст должен рассматриваться *в себе*: вторичен ли Протесилай или нет к своей троянской истории, это нисколько не приближает

строит по схеме, обозначенной в «реконструкции» Зелинского утерянной трагедии Эврипида *Протесилай*. Фантастический характер этой «реконструкции» более чем очевиден. Приведем ее полностью, тем более, что ученые люди, пишущие о трагедиях Анненского и Сологуба на мотив мифа о Лаодамии, ссылаются на статью Зелинского, не давая себе труда обратиться непосредственно к античным источникам:

В прологе выступает, как это часто бывает у нашего поэта, божество – а именно Афродита. Она разгневана на Лаодамию; жертвой ее гнева пал – быть может, от руки ее сына Энея – молодой муж виновной, расставшийся с нею в первый же день после брачной ночи. Теперь царь Акаст готовит для нее новую свадьбу, но ей не бывать: она внушила (Афродита. – *М. Е.*) невесте-вдове неестественную любовь, которая будет причиной ее гибели.

Сходятся филикийские жены, подруги Лаодамии (это – хор трагедии); они хотят уговорить ее, ввиду предстоящей свадьбы, отказаться от траура и надеть приличествующий случаю наряд. Лаодамия выходит к ним; к их утешениям и советам она нема; видно, что ее мысли где-то далеко и всего менее со своим новым женихом. Иногда странная, загадочная улыбка скользит по ее устам; с нетерпением ждет она наступления ночи. Подругам она говорит, что хочет очиститься вакхическими обрядами, которые должны быть недоступны непосвященным; удаляясь, она просит их спеть вакхическую песню в честь бога, что они и делают.

Следующее происходит за сценой, в терему Лаодамии, и делается известным зрителю позднее, через очевидца – как это принято в греческой трагедии, с немногими наперсницами Лаодамия вошла в заповедную комнату своего терема; здесь, в крытой зеленой беседке, увенчанный плющом, стоит восковой кумир Протесилая, преобразованный в Диониса. Флейты играют, кимвалы гудят; под звуки этой оглушительной музыки вдова-вакханка справляет свою мистическую свадьбу с новым Дионисом – подобие той, которую ежегодно справляла в древнейшем афинском святилище на Лимнах супруга архонта-царя с тем же Дионисом, в память афинской царицы Ариадны...

к пониманию его литературной судьбы, которая менялась от века к веку. А то, что по этому поводу говорит «современная эллинистика», на которую ссылается Силард, имеет приблизительно ту же самую ценность, что и мнения мифического «Статья Сервия».

Знала ли Лаодамия, что она делала, воздавая такие почести восковому кумиру? знала ли она о таинственной магической связи между восковым изображением и изображаемым? Страстные, восторженные призывы, обращенные к бездушному подобию Протесилая, проникли к нему самому; врата смерти слабеют перед силою чар; царь подземных отпускает вызванную душу; Гермес провожает ее обратно в мир живых. В иступлении дионисовой пляски Лаодамия упала, изнуренная, к подножию своего кумира; внезапно перед нею предстал сам Протесилай, молодой и прекрасный, – каким он был, когда прощался с нею, отправляясь в роковой поход. – Этот момент трагедии изображен на знаменитом саркофаге, хранящемся в церкви св. Клары в Неаполе.

Ночь прошла; стало светать. К терему Лаодамии приближается слугитель с плодами жертвоприношения. Обычно она бывает готова в это время; теперь же все тихо, дом молчит. Что бы это могло значить? Он смотрит сквозь щель – и в ужасе отшатывается. Так вот она значит, эта прославленная верность его молодой госпожи! Вот зачем она так упорно отказывается от нового брака! А впрочем, разве не все женщины таковы? С проклятиями по адресу слабого пола идет он рассказать царю Акасту о своем открытии.

Приходит, в иступлении гнева, Акаст. Он хочет вломиться в спальню дочери, захватить на месте преступления ее любовника – но, прежде чем он мог исполнить свою угрозу, дверь сама отворяется, из терема выходит вместо незнакомого прелюбоддея его зять, Протесилай. Гнев сменяется ужасом, ужас – новым гневом. Зачем он здесь? Зачем простирает из мрака преисподней свои ненасытные руки на ту, которой место еще долго среди живых? Начинается спор – странный, тягостный спор: о правах жизни и правах смерти, о любви, побеждающей ад, и об убогих расчетах земного благополучия. На этот раз побеждает жизнь: является вторично Гермес и напоминает Протесилаю, что дарованное ему время прошло, что преисподняя ждет своего жителя. Протесилай исчезает; Акаст входит в покои своей дочери.

Он застает ее в забытии, обнимающей кумир мнимого Диониса. Теперь причина происшедшего для Акаста очевидна: эти притворные вакхические таинства, которые, якобы для очищения, справляла его дочь, – это были чары, преступные, нечестивые чары, направленные к разруше-

нию преграды между жизнью и смертью, к распространению власти смерти над миром живых. И этот восковой кумир Протесиляя – главное орудие этих чар, главное звено между его домом и обителью мертвых. Но он разрушит это звено, он вернет свою дочь тому миру, который имеет на нее все права. По его приказанию сооружают костер; он хватается кумир. Тщетно сопротивляется Лаодамия, обвиняя руками единственный залог возвращения своего мужа: «Не выдам, хоть он и бездушен, моего друга!». Его вырывают, с ним венки и кимвалы и все символы притворных дионисий. Вот уже все охвачено пламенем; вторично смерть осеняет Протесиляя, и на этот раз окончательно и без возврата. Да, Акаст был прав: восковой кумир был звеном между царством смерти и его дочерью; теперь, охваченный смертью, он и ее увлекает с собою. Лаодамия, «еще украшенная символами вакхических таинств» (*прим. Зелинского*: Эту черту сохранил Филострат в своих «Портретах», II, 9)¹³, бросается в пламя, поглотившее ее друга; теперь они вновь соединились, – соединились навсегда (178–180).

Свой «пересказ» трагедии Еврипида Зелинский заключает следующими словами: «Такова эта странная трагедия – одно из самых безумных творений прихотливой музы Еврипида» (с. 180). Вернее было бы говорить о легкомысленной музы сего ученого мужа, нежели древнегреческого трагика. Об источниках, которыми он пользовался, Зелинский говорит в самом общем и неопределенном виде: «Вот содержание трагедии Еврипида, насколько его можно восстановить на основании отрывков и всей позднейшей традиции» (178)¹⁴. В каком смысле он использует эту «позд-

¹³ Речь идет о Филострате Старшем, авторе знаменитого жизнеописания Аполлония Тианского. В этой главе рассказывается о жене персидского князя Абраданта Панфее, которая покончила с собой, заколовшись у тела мертвого мужа: «Она уходит не так, как жена Протесиляя, увенчанная венком на празднике Диониса, и не так, как жена Капанея, одетая как бы для совершения жертвы». О том, что эта деталь позаимствована у Еврипида, можно делать только предположения: Филострат на этот счет ничего не говорит.

¹⁴ Перечислим источники, которые упоминает Зелинский: Илиада. II, 698–702; Киприи; Эсхил. Агамемнон. 416; Филострат старший. Картины. II, 9 (Панфея); Лукиан. Беседы мертвых. 23; Левий. Протесилядамия; Катулл. 68 (К Аллию); Овидий. Героиды. XIII; Гигин. 104 (Fab.); Сервий на Энеиду. II, 447; Цецис. Хиляды. II, 52; Евстафий Солунский. Комментарий к Илиаде. II, 315, 41 и сл. Последние два – византийские

нейшую традицию», Зелинский не разъясняет, черпая материал для своей «реконструкции» главным образом из

авторы XII в. Евстафий Солунский, кроме всего прочего, был архиепископом фессалоникийским, что не могло не повлиять на его интерпретацию языческого мифа. Ссылка на Эсхила не имеет никакого отношения к мифу Лаодамии. От эпической поэмы *Киприи* остались только немногие фрагменты. В первом фрагменте, происходящем из *Chrestomathia* псевдо-Прокла (V в. н.э.), говорится только то, что Гектор убил Протесилая, но об этом значительно раньше (II в. н.э.) сообщил Гигин (*Кого из знатных кто убил.* 114); второй фрагмент извлечен из Павсания (Описание Эллады. IV, 2, 7), и говорится в нем, что жену Протесилая, который первый достиг троянской земли, звали Полидора. Таким образом, древнейшим источником мифа Протесилая является только рассказ Гомера (II, 695–710), где жена его, хотя упоминается, но по имени не называется (*В Филаке он и супругу, с душою растерзанной, бросил* (700)). Самый ранний вариант мифа, в котором впервые проявляются его основные черты – гибель Протесилая, статуя, приход Протесилая из Аида и смерть Лаодамии, – передает Аполлодор (Ер. III, 30), но о нем Зелинский даже не упоминает. Позаимствовал ли свой рассказ Аполлодор из *Протесилая* Еврипида, сказать невозможно, но сам по себе этот рассказ кажется извлеченным из трагедии. Лаодамия думает, что Протесилай вернулся живой, а он оказывается мертвым призраком, т.е. перед ней раскрывается трагическая реальность, которую она не может вынести и поэтому умирает. Эта ситуация весьма характерна для Еврипида и без всяких вакхических образов. Ср. *Геракла*, который строится на оппозиции реальности и ее образа, возникающего в большом воображении героя с последующим раскрытием совершенного им в состоянии безумия. Так что очень даже вероятно, что именно Аполлодор стоит ближе всех к Еврипиду, но в любом случае дальше предположений мы не имеем никакой возможности пойти. Фрагменты *Протесилая* Еврипида собраны в: *Euripides. Fragments. Oedipus-Chrysippus. Other Fragments. Volume VIII.* Edited and translated by Christopher Collard Martin Cropp. Loeb Classical Library 506. Harvard University Press, 2009. P. 110–117 (с параллельным английским переводом). Только из первого фрагмента, извлеченного из схоллии к Аристиду (Schol. on Aelius Aristides 3.365), мы узнаем, что трагедию *Протесилай* написал Еврипид: «Он (Еврипид) говорит, что после женитьбы и однодневного супружества он (Протесилай) был принужден идти с греками в Троию и погиб, вступив первым на троянскую землю. Он (Еврипид) также говорит, что он (Протесилай) уговорил подземных богов отпустить его на один день и общался со своей женой». Это все. Без этого фрагмента мы даже не знали бы, что речь идет о Протесилае. А посему всякая реконструкция, даже самая ученая и осторожная, не может быть ничем иным, как домислом, более или менее правдоподобным.

Гигина (Fab. 104)¹⁵ и собственных домыслов. Он цитирует в своем переводе фрагменты *Протесилаодамии* латинского поэта Левия, не указывая, однако, источника. Вот сохранившийся латинский текст:

LAEVIUS. PROTOSILAUDAMIA¹⁶

13 fác papуri *nóstrae flagris* faéc terga habeant
stígmata.

14 * iunt * irruunt cachinnos
ioca dicta risitantis.

15 complexa somno corpora
operiuntur ac suavi quie
dicantur.

16 claustritumus.

17 gracilentis color est,
dum ex hoc gracillans fit.

¹⁵ Ср.: «Однажды служитель, в утреннее время, принося ей плоды для жертвоприношения, *заглянул в щель*, увидел, что она держит в объятиях статую Протесилая и целует ее» (Гигин. 104; пер. Зелинского, с. 176). Эту щель с плодами Зелинский почти дословно переносит в свой пересказ трагедии Еврипида: «К терему Лаодамией приближается служитель с плодами жертвоприношения. Обыкновенно она бывает готова в это время; теперь же все тихо, дом молчит. Что бы это могло значить? Он смотрит сквозь *щель* – и в ужасе отшатывается» (179), забывая при этом упомянуть другую версию того же Гигина (103), в которой отсутствуют все эти детали, а также статуя и священные обряды. Отметим существенное различие между двумя версиями Гигина: в первой (103) Протесилая приходит из страны мертвых, а когда он возвращается, Лаодамия умирает с горя; во второй (104), после встречи с мертвым Протесилаем, Лаодамия делает его медное изображение (*simulacrum*) и воздает ему подобающие только богам почести, а когда, по приказу ее отца Акаста, статую сжигают, Лаодамия бросается в огонь. Кроме того, Зелинский неточно переводит начало этой последней версии. Латинский текст: *Laodamia Acasti filia amisso coniuge cum tres horas consumpsisset a diis petierat, fletum et dolorem pati non potuit* («Когда Лаодамия, дочь Акаста, потеряла супруга и когда истекли три часа, которые она попросила у богов, она не могла перенести слез и горя»: пер. Д. Торшилова). Перевод Зелинского: «Лаодамия, потеряв мужа...» (176), т.е. он вообще выкидывает первую фразу, прилаживая свой перевод к своей «реконструкции».

¹⁶ *Baehrens E. Fragmenta poetarum romanorum. Lipsiae, 1886.*

18 ◡—◡—◡—◡ aut
nunc quaequam alia de Ilio,
Asiatico ornatu affluens
aut Sardiniano ac Lydio,
fulgens decore et gratia,
pellicuit.

19 cupidis miserulo obito.

Дословный испанский перевод¹⁷:

13 haz que los escritos (papiros) de nuestro azote estas
espaldas tengan
las marcas (huellas)

14 van se precipitan a las carcajadas
los chistes dichos del provocador de risa

15 los abrazados por el sueño cuerpos
se tapan y con suave quietud
se anuncian.

16 el portero.

¹⁷ Этот опыт перевода сделал, по нашей просьбе, профессор латинского языка José Fco. González Castro, сопроводив его следующим комментарием: «Por lo que veo es un poeta fragmentario de poemas eróticos no conservados. Es imposible hacer una traducción coherente, porque hay muchas palabras que ni siquiera vienen en los diccionarios más extensos. Por tanto, he hecho lo que he podido, acudiendo al sentido etimológico de las palabras. A mí me parece que no hay traducción a ninguna lengua moderna. Me sorprende que se haya traducido al ruso» («Речь идет, как вижу, о фрагментах несохранившейся эротической поэмы. Сделать связный перевод не представляется возможным, поскольку имеется много слов, которые отсутствуют даже в самых больших словарях. Я сделал то, что мог, следуя этимологическому смыслу слов. Сколько мне известно, не существует перевода (этого фрагмента) на современные языки, так что я был очень удивлен, что он был переведен на русский»). О Левии в связи с мифом о Лаодамии М. Л. Гаспаров сообщает: «Этот миф был популярен у alexandрийцев, и еще Левий (начало I в. до н.э.) переложил его по-латыни в лирическом размере под заглавием “Протесилаодамия” (сохранилось 7 малопонятных фрагментов)» (*Катал. Книга стихотворений*. М., 1986. С. 264, прим. 73 к стих. 68), т.е. о том, что здесь речь о Протесилае и Лаодамии, мы можем судить только по названию. Со своей стороны мы не решаемся переводить эти бессвязные отрывки, которые вызывают немалые затруднения даже у профессиональных латинистов.

17 de delgado el color es,
mientras de esto flaco se hace.

18 ◡—◡—◡—◡ ◡
ahora algunas otras [cosas] de Ilio,
de asiático ornato lleno
o de sardiano y lidio,
deslumbrante de hermosura y encanto,
sedujo.

19 más deseado que pobre muerto.

Зелинский уверяет: «Переводя ее отрывки (поэмы Левия. – *M. E.*), я только рифму прибавил от себя» (182). От себя он добавил не только рифму, но и все остальное, как это можно видеть из его перевода, сверить который с латинскими фрагментами, похоже, не потрудился ни один читатель его статьи:

Затмил, боюсь, в краю богатом
Красавиц Илиона рой,
Сверкая жемчугом и златом,
Подруги память дорогой;
Его пленила чужестранка –
О, если б ложен был мой страх! –
Краса Востока, сардиянка
С лидийской негою в очах! (183).

Одного этого перевода было бы достаточно, чтобы усомниться в научной добросовестности Зелинского. Но дело обстоит еще хуже: свой стишок об илионских красавицах он перевел не из малопонятного Левия, а переделав Анненского. Лаодамия спрашивает кормилицу:

Как думаешь... меня он не забудет?
Другой жены себе он не возьмет?
Ведь дочери Приамовы уж, верно,
Не то что мы, лесные пташки, им
И нежные румяна шлет лидиец,
И золотые ткани, и духи.
Пожалуй, есть у них и зелье – сердце
Привязывать мужское.

Как видим из этого сопоставления, «перевод» Зелинского не имеет почти ничего общего с латинскими отрыв-

ками, но совпадает со словами Лаодамии у Анненского. В разукрашенном на восточный манер виде «перевод» Зелинского переносит в свою трагедию Сологуб. Лаодамия говорит: «Там, на далеком востоке, цветут, может быть, розы пышнее и благоуханнее наших. Пышно-одетые красавицы, в диамантовых диадемах, в жемчужных ожерельях, в золотых запястьях, обольстят его лукавыми своими улыбками, призывными своими речами, варварскою пышностью своих смуглых тел. Забыл он меня, забыл меня, оставленную здесь, и сам наслаждается любовью в краю далеком и отрадном. Злые разлучницы! их ласки бесстыдны, их глаза обманчиво-нежны. Из-за блудницы оставили воины родной край, за беглою женою устремились, – и чужие прелестницы обольстят их» (83–84).

Сверх того, Зелинский приписывает Лаодамии поклонение кумиру Протесилая в образе Диониса: «В крытой зеленой беседке, увенчанный плющом, стоит восковой кумир Протесилая, преобразованный в Диониса»; «Он застаёт ее в забыты, обнимающей кумир мнимого Диониса» (178–179). Во всех источниках, где упоминается статуя Протесилая¹⁸, нет даже отдаленного намека, что она имела вид Диониса. В одном только источнике – и без всякого отношения к Лаодамии и Протесилаю – говорится о поклонении мертвому в образе Диониса: «*Diesque totos totasque noctes insumebat luctuoso desiderio, et imaginem defuncti, quas ad habitum dei Liberi formaverat, adfixo servito divinis percolens honoribus ipso se solacio cruciabat*» (Апулей. Метаморфозы VIII.7)¹⁹. Затем

¹⁸ Apoll. Ep. III. 30; Ovid. Heroid. 13; Hyg. Fab. 104; Stat. Silvae. 2.7.125; Tzetz. Chil. 2. 52.

¹⁹ «Дни и ночи снедала ее безутешная тоска, и, соорудив статуи, изображавшие покойного в виде бога Либера, она в неустанном служении воздавала ему божеские почести, самую этой отрадой терзая себя» (перевод М. Кузмина). Либер был римским богом виноградарства, отождествленным с Дионисом, но здесь он явно выступает в качестве бога мертвых Диониса-Загрея, сына Зевса и Персефоны. Дионис отождествлялся с Осирисом, богом страны мертвых (Геродот. История. II, 42, 144, 156), с которым отождествлялся всякий умерший, а посему в этом поклонении мертвому, ставшему богом, можно усмотреть египетский элемент. Это тем более естественно, что роман Апулея оканчивается посвящением бывшего осла в мистерии великой богини Исиды.

рассказывается о явлении во сне тени Тлеполема, который сообщает об обстоятельствах своей смерти безутешной супруге Харите (8). Отомстив убийце мужа, она закаляется около его гроба (13–14). Об этом источнике, кстати, единственном, где говорится о почитании мертвого в образе Диониса, Зелинский даже не упоминает, думается, по той же причине, по которой он «забывает» упомянуть о самой ранней после Гомера версии Аполлодора.

* * *

В предисловии к своей трагедии Иннокентий Анненский резюмирует содержание *Протесилая* Еврипида, указывая точно, как подобает серьезному ученому, свои источники:

У Еврипида Протесилай наавтра после свадьбы или даже прямо с брачного пира уходит в поход под Троию, но об этом, конечно, только передавалось в трагедии. Разгневанная прерванным браком, Афродита не дала Протесилаю и после его геройской смерти разлюбить Лаодамию, и он вымолил себе у подземных богов три часа свидания со своей молодой женой. Действие происходит в Филаке, перед хором местных женщин, мужья которых ушли с Протесилаем, и это теснее сближало оркестру со сценой. Декорацию составлял фасад того дворца, где Лаодамия, дочь царя Акаста из Иолка, была новой и одинокой хозяйкой. Отпущенный из преисподней Протесилай появлялся и говорил на сцене, но, вероятно, не в виде загробной тени, как Клитемнестра *Евменид*, а так, что жена могла принять его за живого человека. Когда из его слов, или, может быть, по миновании трех условных часов, Лаодамией становилось ясно, что возвращение Протесилая, а следовательно, и начало ее новой счастливой жизни – только обман, она закалывалась, или в порыве отчаяния, или покорная призыву мужа.

Вот остов содержания пьесы Еврипида, как устанавливается он в современной литературе предмета (см. особенно: Maximilian Meyer, *Hermes*, 1885. 20. В. Der Protesilaos des Euripides (SS. 101–143) и W. H. Roscher, *Lexikon* (s. v. Laodamia) (414)²⁰.

²⁰ Статья Meyer'a была опубликована в т. 20/1. Подробнейший перечень источников по мифу Лаодамии и Протесилая, некоторые из которых, с большей или меньшей достоверностью (но не более того), используются также для «реконструкции» *Протесилая* Еврипида, дается в: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* / Hrsg.

Далее Анненский высказывает свои личные соображения и предположения, не выдавая их, однако, за достоверный факт:

«Он (остов) содержит зерно драмы, но мы еще не различаем в его чертах Еврипида.

В *Протесилае* несомненно были черты, которые трудно включить в намеченные рамки. В трагедии играл роль Акаст, отец Лаодамии, и очень вероятно, по аналогии со старыми отцами в пьесах Еврипида, что роль эта так или иначе соприкасалась с трагической смертью героини.

[...] Затем не подлежит никакому сомнению, что у Лаодамии (подобно Адмету *Алькесты* vv. 348–356) была портретная статуя ее мужа и что она не только любила своего “бездушного друга” (слова Еврипида), но, по-видимому, и защищала статую от людей, которые восставали против ее болезненного страстного отношения к восковому Протесилаю.

Кроме того, героиня Еврипида, действительно ли или только напоказ, но соединяла свой страстный культ Протесилая с вакхическими обрядами, может быть, в честь Диониса-Загрея, бога мертвых» (414–415).

Анненский точно отделяет то, что можно сказать о содержании утерянной трагедии Еврипида на основании сохранившихся свидетельств (которые предположительно возводятся к Еврипиду), от того, что ему представляется вероятным или даже несомненным. Из этих свидетельств извлекаются совсем немногие элементы: Протесилай на следующий день после свадьбы уходит в поход под Троию; Афродита гневается за эту поспешность, но не на Лаодамию, а на Протесилая, по причине чего он даже после смерти продолжает любить свою жену; Протесилая отпускают на три часа из преисподней; Лаодамия, убедившись, что общается с мертвым, а не с живым человеком, кончает жизнь самоубийством, закалываясь, а не бросаясь в костер.

von W. H. Roscher. Mit zahlreichen Abbildungen. Leipzig, 1894–1897. Bd. 2. Abt. Laas–Myton: **Laodameia** (Λαοδάμεια). 2) Tochter des Akastos. S. 1827. Думается, что и Зелинский пользовался тем же самым словарем и статьей, следуя указаниям Анненского. Из новейших работ, касающихся источников мифа Протесилая и Лаодамии, укажем на статью: *Antonio Ruiz de Elvira*. Laodamia y Protesilao // Cuadernos de Filología Clásica (estudios latinos). Edit. Univ. Complutense. Madrid, 1991. P. 139–158. Эта статья ценна в первую очередь своим систематическим характером.

Свой выбор Анненский оправдывает следующим образом:

У меня Лаодамия бросается в огонь. Я не хочу этим реабилитировать текст Гигина и вполне допускаю, что Овидий знал трагедию Еврипида лишь по пересказам, и, может быть, искаженным. Но смерть от вольного удара мечом кажется мне столь же мало соответствующей натуре Лаодамии, сколько характеру ее пафоса. Замечу при этом, что и для героинь Еврипида такая смерть не была обычной: Кантаке прислали меч, а Поликсену закололи; нож не достиг Ифигении, и Электра не успела воспользоваться мечом Ореста.

Во всяком случае, Лаодамии более всего подошла огненная смерть, смерть жертвы; трагический жест Эвадны²¹ мог один соединить ее с мужем, хотя бы *in effigie*. Костер является у меня по ходу действия, и его вовсе не раскладывают, чтобы растопить восковую куклу. Может быть, так было и у Еврипида (415–416).

Эти последние слова особо значительны и позволяют думать, что свою *Лаодамию* Анненский рассматривал как *опыт* воссоздания (а не просто «реконструкции») еврипидовского *Протесилая*. В первую очередь это относится к ритуальной структуре трагического завершения *Лаодамии*²². Здесь, кстати, впервые упоминается мед, но имеет он значение чисто ритуальное: как возлияние мертвым. Царь Акаст говорит:

О герой,
Вдали от дома павший, но его
Прославивший от моря и до моря...
Прости мне, сын... коль пеною вина,
И молоком, и медом в чаше медной
Ты не почтен (461, 4, 15)²³.

Это же самое возлияние совершает Одиссей у пределов страны мертвых:

ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοῆν χεόμην πᾶσιν νεκύεσσι,
πρῶτα μελικρήτον, μετέπειτα δὲ ἡδέϊ οἶνω
(Hom. Od. XI, 26–27).

²¹ Жена Капанея, которая в трагедии Еврипида *Молящие* бросилась в костер у гроба своего мужа. (Прим. Анненского).

²² Ср. завершение *Умоляющих* Еврипида.

²³ В скобках указываются страница, действие и явление.

Вокруг ямы совершил я возлияние всем умершим,
сначала смесью из меда и молока, а потом сладким
вином.

(дословный перевод)

Тема возлияния как действия, имеющего капитальную важность для посмертной судьбы усопшего, продолжается в песне хора:

Но асфodelей
Бледно-лиловых
В пепельном поле
Он не увидит,
В свинце волны
Реки Рыданья
Не отразится,
Пока из нежных
Любимых рук
С молением слезным
Пчелы златой
Дар не прольется
На грудь земли
С струею белой
Телицы черной (464, 4, 16).

Речь снова идет о *смеси* меда с молоком (μελίκορητον) в точном соответствии с архаическим погребальным ритуалом. Амфоры с медом и елеем Ахилл ставит вокруг погребального костра Патрокла (ἐν δ' ἐτίθει μέλιτος καὶ ἀλείφατος ἀμφιφορήας. Ном. II. XXIII, 170). Можно думать, что мед служил для успокоения опасных inferнальных жителей²⁴, на дурной нрав которых, кажется, намекают эти слова Патрокла: *Души, тени умерших, меня от ворот его (царства мертвых. – М. Е.) гонят / И к теням приобщиться к себе за реку не пускают* (II. XXIII, 72–73)²⁵. Цирцея наставляет Одиссея, чтобы, проплывая мимо острова Сирен, он замазал уши своим товарищам *сладким как мед воском* (Ном. Od. XII, 48: κρηδὸν μελιτῆδέα). Совершенно очевидно, что пчелиный воск здесь не просто заглушает звуки, но нейтрализует губительное действие голоса Сирен, который делается тем

²⁴ Ср., например, ячменную лепешку, замешенную на меду (polentae mulso concretas), которую Психея должна отдать адскому псу (Apul. Met. VI, 18).

²⁵ Здесь и далее *Илиада* Гомера цит. в переводе Н. И. Гнедича.

более неотразимым, что сами они остаются невидимыми.

Анненский строит диалог безумной Лаодамии, одетой вакханкой, со своим отцом царем Акастом по схеме диалога Кадма со своей дочерью Агавой, протягивающей ему на тирсе голову Пентея:

Агав а: О, разве не блаженство / Вкушаешь ты от наших славных дел? (1314–1315).

Кадм: О горе, горе! Если только все, / Что сделали поймете вы, ужасна / Скорбь ваша будет. Если ж навсегда / Пребудете в безумии: ни счастья, / Ни горя знать вам больше не дано.

Агав а: Да что же тут дурного, где тут *горе*?

Кадм: Ты к небу подними сперва глаза.

Агав а: Ну, подняла. Что там смотреть прикажешь?

Кадм: Оно все то же? Перемены нет?

Агав а: Нет, стало ярче и лучистей.

Кадм: Так не покинуло безумие тебя! (1333–1343)²⁶.

Отвечая на вопросы отца, Агав а приходит к сознанию случившегося и своего в нем участия: *Я поняла: нас Дионис сгубил* (1371). Акаст, видя восковую статую, в которой он узнает черты царя Июлая, в гневе произносит, возмущенный видом и поведением дочери: *Что видит он... вдову свою, вакханкой / Одетою... О, лучше пусть огонь / Костра его расплавит...* (4, 18). Безумие дочери встречается с безумием отца, драматическое напряжение достигает в этой сцене высшего напряжения:

Лаодамия: Ты помешан, / О злой старик... когда-то мой отец / ... / Отдай, отец, мне статую.

Акаст: Возьмите / Безумную.

Лаодамия: О, нет, мало тебя / ... / И умереть надеждам не даю я, / Что умолю богов я и в моих / Он оживет объятьях... (468–469, 4, 18).

В этом пункте, достигнув высоты ярости и отчаяния, отец и дочь возвращаются к сознанию, ясному и скорбному, что надежды на возвращение больше нет, что есть только один выход, хотя каждый понимает его по-своему, и поэтому Акаст отдает статую Лаодамии, которая, встав на колени, *прижимается* к нему:

²⁶ Цит. по: Вакханки. Трагедия Эврипида. СПб., 1894. Указывается нумерация перевода Анненского.

Тяжкий бред!
Встань, дочь моя... Ты раньше говорила
Разумнее... Рассудок не погас
В твоей душе совсем...
Чего ты просишь?
Подумала ль? О, посмотри на солнце...
И пар мечты рассеется... Тебя
Жалею я теперь, Лаодамия.
Прости мне, дочь... Все понял я, и гнев
Уж не слепит рассудка... Вижу, муки
Не выдержал твой разум... Но к сознанию
Вернись, мое дитя (469, 4, 18).

Кадм просит Агаву: *Ты к небу подними сперва глаза* (1339). С этого момента начинается осознание страшной реальности, в центре которой она оказалась. Акаст взывает: *О, посмотри на солнце... / И пар мечты рассеется...* И мечта тает, растекаясь слезами осознавшей ее невозможность Лаодамии. Также и у Еврипида отец и дочь соединяются в сознании своей судьбы прежде, чем навсегда расстаться:

Кадм: Дитя мое, беда приспела злая / На нас – и на тебя,
и на сестер. / И мне приходится на старости печальной /
Переселяться (1431–1434).

Агава: Отец как ты уйдешь, меня ушлют... (1442).

Следует ремарка Анненского: «обнимает Кадма и *прижимается* к нему с нежной любовью». Агава уходит в изгнание: ведь она явилась причиной смерти своего единственного сына Пентея, хотя, как она говорит, обманутая Дионисом (1371: *нас Дионис сгубил*). Также Лаодамия уходит, не сумев оживить своего «ребенка»:

Меж нежных рук моих
Как мертвый он лежал, ребенок, долго,
И я согреть лобзанием не могла
Его ланит... (465–466, 4, 17).

В этой сцене спора и примирения отца и дочери перед нами вновь является греческая трагедия во всей своей живой непосредственности, очищенная от всякой археологической пыли. Анненскому удалось сделать то, что не удалось Лаодамии: оживить свое создание – как Пигмалиону, вырезавшему из слоновой кости образ девы (Ovid. Met.

X, 243–294). Пигмалион обращается к Афродите. Лаодамия просит Вакха:

О, вороти мне мужа... Ты один
Твердьни смерти можешь, улыбаясь,
Румяный бог, разрушить, как ребенок
Песочные дворцы, когда ему
Надоедят, ногою рушит резвой (464–465, 4, 17)²⁷.

И бог разрушает *твердьню смерти*, которая есть время: герои выходят из времени, и этот выход есть трагедия, в которой событие поднимается над временем, становится живым соучастием в свершающейся драме жизни и смерти. Завершается трагедия Анненского *ритуально*, обнаруживая вполне ритуальное содержание трагедии как *сопереживания* первособытию. Здесь можно было бы говорить о *реконструкции* архаического погребального обряда, с тем различием, что возлагается на погребальный костер не тело мертвого, а его восковой образ²⁸.

Впервые о Протесилае упоминается в *Илиаде*:

В Филаке живших мужей, населявших Пираз цветущий,
Область Деметры любимую, мать овец Итонею,
Травами тучный Птелей и Антрон, омываемый морем, –
Сих ополчения Протесилай предводил браноносный
В жизни своей; но его уже черная держит могила.
В Филаке он и супругу, с душою растерзанной, бросил,
Бросил и дом полуконченный: пал, пораженный
дарданцем,

Первый от всех аргивян с корабля соскочивший на берег
(II, 695–702).

²⁷ Лаодамия обращается к Дионису-Загрею, богу мертвых, а не к Дионису, богу вина. Здесь Анненский следует своей идее о трагедии Еврипида: «Героиня Еврипида... соединяла свой страстный культ Протесилая с вакхическими обрядами, может быть, в честь Диониса-Загрея, бога мертвых» (415). *Румяный бог...* отсылает к отроку Загрею, сыну Зевса и Персефоны, расчлененному титанами (Nonn. Dion. VI, 155–205) и возродившемуся в Дионисе, сыне Зевса и Семелы: *О, златокудрый, о, бог, / Дважды рожденный* (463, 4, 16).

²⁸ Геродот сообщает об обычаях спартанцев: «Если же смерть постигнет царя на поле брани, то в его доме устанавливают изображение (εἰδωλον) покойного и на устланном [цветами] ложе выносят [для погребения]» (VI, 58; пер. Г. А. Стратановского). Вполне возможно, что сцена похорон восковой статуи Протесилая строилась Анненским по ритуальной модели похорон подобия погибшего на войне царя.

Здесь не уточняется, каким образом он был похоронен, но с достаточным основанием можно предполагать, не забывая, однако, что мы находимся в сфере мифопоэтической реальности²⁹, что тело Протесилая, согласно обычаю и со всеми подобающими царю почестями, было предано сожжению на троянском берегу. В таком случае какое значение могло иметь вторичное погребение воскового образа? Этот образ, понятно, должен был быть изготовлен из материала, который мог бы легко быть разрушен огнем, т.е. из воска или дерева. Думается, смысл этого странного обряда состоял не в страхе перед новым возвращением мертвого, а в прерывании последних связей мертвого со своей землей, которая его удерживает, не позволяя ему полностью войти в страну мертвых³⁰.

Пришедшая во сне к Ахиллу душа Патрокла просит:

Не был ко мне равнодушен к живому, ты к
мертвому ль будешь?

О! погребви ты меня, да войду я в обитель Аида!
Души, тени умерших, меня от ворот его гонят
И к теням приобщиться к себе за реку не пускают;
Тщетно скитаюсь я пред широковоротным Аидом.

И обещает:

Дай мне, печальному, руку: веки уже пред живущих
Я не приду из Аида, тобою огню приобщенный!

Больше с тобой, как бывало, вдали
от друзей мирмидонских
Сидя, не будем советы советовать: рок ненавистный,

²⁹ К этому следует добавить: миф о Протесилае, как и всякий миф, имел свою историю, переливаясь из одного варианта в другой, т.е. вневременного и всегда равного себе мифа не существует, а только совокупность вариантов, и эти варианты, во всяком случае, некоторые, могут быть вполне независимыми друг от друга. Аполлодор, например, сообщает, что Протесилай был среди женихов Елены (Bibl. III, x, 8; а также Hes. Catal. 199), т.е. отправляется он на Троянскую войну в качестве бывшего жениха. Но это обстоятельство никак не объясняет другого варианта мифа, передаваемого тем же Аполлодором (Ер. III, 30), где центральной фигурой становится Лаодамия, а Протесилай в буквальном и переносном смысле уходит в тень.

³⁰ О похоронном обряде как прерывании последних связей с жизнью говорит В. Н. Топоров: *Топоров В. Н. Конные состязания на похоронах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд*. М., 1990. С. 28–29.

Мне предназначенный с жизнью, меня поглотил
невозвратно (II. XXIII, 71–79).

Эльпинор просит у Одиссея:

Вспомни же там обо мне, умоляю тебя, повелитель!
Не оставляй меня там неоплаканным, непогребенным,
В путь отправляясь домой, – чтобы божьего гнева
не вызвать.

Труп мой с доспехами вместе, прошу я, предайте
сожжению,
Холм надо мною насыпьте могильный близ моря седого,
Чтоб говорил он и дальним потомкам о муже бессчастном.
Просьбу исполни мою и весло водрузи над могилой
То, которым живой я греб средь товарищей милых
(Hom. Od. XI, 71–78: пер. В. В. Вересаева).

Ни Ахилл, ни Одиссей не испытывают страха перед являющимися им душами мертвых, исполняя их требования исключительно из религиозного долга, о котором они им напоминают: без погребального обряда они не смогут войти в страну мертвых, отчего зависит сохранность их ψυχή, которая в дневном мире теряет всякую форму, становится, как отброшенная – в буквальном и переносном смысле – тень. Протесилай возвращается в родную землю, к жене, поскольку не совсем прервались его связи с жизнью, память о которой в нем еще сохраняется, и поэтому боги позволяют ему вернуться в мир живых, но с определенной целью: чтобы он окончательно истощил свое желание жизни. И поэтому Протесилай просит Лаодамию перед тем, как совершенно исчезнуть в стране мертвых:

Оплачь меня. Но рук
И уст моих не прикасайся больше...
Не вижу я, чуть слышу... Сладкий дух...
О, дом... о, мир... Побудь со мною, радость.
Но день идет... Расходится состав
Моих костей (456, 3, 10).

Вторые похороны, совершающиеся уже над восковой фигурой, должны окончательно прервать связи с миром живых, но прерваться вполне они могут только со смертью Лаодамии, и поэтому ритуал принимает *другое направление*, которое никто не мог предвидеть и, быть может, сама Лаодамия. Это другое направление подготавливается после

посещения Гермеса, ведущего тень Протесилая. Лаодамия просит:

Похоронить не дашь его, о бог?

Гермес

Совсем дитя ты, кажется... Иль хочешь,
Чтоб, не дойдя до дерева, как тень
От ветви, он растаял... Вестник утра
Уж прокричал...

Идем, товарищ... Ты ж

Почти его слезой и возлияньем.
Вам, женщинам, отрадна и печаль,
Согретая любовью. До свиданья (456, 3, 10).

Последние слова Гермеса как бы предвещают последующий ход событий: боги дали Лаодамией *похоронить* Протесилая, хотя в виде воскового образа, и одновременно ответили на ее мольбу Дионису: *Соедини / В блаженном браке, / Живое с мертвым* (466, 4, 17). Лаодамия обращается к Гермесу: *Я знака жду, крылатый...* После паузы следует ремарка: «Сильный порыв ветра, почти ураган» (468, 4, 18). Завершает эту серию мольб, знаков, драматических диалогов отца с дочерью ритуальное шествие к погребальному костру:

Лаодамия, прижимая к себе статую, молча уходит в дом. Через несколько минут она выходит с подстриженными волосами и в черных лохмотьях. В руках у нее статуя, но обвитая в белое полотно. По лицу ее без рыданий текут слезы, которых она не вытирает. Рабыни подносят ей медную чашу с возлияньем и берут у ней ношу. Лаодамия молча берет чашу. Шествие трогается в следующем порядке: *впереди несут на носилках статую Июлая, как мертвого* (курсив наш. – М. Е.); потом идет Лаодамия с чашей, которую держит в обеих руках. За ней Акаст, опустив голову. Потом рабы, толпа (470, 4, 19).

Лаодамия хоронит *мертвую* статую *мертвого* Протесилая, как просила у Гермеса. О дальнейших событиях мы узнаем через голоса и рассказ Акаста, когда все окончилось:

Она

Себя сожгла... О, ужас... Молча... Молча,
Как черная овца, она в костер

За мужем прыгнула... Удар веслом безумья
А слезы ведь текли у ней из глаз
И с молоком мешались в чаше медной...
Иль боги ей велели?... (472, 4, 20).

Особо значительным ввиду того, что невозможно было никакими силами потушить погребальный костер, в который бросилась Лаодамия (*Занялся / Еще сильнее... / Не выхватить... / Увы!..*), становится вопрос старого, совсем *сгоревшего* от отчаяния Акаста: *Иль боги ей велели?..* Гермес советует Лаодамии: *Почти его слезой и возлияньем. / Вам, женщинам, отрадна и печаль, / Согретая любовью* (456, 3, 10), т.е. он оставляет ей выбор, несколько не утешая ее. И в самом деле: какие утешения может иметь бог, который проводит вечность, сопровождая мертвых из времени в безвремяе? Лаодамия выбирает *ритуальное* самоожжение, ибо только таким образом, через погребальный костер воскового подобия умершего мужа, может произойти соединение *живого с мертвым*. Но также обрывается последняя связь Протесилая с землей и жизнью, со всем, что составляло ее радость, как о том говорит безутешный и смирившийся Акаст, быть может, самый трагический персонаж во всей этой истории, потому что он остается жить наедине со своими вопросами, на которые никогда не найдет ответа:

Да, женщина! Не надо ран моих
Тебе щадить... И сладки мне укоры,
Коль что-нибудь отрадное еще
Под солнцем быть Акасту может... Спросят,
Зачем за ней я не ушел? Кому
Еще нужна сухая трость и этот
Согнувшийся старик?... Увы!
Могилы я боюсь, чем ближе к черной...
А муки что? Умеют уверять
Они еще сердца: от жизни будто
Остался след... и в пепле сером... Вы,
О граждане Филаки... Этот дом
И царство все сейчас возьмете... Ветки
От дерева усохшего искать
Не будете, я знаю... Но позвольте
Оплакать мне усопшую... в ее
Оставленном чертоге... Пусть отрадой

Последнею терзаюсь я, что жив
Над памятью сторевшего ребенка (473, 4, 20).

Это отчаяние отца в трагедии Анненского возвышается даже над отчаянием отца Эвадны Ифита в *Умоляющих* Еврипида, которое служит ему моделью:

Зароюсь в темный угол, и мои
От голода погаснут скоро силы.
На что и прах сыновний собирать?
О, как я ненавижу эту старость
Согбенную... Да и себя за то,
Что с ней еще ношусь я... Как противны
Мне старики, что жадно берегут
И греют и лелеют это тело:
Хоть чуточку у смерти да урвать.
С дороги их... В могилу их. Ни пользы,
Ни радости от них... Лишь теснота (1105–1113)³¹.

Это, если угодно, психологический слой трагедии Анненского, выстраиваемый, однако, согласно ритуальной схеме, которая восстанавливается со всей возможной тщательностью на основании античных источников, хотя они не называются, но достаточно легко угадываются. В первую очередь это относится к *Алькесте* Еврипида, переведенной Анненским. *Алькеста* и *Лаодамия*, если свести их к чистой схеме, могут быть представлены как варианты единой темы: в *Лаодамии* – это приход из страны смерти мертвого мужа, а в *Алькесте* – возвращение умершей жены. Этот параллелизм продолжается в деталях: Протесилая приводит Гермес, но с позволения подземных божеств; Алькесту – Геракл, сын Зевса, хотя и силой, вступив в противоборство с демоном смерти.

Есть еще один существенный элемент, который устанавливает ближайшую связь этих двух трагедий, свидетельствуя об обращенности Анненского в значительно большей степени к сохранившейся *Алькесте*, чем к несохранившейся *Протесилаю*. Это – статуя. Адмет говорит Лаодамии:

Мастерам же
Я закажу, чтоб статую твою
Мне сделали, и на постель с собою
Ее возьму, чтоб ночью обнимать.

³¹ Здесь и далее переводы Анненского цит. по: *Еврипид*. Трагедии. М., 1999. (Нумерация дается по древнегреческому тексту).

Звать именем твоим, воображая,
Что это ты, Алькеста, что тебя,
Я к сердцу прижимаю... Это – радость
Холодная, конечно, все же сердцу
С ней будет легче. В грезах, может быть,
Ко мне сойдешь ты, утешая (348–356).

Материал не указывается, но с достаточным основанием можно предполагать, что речь идет о деревянной статуе³². Статуя замещает мертвого или отсутствующего, т.е. она не совсем бездушна, но сохраняет в себе душевный элемент (*ψυχή*) своего живого оригинала в потенциальном виде, который может быть реализован в соответствующих условиях. В этом отношении особо значительным является миф о Пигмалионе в передаче Овидия (*Met. X*, 243–294). Из слоновой кости Пигмалион вырезает образ девы (*sculpsit ebur, formamque dedit.* 248), ласкает ее, целует, укладывает в свою постель, и в конце концов от этого избытка чувств, с соизволения Венеры, к которой с мольбой обращается ее создатель, она оживает, становится полноценной женщиной, рождающей сыновей. И по противоположности: живая женщина, мать многочисленных детей, Ниоба, превращается в мраморную статую (*Met. VI*, 306–312). В не меньшей степени, чем людьми, античность была населена статуями, а посему не было непреодолимого разделения между подобием и оригиналом.

Значительно, что в *Лаодамии* статуя извлекается на свет из особого футляра после прихода мертвого Протесилая, а до этого никто не видел ее и даже не знал о ее существовании. Кормилица рассказывает:

Она
Со статуей играла, точно с куклой,
Но тихо и серьезно, как больной
Иль матерью оставленный ребенок.
Я статуи подобной никогда,
О женщины, не видела... конечно,
Из воска лил мудрец ее... живым
Казался муж... и локоны, и панцирь
Весь из колец, и поножи... Футляр
Со статуи так бережно царица
Сперва сняла, – отделан кипарисом

³² Слово *τέκτων* (*мастер*) означает также *плотник*.

И бронзой был богато он... Потом,
 Обняв ее подножие рукою,
 Шептать ей стала что-то... Кто бы мог
 Пересказать слова, которым губы
 У матери, качающей ребенка,
 Бывают отданы, иль девушки, когда
 Застанете ее вы на закате
 Мечтающей?.. Улыбка, дрожь, слеза –
 Как золото, а щеки – меловые...
 Так с куклою царица в тишине,
 К ее ногам прильнув щекою нежной,
 Мечтательно и робко говорила...
 Пред ней потом кошницею цветы
 Рассыпала душистые и, взявши
 Курильницу, насытила кругом
 Каким-то сладким ароматом воздух... (438–439, 2, 6).

Зависимость этого рассказа от Овидия более чем очевидна:

Тою порой, как ты на краю вселенной воюешь,
 Воск, повторяющий твой облик, остался со мной:
 Много он ласковых слов, тебе предназначенных, слышит,
 Жаром объятий моих часто бывает согрет.
 Верь, не простой это воск, как покажется с первого

взгляда:

Истинный Протесилай, только что голоса нет.
 Я смотрю на него, вместо мужа его обнимаю,
 Жалуюсь так, словно он может утешить в ответ

(Heroid. XIII, 151–158: пер. С. А. Ошерова).

Описание восковой статуи Протесилая у Овидия вполне следует античному представлению о статуе как образе, сохраняющем в себе ψυχή своего оригинала, живого или мертвого, не суть важно. У Анненского вводятся ритуально-магические элементы: статуя скрывается ото всех, а когда извлекается из футляра³³, Лаодамия обнимает ее подножие, затем рассыпает перед ней цветы, а в курильницу кладет благовония. У Овидия эти элементы поклонения статуе в *экстремальной ситуации*, как это происходит у Анненского

³³ Здесь приходит на память греческое слово для футляра – σῦριγξ. В σῦριγξ Ахилл хранит свое страшное копьё (Il. XIX, 387), которым он умерщвляет Гектора. Эти ассоциации неизбежны при чтении пьесы, написанной на мифологический сюжет, в котором действуют персонажи, тем или иным образом связанные с троянским циклом.

(Лаодамия получила известие о смерти Протесилая), по видимости, отсутствуют. Но здесь также можно предположить, что о статуе никто не знает (если священный предмет видят *другие*, он теряет свою силу), и она есть своего рода *amuletum*, который должен охранять ушедшего на войну мужа.

С этим сюжетом связан другой (Ovid. Met. XI, 129 слл.), который может рассматриваться как вариант (но вполне независимый) мифа Протесилая и Лаодамии. Кеик гибнет в морской буре. Его жена Алкинона

...о стольких не зная несчастьях,
Ночи считает; уже разбирает поспешно, какие
Платья наденет Кеик; в какие, когда он вернется,
Ей нарядиться самой: о возврате мечтает напрасно!
Всем между тем божествам приносила она воскуренья,
Боле, однако же, всех почитала святыню Юноны;
Ради супруга, – уже неживого! – алтарь посещала.
Чтобы супруг ее был невредим, чтобы он возвратился
(Met. XI, 573–579)³⁴.

Богиня, чтобы оградить свой алтарь от *молений зловеущих* (*manus funestas*, букв. рук пагубных, оскверненных), посылает спящей Алкиноне призрак мертвого Кеика, который сообщает ей о своей смерти и просит ее:

Встань же; плакать зачни; оденься в одежды печали;
Без возрыданий, жена, не отправь меня в Тартар
пустынный! (669–670)³⁵.

Можно предположить, что и у Анненского приход Протесилая имеет своей основной целью убедить Лаодамию в том, что он мертв, хотя мотивируется тем, что он умолил богов оставить Илион, т.е. *место* своей смерти. И действительно, тень Протесилая показывает Лаодамии свою смертельную рану, убеждая ее окончательно, что он мертв (455, 3, 10), а Акаст призывает ее смириться, одеться в черное, срезать волосы и вознести молитву (470, 4, 18) как последнее, что она может сделать для мертвого.

У скептического Еврипида царь Адмет, по видимости, рассматривает статую как безжизненный образ, повторяя-

³⁴ Здесь и далее *Метаморфозы* Овидия цит. в переводе С. В. Шервинского.

³⁵ Ср. слова Гермеса, обращенные к Лаодамии: *Почти его слезой и возлияньем*.

ющий внешние черты, которые обретают призрачное существование только во сне (*В грёзах, может быть, / Ко мне сойдешь ты, утешая*). И тем не менее создается впечатление, что из страны смерти возвращается, силой из нее выведенная простодушным Гераклом, не живая Алькеста, а *живая статуя* Алькесты. Адмет спрашивает Геракла: *Но отчего ж она молчит, скажи?* (1143). Геракл отвечает:

Богам она посвящена подземным,
И, чтоб ее ты речи услышал,
Очиститься ей надо, и три раза
Над ней должно, Адмет, смениться солнце (1145–11448).

Алькеста молчит, потому что она должна *ожить*. В качестве комментария можно рассматривать ремарку Анненского к словам Адмета об Алькесте (1133–1134): «...обнимая неподвижную, бледную и безмолвную Алькесту». Эта ремарка, которой, понятно, нет и не могло быть в древнегреческом тексте, вроде бы выдает сомнение и неуверенность, в самом ли деле Геракл привел живую Алькесту и не обманули ли его подземные боги, вручив ему призрак, хотя и полученный в результате борьбы. Но *борьба* могла иметь своей целью убедить доверчивого героя в реальности его победы. Разумеется, с уверенностью сказать ничего нельзя, но текст (если это действительно великий текст) начинает эманировать значения, которые, быть может, его создателем не были предусмотрены, а посему можно предпологать, что Геракл привел Адмету не живую Алькесту, а *подобие*, избавив гостеприимного царя от необходимости заказывать восковое или деревянное подобие своей умершей жены.

Для этого предположения имеется основание в мотиве призрака, подобия, на котором строится *Елена* Еврипида. Елена рассказывает:

Но своей
Не вынесла обиды Гера – ложе
Парисовой утехи обратила
Она в ничто, и не меня женой
Он получил, нет: призрак из эфира
Чистейшего, по моему подобию,
Был Герою для Приамида слажен,
Царевича троянского. Меня

Он обнимал, но в мыслях лишь, пустое
То было обольщенье.

.....
Меня... Меня? О нет! Лишь звук пустой
Носился над войсками, а меня,
Среди морщин эфирных затаив
И тучею одев, Гермес похитил (31–36; 43–45).

Это «эфирное» подобие Елены вполне соответствует
подобию девы стыдливой, о котором рассказывает Гесиод:

Тотчас же из земли слепил преславный Хромец
девы стыдливой подобие, по замыслу Кронида;
опоясала (деву) и одела богиня светлокая Афина;
Хариты-богини и владычица Пейфо
ожерелья золотые надели (на) тело (ее);
Оры прекрасноволосые украсили цветами весенними.
Все украшенья на теле приладила Паллада Афина.
В груди же (ее) вестник-Аргоубийца
лживые и вкрадчивые слова и лукавый нрав
возбудил, по замыслу Зевса глухо гремящего;

а также голос

вложил вестник богов, и назвал эту женщину
Пандорой, потому что все, кто домами Олимпа
владеют, даром (ее) оделили, несчастье людям,
живущим трудами.

После того, как обман, трудный, неотвратимый,
завершил,
к Эпиметею послал отец славного Аргоубийцу, (чтобы)
дар доставил, богов быстрого вестника

(О. 70–85; дословный перевод).

Существенно единство персонажа, Гермеса, который
похищает живую Елену, замещая ее, как можно предпо-
ложить, призраком, выполняя повеление Геры, и отводит
искусственную деву Пандору смертным людям. Эта идея,
хотя и кажется плодом «причудливой» музыки Еврипида,
вполне согласуется с общим иллюзионистским настроем
гомеровских поэм³⁶, где боги постоянно меняют свои об-
лики. С этой стороны нет решительно никакого различия

³⁶ Ср. также миф об Иксионе, который, влюбившись в Геру, попы-
тался совершить над ней насилие. Зевс, чтобы удостовериться, как в
действительности обстоит дело, создал подобие Геры из облака, с ко-
торым сошелся Иксион. От облака родился кентавр, после чего Зевс
привязал Иксиона в наказание к колесу (Apoll. Ep. I, 20).

между статуей и душой (ψυχή), которая также есть подобие (εἶδωλον), и это ясно обозначено в словах Адмета, намеревающегося после смерти Альтикесты положить с собой в постель ее *воспроизведенное* умелым мастером *подобие* (τὸ εἰκασθέν). А посему ψυχή Протесилая и его статую можно рассматривать как два аспекта единого подобия, где ψυχή есть *оплотнившийся* (sic!) бестелесный образ³⁷.

³⁷ Т. Венцлова в своей «классической» статье *Тень и статуя: К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского* (опубликована в: Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сборник научных трудов. СПб., 1996. С. 44–49), ссылаясь на столь ненадежный источник, каким является Зелинский, говорит: «Как указывает тот же Зелинский, статуя и тень и в других греческих мифах были параллельны и взаимозаменяемы; более того, они обозначались одним и тем же словом εἶδωλον». Ср. у Зелинского: «Остановлю внимание читателей на идее параллелизации призрака и статуи. Она у греков была тем более естественна, что у них одно и то же слово (εἶδωλον) означало и то, и другое» (174). В любом современном словаре древнегреческого языка (см.: Дворецкий, Liddell–Scott, Rossi) указываются следующие основные значения слова εἶδωλον: *подобие, призрак, образ (phantom, image, likeness)*, но отсутствует значение *тени* и даже *статуи*. Это последнее приобретает значение *идола, кумира* только в Септуагинте (4 Цар 17.12: καὶ ἐλάτρευσαν τοῖς εἰδώλοις) и Новом Завете (1 Кор 12.2: πρὸς τὰ εἶδωλα). В значении *статуи* используются этим словом Геродот (VI, 58), Аполлодор в рассказе о Лаодамии, которая изготовила εἶδωλον, узнав о смерти Протесилая (Apoll. Ep. III, 30), а также византийский автор XII в. Иоанн Цец (Chil. II. Hist. 52, 772). Следует отметить, что для обозначения *статуи* Павсаний в *Описании Эллады* пользуется словом ἄγαλμα. Ср. также *Описание статуи* греческого софиста III в. Каллистрата. В мифологической сфере *stricto sensu*, т.е. у Гомера εἶδωλον никогда не имеет значения тени или статуи, а только нематериального подобия или призрака. Особенно значительно для нашей темы уподобление ψυχή и εἶδωλον (Il. XXIII, 72, 104). Речь идет о душах умерших, которые есть чистые бестелесные подобия. От мертвого, как следует из всех контекстов, где встречаются эти слова, остается чистый образ, во всем подобный человеку в момент его смерти, и поэтому душа, разъединенная с своим жизненным принципом (θυμός), становится безжизненным подобием. И только в Одиссее ψυχή сравнивается с *тенью и сном* (Od. II, 204–208: σκιῇ εἶκελον ἢ καὶ ὄνειρόν). Слово εἶδωλον используется в отношении богов, принимающих другой образ, как в случае Афины (Od. 4, 795–796), или людей, замещаемых призраком, как в случае Энея (Il. 5, 449–450). В значении тени ψυχή появляется только в латинских переводах, где душа умершего обозначается как *umbra*, т.е. как *тень*. Ср. у Проперция о Протесилае: *Thessalis antiquam venerat umbra domum* (I. 19.10), а также

Оплотнение образа – ψυχή Протесилая в статуе соответствует **оплотнению** бестелесного бога. Меланхолический Гермес отвечает предводительнице хора, стоящей с ним у дверей дворца:

О нет! Пиры нам скучны, как и вам,
Иль тем из вас, кто мудр, а пир Эрота
Нас тешит очень редко...

На пиру
За свитком мы. Нам интересен пестрый
И шумный мир. Он ноты нам дает
Для музыки и краски для картины:
В нем атомы второго бытия...
И каждый миг, и каждый камень в поле,
И каждая угасшая душа,
Когда свою она мне шепчет повесть,
Мне расширяет мир... И вечно нов

у Сервия о Лаодамии, которая *optavit ut eius umbram videret* (Serv. V. Aen. 6.447). Рассуждая о тенях и статуях в *Лаодамии* Анненского, Венцлова в конце концов договаривается до совершенной бессмыслицы, которая ставит его в ряд с «классиками», вроде Зелинского и Силард: «Наконец, после свидания происходит метаморфоза, обратная метаморфозе в *Даре мудрых пчел*, – Гермес касается Протесилая *золотой* тростью, и тот становится недвижим и беззвучен, т.е. *тьень превращается в статую* (456)». Немного раньше (455) Протесилай замолкает, совсем обессиленный, и Лаодамия просит: *О Гермий, / Еще одну минуту... До него / Коснись и дай ему сказать ему...* Об этом первом касании Венцлова забывает упомянуть, увлеченный своей идеей о взаимозаменяемости тени и статуи. Но если перевести его идею на язык логики, то получается, что первым касанием Гермес превратил Протесилая в тень, оживив его таким образом, а вторым – в мертвую статую, которая тем не менее не теряет своей подвижности: Протесилай и Гермес скрываются. Перед тем Протесилай говорит: *Расходится состав / Моих костей*. Лаодамия просит: *Похоронить не дашь его, о бог?* Гермес отвечает: *Совсем дитя ты, кажется... Иль хочешь, / Чтоб, не дойдя до дефева, как тень / От ветки, он растаял...* (456), т.е. Протесилай вовсе не есть тень. Он есть ψυχή мертвого, сохраняющая свою форму, которая временно оживает и становится телесной. Вторым прикосновением Гермес предотвращает превращение ψυχή в *тьень*, не имеющую своей собственной формы, которая может сохраниться только в подземной стране вечной тьмы, и поэтому Гермес торопит Протесилая: *Вестник утра / Уж прокричал... / Идем, товарищ...* Ср. действие жезла Гермеса у Лукиана: «Прикажи Гермесу, как только Протесилай выйдет на свет, коснуться его жезлом и сделать его вновь красивым юношей, каким он ушел из супружеской опочивальни» (Разговоры в царстве мертвых. 23, 3: перевод С. С. Сребряного).

Бессмертному он будет...

А потом,

Когда веков минует тьма и стану
*Я мраморным и позабытым богом*³⁸,
Не пощажен дождями, где-нибудь
На севере, у варваров, в аллее
Запущенной и темной, иногда
В ночь белую или июльский полдень,
Сон отряхнув с померкших глаз, цветку
Я улыбнусь или влюбленной деве,
Иль вдохновлю поэта красотой
Задумчивой забвенья... (452, 3, 9).

В этом энигматическом монологе *задумчивого Гермеса-созерцателя*, как его называет Анненский, конечным пунктом божественного бытия становится *камень*, что вовсе не означает окончания жизни в ее бесконечной пестроте, и поэтому в своем видении он многозначительно улыбается *цветку и деве*. Образ бога твердеет в мраморе – образ человека плавится в огненном потоке бытия. В иные моменты кажется, что древний Еврипид вселился в Анненского и пишет его рукой трагедию, философствуя все над той же тайной бытия, которая приводила его одновременно в восторг и отчаяние. Статуя здесь в полном смысле становится символом, преодолевая себя как простое подобие, замещающее живой оригинал, – символом жизни, отвердевающей и расплавляющейся в бесконечном круговороте бытия, в который вовлечены даже боги.

Осталось без объяснения присутствие золотой статуи Артемиды, которая стоит перед входом в царский дворец. Собственно, действие начинается (или предваряется) с этой статуи, подножие которой девы убирают цветами (417)³⁹. Она имеет здесь, думается, вполне определенное значение, связанное с функцией богини, как она обозначена в гимне Каллимаха *К Артемиде*:

Жить на высях я буду, людей, города навещая
Только по зову рождающих жен, что

в пронзительных муках

³⁸ Курсив наш.

³⁹ Об особом значении статуи Артемиды говорит В. Н. Топоров в своей неоконченной статье *О границах и мере «человеческого» и о встрече человека со знаком самого себя (образ статуи у Анненского)* (в печати).

Станут ко мне вопиять, мне в удел сужденные первый
Мойрою; им я должна помогать и нести избавленье,
Ибо не ведала мук, нося меня и рождая,
Мать, но безбольно на свет из родимой явила утробы
(20–25; пер. С. С. Аверинцева).

Из фрагмента Еврипида⁴⁰ следует, что Протесилай после женитьбы по крайней мере один день сожительствовавал со своей женой. Греческое выражение не оставляет в этом никакого сомнения: συγγενόμενος τῇ γυναικί (букв. вступить в половую связь, сожительствовать с женщиной). А Катулл вообще говорит о том, что Лаодамия имела с Протесилаем добрачные отношения:

Лаодамия вошла не так же ли к Протесилаю,
Пламенно мужа любя, в им недостроенный дом
В час, как священная кровь по уставу заколотой
жертвы
Не призвала еще в дом благоволения богов?
(68, 73–76; пер. С. В. Шервинского).

Таким образом, статуя богини-девы Артемиды должна указывать, с одной стороны, на девственность обитательницы *недостроенного* царского дворца⁴¹, а с другой – на ее желание стать матерью, исполнить назначенную ей *от природы и судьбы* функцию продолжательницы царского рода, которая, однако, остается неосуществленной по причине вынужденного отсутствия мужа-царя Протесилая, а с его гибелью теряется всякая возможность для ее исполнения. В этом нет ничего удивительного, если посмотреть на Лаодамию с точки зрения архаических моделей. Собственно, что есть трагедия, если рассматривать ее как ритуальное действо? И в самом деле, трагедия вышла вовсе не из «музыки» и «деревенских плясок», а из *ритуала*. Можно сказать

⁴⁰ Euripides. Fragments, Cit., p. 110. Schol. on Aelius.

⁴¹ Ср.: τοῦ δὲ καὶ ἀμφιδροφῆς ἄλοχος Φυλάκη ἐλέλειπτο / δόμος ἡμιτελής (II. 700–701). Слово ἡμιτελής может означать *неполный, лишившийся хозяина, осиротелый*. К этому прочтению склоняет весь контекст фразы, которая в буквальном переводе звучала бы так: «Исцарапавшая себя (в отчаянии) жена в Филаке осталась / и дом осиротелый». И в самом деле, царица живет одна, без мужа, без детей, которые должны унаследовать этот дом и продолжить царский род, а посему он есть не просто недостроенный, а опустелый, не имеющий в себе более никакой потенции роста и наполнения.

даже более: в трагедии разыгрывается *критическая ситуация*, которая возникает внутри ритуала, вследствие чего ритуал прерывается или принимает другое направление. Антигона умирает, потому что выполняет свой священный долг по отношению к погибшему брату. Лаодамия умирает, потому что не может исполнить свой долг по отношению к роду своего мужа, в который она вошла полностью, как входят посвятившие себя служению богине-деве жрицы в священную ограду, из которой нет выхода.

Статуя Артемиды более не упоминается, как бы исчезает и, по видимости, не принимает более никакого участия в разворачивающемся действии. На сцену выходит восковая статуя Протесилая, которая становится ее *ребенком*. Кормилица рассказывает:

И другую
Сменилася игра, еще чудней:
Два фarosа – оранжевый и нитью
Лиловую расшитый – отобрав,
Их примерять старательно на куклу
Царица стала... Было и смешно,
И грустно... и от смеху ядовитей
Текли из глаз и жгли мне кожу слезы.
Так первенцу любимому порой,
Малютке, мать наряды выбирает.
То в желтое оденет, то белей
Закутает невесты... и глядит,
И, шпильки позабыв меж губ, смеется... (438–439, 2, 5).

И последняя попытка обрести этого потерянного ребенка-мужа:

Меж нежных рук моих
Как мертвый он лежал, ребенок, долго,
И я согреть лобзаньем не могла
Его ланит... (465–466, 4, 17).

А посему Лаодамии не остается более другого выхода, как уйти вслед за своим неродившимся и даже незачатым «ребенком», который должен был стать царем-продолжателем рода. Мир остается без статуй, без богов, и только одно отчаяние старого Акаста продолжает жить, *как мечты золотая игла*, которая когда-то была золотой статуей Артемиды.

Здесь мы можем перейти к версии Сологуба, для которого античность служит чистой декорацией⁴², на что недвусмысленно указал Анненский, говоря о зависимости драмы Сологуба от статьи Зелинского. Дабы не рассуждать голословно, как это обычно делается в ученых статьях, прокомментируем текст пьесы, указывая точно на его источники, которые помогут нам, если не совсем раскрыть основную идею «античной» драмы Сологуба, то во всяком случае приблизиться к ее пониманию⁴³.

Пьеса открывается своего рода «прологом в Аду», литературным источником которого послужили, думается, два диалога из *Разговоров в царстве мертвых*: 19. *Эак, Протесилай, Менелай и Парис* и 23. *Протесилай, Плутон и Персефона*⁴⁴. И как раз в этом первом разговоре ведется спор о судьбе, которая становится центральной темой сологубовского «пролога в Аду». Задается она в диалоге между Аидом и Персефой. Аид говорит своей тоскующей супруге, которая очень походит на фольклорную царевну, похищенную Кассеем Бессмертным и заключенную в подземный терем: «К неверным переживаниям обращены твои желания, к поспешным утверждениям над безднами мировой пустыни» (67).

Слова Аида можно истолковать следующим образом: реальна только *бездна*, т.е. ничто, небытие, а все, из нее

⁴² Эта декоративность еще в большей степени присутствует в *Победе смерти* (1907). Средневековый сценарий иллюстрирует все то же «диалектическое» совпадение противоположностей: «Смертию побеждает Любовь, – Любовь и Смерть – одно» (54). Здесь точно повторяются слова подземных богов в *Даре мудрых пчел*: *Жизнь и смерть, / Да и нет – / Одно!* (116), выражая основную «идею» той и другой пьесы.

⁴³ Дж. Меррилл в своей статье («Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба – диалог с Анненским? // *Русская литература*. 2010. № 2. С. 48–54) жалуется, «что исследователи практически не касались вопроса о том, как Сологуб выстроил эту драму; до сих пор не было выяснено, какие источники он использовал». Он, по всей видимости, не очень внимательно отнесся к предисловию Сологуба (которое, кстати, цитирует), где точно указывается его основной источник (статья Зелинского) и по которому легко восстановить все другие.

⁴⁴ В статье Зелинского упоминается только 23-я беседа (176).

исходящее, есть чистая *видимость*, *неверное переживание*, *поспешное утверждение*, не имеющее под собой никакой основы, а посему исчезающее в *первобездне-пустыне*. Это свое метафизическое представление (столь же неверное и поспешное, как и все представления и утверждения этого рода) Аид иллюстрирует на примере человеческой судьбы:

Добром и злом взвешены и разделены человеческие деяния, добро и зло многие и разные строят дороги. Но все земные дороги приходят в нашу вечную область (68).

Эта довольно банальная философия, высказанная в торжественно-возвышенном стиле, что по отношению к конечному пункту всех путей, т.е. смерти, все дела человеческие, добрые или злые, значения не имеют, выявляя свою несущественность, продолжается в более поэтических речах Персефоны:

Аид. От берегов, где плещет Лета, я слышу хриплый, вещательный крик, – адские вороны кричат, вещая о том, что придут многие, герои и воины, падшие в славных боях за прекрасную Елену.

Персефона. За бедный призрак красоты, за изменчивую земную личину небесной очаровательницы. О, счастье земного безумия! О, счастливые! о, неразумные! устремились за нею, а быстрый ветер умчал далеко, в страну иную, и похитителя, и его добычу. И не похитителя радует добыча.

Аид. Стремящийся творит сам свои цели. Стрела ранит, вонзаясь, хотя бы и ошибся глаз мечущего стрелы.

Персефона. Из-за призрака, из-за бледной тени стали призраками и под вечную сень сошли мужи, полные доблестей и силы. О, злосчастный род людской! О, безумное своеволие Айсы!.. (69).

Елена называется здесь «земной личиной небесной очаровательницы», т.е. Афродиты. Злоупотребление метафорами, метонимиями, повторениями («Из-за призрака, из-за бледной тени...»), а также греческими словами («О, безумное своеволие Айсы!») является характерной чертой мрачно-торжественного стиля, в котором проходит драма Сологуба, создавая атмосферу «мистериальности». Здесь вспоминаются слова Волошина, как бы имитирующие стиль Сологуба: «Мертвенным совершенством веет от трагедии Сологуба. Законченность, тяжелое богатство

и значительность речи приводят на память золотые лепестки погребальных венцов и золотые маски, найденные на таинственных трупах в гробницах микенских»⁴⁵. В данном случае можно говорить только о «совершенстве» трупов, которые, пребывая в тайных глубинах бытия-небытия, выражаются в возвышенных словах.

Создается впечатление, что Персефона, пребывающая в бездвигности подземного мира, прославляет безумие быстротечного мгновения, исчезающего в погоне за призраком («О, счастье земного безумия!»), но за риторической видимостью кроется совсем другая идея: призрак Елены уравнивается и даже отождествляется с призраками мертвых героев, которые сражались из-за него под Троей. В этом уравнении можно усмотреть продолжение рассуждений Аида о том, что все пути земные ведут в темную обитель смерти, которая есть единственная реальность, а все происходящее на поверхности есть *неверное переживание* или *поспешное утверждение*, т.е. чистая видимость, призрак. Здесь также можно обнаружить реминисценцию вступительного монолога Елены из одноименной трагедии Еврипида, что в действительности троянские и греческие герои сражались не за реальную Елену во плоти и крови, а за призрак, который Гера дала сыну Приама, и он наслаждался ее любовью, не подозревая об обмане (31–45)⁴⁶.

Рассуждения о призрачности красоты, изменчивости земных личин, которые, как Елена, могут оказаться облачно-эфирными созданиями, вполне соответствуют иллюзионской атмосфере Аида, где все – *тени*, включая властителей подземного царства: «О, безумное своеволие Айсы! Не истощив своей злобы над людьми, и над богами простерлась ты, страшная Тень! Над богами царящая Ананке, зачем, зачем навеки скорбию омрачила ты сердце мое?» (69). Судьба-айса (αἴσα) и необходимость-ананке (ἀνάγκη) здесь полностью совпадают, создавая вместе со «страшной

⁴⁵ Сологуб Ф. Дар мудрых пчел // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 434.

⁴⁶ Сологуб вполне мог читать трагедии Еврипида в прозаическом французском переводе, например, в этом: *Tragédies d'Euripide*. Paris, 1842. Елена в переводе Анненского вышла только в 1917 (Театр Еврипида. Т. 2. М.: Изд. Сабашниковых, 1917).

Тенью», т.е. той же «айсой» и «ананкой», впечатление таинственной глубины речений богини смерти, как если бы мы присутствовали на элевсинских мистериях, на которых посвященным раскрывались тайны подземного мира: ведь Персефона была дочерью Деметры, но также ее *другой*, темной стороной-тенью⁴⁷.

Персефона, говоря о судьбе людей и богов, равно подчиненных безумной Айсе-Ананке, распространяет призрачность человеческого существования также на богов, а сама она оказывается личиной «небесной очаровательницы», а эта последняя – маской богини смерти, а та и другая – изменчивыми личинами безумной Айсы-Ананке, которая есть неверный отсвет *над безднами мировой пустыни*. Об этом вещает Афродита, говоря о себе, хотя в замысловатой и намеренно темной форме: «Мирами владеющая, первая из верховных Мойр, тебя, Лаодамия, обрекла я на великий восторг любви, побеждающей Смерть. Сожгу тебя, сожгу в блаженном пламени страдания и Любви» (92: 2-е действие). Собственно, что обещает она Лаодамии? Вовсе не «победу над смертью», а переход через «восторг любви» в смерть, последнюю и окончательную, в ту самую «бездну мировой пустыни», над которой властвуют призрачные Аид и Персефона и призрачным выделением из которой является она сама, Афродита-Мойра.

Замечателен в своем роде диалог Афродиты с отроком Лисиппом (87–90: 2-е действие), создателем восковой статуи царя Протесилая. Вначале Афродита говорит, что она была в гневе на царя Протесилая, потому что он прервал «первые брачные ласки, святые объятия» (89), но сразу же за тем она утверждает совершенно обратное: «Не мщение и не награду замыслила я. Мы, боги, иные знаем вожделения, недоступные смертным, и высокие ставим себе цели, выше человека, выше бога, в ту область, где ца-

⁴⁷ Мистерии Исиды, которые описывает Апулей (*Accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine per omnia vectus elementa remeavi, nocte media vidi solem candido coruscantem lumine, deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proximo*. Met. XI, 23), думается, строились по образцу мистерий Деметры, справлявшихся в Элевсине, что вполне естественно: ведь речь идет о единой богине-матери, охватывающей все миры, верхние и нижние.

рит верховная Ананке–Айса» (89). Область, в которой царит верховная Ананке–Айса, есть бездна, олицетворением которой является Афродита–Мойра, стоящая как над людьми, так и богами. О целях и вожделениях, которые выше богов и людей, легко догадаться: привести призрачно–существующее к своему истоку в небытие. Афродита разворачивает перед Лисиппом «космогонию», которая окончательно должна убедить бедного отрока в ее сверхбожественных намерениях:

Смешно, когда отроки судят и рядят о богах. Я – любовь, я – роковая, я – Афродита–Мойра. Безрадостно и пустынно томился древний Хаос, и не было ничего в мире явлений, и вечные тосковали матери в довременной своей могиле, скованные ледяным сном. Но в холодном сердце Хаоса, которому дают мудрецы имя Логоса, возникла Я. И умирая умер бессильный, истлела безумно–искаженная личина, и проснулись вечные, и зажглись неисчислимые молнии изволений и устремлений. И все, что было в творчестве божеском и человеческом, все из Моего изникло святого лона, все мною рождено, все во Мне только дышит, все устремляется Мною и ко Мне. Только Я, только Я, – люби Меня, милый юноша, – в каждом земном прельщении открывай Мои черты, в каждом очаровании сладостной жизни узнавай Мой зов. Люби Меня (89–90).

Эта космогония Афродиты–Мойры весьма напоминает птичью космогонию Аристофана⁴⁸:

Хаос был и Ночь, и Эреб черный с самого начала,
и Тартар широкий;
ни земли, ни воздуха, ни неба не было;
в бесконечном лоне Эреба
родила прежде всего Ночь чернокрылая ветром
наполненное яйцо,
из которого по прошествии времени родился Эрот
вожделенный,
сияющий крыльями золотыми на спине, вихрю подобный.
И он, с Хаосом крылатым смешавшись темным
в Тартаре широком,
род наш выседел, и на свет первым вывел
(693–699: дословный перевод).

⁴⁸ *Птиц* Аристофана Сологуб также мог читать в русском переводе: Птицы. Комедия Аристофана / пер. с греч. М. Скворцова. Варшава, 1874.

В качестве образца для речи Афродиты, обращенной к Лисиппу, Сологуб мог использовать также «вещания», которыми удостоила осла-Луция поднявшая из глубины моря богиня Исида, именуюя себя в том числе Венерою и Прозерпиною:

Ведай, что я природа, мать всех существ, владычица всех стихий, источник и начало веков. Царица теней адских, первая в лике небожителей, единообразное зеркало всех богов и богинь; я мановением своим правлю светозарные небесные холмы, моей повинуются воле шумящие морские бездны, и некротимые вихри словес моих трепещут. Безмолвие ада в моей власти; я едино во всем мире божество, но в разном виде, под различными именами, и разными образами чтит меня вся вселенная⁴⁹.

Особо значительны совпадения с текстом Апулея:

Сологуб: «И все, что было в творчестве божеском и человеческом, все из Моего изникло святого лона, все Мною рождено, все во Мне только дышит, все устремляется Мною и ко Мне».

Апулей: «...я природа, мать всех существ, владычица всех стихий, источник и начало веков. Царица теней адских, первая в лике небожителей, единообразное зеркало всех богов и богинь...».

Возможно, что еще что-то припоминалось Сологубу, когда он заставил свою философствующую Афродиту отождествить Хаос с Логосом, сообщая, что «вечные тосковали матери в довременной своей могиле», но распутывать эту фольклорную «космогонию» смысла не имеет. В любом случае это не привело бы нас к разгадке истинных намерений Афродиты, тем более, как она сама говорит, «вождедения» богов недоступны смертным.

Заметим: у Анненского отсутствует мотив гнева богов. Это и понятно: он увел бы в сторону от основной темы. Сологуб, по всей видимости, не имея уверенности, кто на кого гневаётся, делит гнев между двумя богинями:

⁴⁹ Цит. по: Луция Апулея платонической секты философа превращение, или Золотой осел. Перевел с латинского Императорского Московского Университета бакалавр Ермил Костров. В Москве. В Университетской Типографии у Н. Новикова, 1780–1781. Перевод Кострова переиздавался в 1870 и 1911, что свидетельствует о его популярности.

Нисса: Не тужи об этом, милая царица, – пусть гнев Геры ты навлекла на себя, но зато заслужила ты милость Афродиты, и Афродита утешит тебя в печалях, и защитит тебя от мстительной богини.

Лаодамия: Боюсь, что и Афродита не жалится надо мною. Гневаются на нас обе великие немилосердные богини, – раньше брачного обряда познала я, самовольная, сладкое счастье любви, и прогневала этим Геру, а небесная Афродита гневается на Протесилая за его бывшее влечение к черноокому, прекрасному другу его Лисиппу (79: 2-е действие).

Гнев Геры, покровительницы законных брачных отношений, Сологуб позаимствовал у Зелинского (182), который, однако, отрицает вмешательство Афродиты, споря, как кажется, с Анненским⁵⁰. И действительно: на любовь к мальчикам, как известно, она никогда не гневалась. Единственный раз Афродита–Венера разгневалась на своего сына Амура–Купидона за то, что он вступил в незаконные, по ее словам, отношения с прекрасной Психеей. Не скопировали Сологуб гнев Афродиты у того же Апулея? В конце концов Афродита отрицает свой гнев, заменяя его более высокими и непостижимыми для смертных мотивами. Но если рассуждать логически, то Афродита должна была гневаться на Протесилая не за любовь к мальчику Лисиппу или другие его увлечения, а за то, что он с такой поспешностью отправился на войну с Троей, на стороне которой она ратоборствовала. И по той же самой причине Гера должна была ему покровительствовать, но она даже не появляется, а только упоминается без всяких дальнейших последствий.

Завершающая трагедию хвала воздается Афродите: «Умерла, умерла Лаодамия. О, дивная смерть! Плачьте, плачьте о милой Лаодамии, но с плачем соедините и великую радость, и славьте, славьте небесную очаровательницу, роковую Афродиту! Слава, слава тебе, Афродита! Над смертью торжествуешь ты, небесная, и в пламенном дыхании твоём тает земная жизнь, как тает воск» (130–131). В действительности здесь следовало бы говорить о торжест-

⁵⁰ В предисловии к *Лаодамии*, резюмируя содержание утерянной трагедии Еврипида, Анненский говорит: «Разгневанная прерванным браком, Афродита не дала Протесилаю и после его геройской смерти разлюбить Лаодамию» (414).

ве Смерти: ведь Лаодамия умерла, растаяла как воск, слившись с «мировой пустыней». Анненский, если он прочитал трагедию Сологуба, должен был бы поморщиться от этого неуместного ликования. Что ему было после этого сказать? Его Протесилай на этот счет высказался более чем определенно:

Не шевели ужасных теней... Вечно
Я с ними буду... Черви... на ногах
Людей... Как пауки, и медленны и серы
Во всех углах. И серый дом... И ночь...
И ночь вокруг, как день без солнца... Губы
Беззвучные... Шаги как шорох (455).

Если исключить «разговоры в царстве мертвых», а также явление Афродиты Лисиппу и Лаодамией в образе старухи (87–91: 2-е действие)⁵¹, во всех других пунктах и даже основной идее Сологуб следует «реконструкции» Зелинского, которая, в свою очередь, выдает знакомство с *Лаодамией* Анненского, хотя окарикатуривает ее до неузнаваемости. Также Сологуб воспользовался некоторыми элементами из трагедии Анненского, хотя он указывает на статью Зелинского как на свой вроде бы единственный источник. В письме к Анненскому Сологуб сообщает: «Когда я прочел Вашу превосходную трагедию, было уже поздно бросать мою работу: первые 2 листа были написаны совсем, а остальные – вчерне», т.е. работа над трагедией не была вполне окончена и оставалось достаточно места для поправок и дополнений, что Сологуб, надо думать, и сделал после прочтения трагедии Анненского.

Среди многих прочих, перечисление которых могло бы только утомить, особо значительные совпадения с «реконструкцией» Зелинского обнаруживаются в этой *ключевой* сцене:

Подходит к двери. Хочет ее открыть. Дверь отворяется. Выходит отуманенным призраком Протесилай. Акаст в ужасе отступает. Антим с воплем бежит, потом прячется за кусты и оттуда слушает.

⁵¹ Идею вмешательства Афродиты мог подать *Ипполит* Еврипида в переводе Анненского (Театр Еврипида. Т. 1. СПб., 1906), а ее явление в образе старухи – приход Афины, принявшей облик старухи, к Арахне. Сологуб мог пользоваться этим изданием: Сочинения Публия Овидия Назона все, какие до нас дошли. Т. 1–3. М., 1874.

Акаст: Протесилай, ты жив? Лживы были рассказы о твоей смерти?

Протесилай: Из Аидова царства вышел я, – Аид сжалился над моею любовью и столами Лаодамии и отпустил меня к моей милой.

Акаст: Так ты – мертвец!

Протесилай: Акаст, не бойся меня.

Акаст: Ужасен вид пришельца из-за Леты, но я – воин и царь. Не мне бояться бледной тени. Зачем ты здесь? Зачем простираешь из адского мрака руки к той, которой еще долго быть среди живых? До брака ты взял ее, – и после смерти хочешь овладеть ею, ненасытный!

Протесилай: Она – моя. Неразрывными узами любви и верности связана она со мною. Спроси, о чем ее мечты. О моих ласках, о моих поцелуях. Спроси, чем она утешена. Долгие ночи она сгорала, тая как воск.

Акаст: Что ты говоришь! Противны богам и нечестивы речи твои. Лаодамия – невеста Протагора, ты же – пленник Аида. Твои возвращения к нам не нужны людям и страшны им.

Протесилай: Старик, разве ты еще не знаешь прав неумолимой смерти? Или неведома тебе власть отживших?

Акаст: Жизнь-то, говорят, посильнее. Вот ты умер, а мы делаем, как хотим, не спрашиваем, любо ли это тебе. И Лаодамию твою отдадим другому, а с нею и твое царство. Что прошло, того не воротишь. Тень и останется тенью. И уже легким призраком ты стоишь, и уже с туманом свивается одежда твоя, и сквозь тебя уже я различаю очертания деревьев.

Протесилай: Акаст, умрешь и ты. Смертный путь неизбежен, все пройдут им, и моя Лаодамия со мною. Навеки связало нас обещание любви, и нам нельзя разорвать нашего неизменного союза.

Акаст: Кто ты, чтобы из-за гроба простираешь над нами свою пагубную власть? Власть иная над нами, знай, нечестивый, воля к жизни влечет нас путями жизни.

Протесилай: Уйди, старик, не мешай мне и Лаодамии моей почивать, нежно обнимая друг друга.

Акаст: Хорошо ли, подумай сам, ты делаешь, являясь Лаодамии, обманчивыми грезами смущая бедную? Филаке нужен царь, и Лаодамии – муж. Тебе то что, – никакой ты не имеешь ныне нужды, тебе бы только обниматься с милою на досуге, – а нам, живым, надо подумать о доме и о городе.

Гермес приходит от востока и обращается к Протесилаю.

Гермес: Протесилай, пора нам идти. Близок час, когда над землею вознесется светлокудрый бог (123–124: 5-е действие).

Вот та же самая сцена, но в изложении Зелинского, которое послужило для нее моделью:

Приходит, в иступлении гнева, Акаст. Он хочет вломиться в спальню дочери, захватить на месте преступления ее любовника – но, прежде чем он мог исполнить свою угрозу, дверь сама отворяется, из терема выходит вместо незнакомого прелюбодея, его зять, Протесилай. Гнев сменяется ужасом, ужас – новым гневом. Зачем он здесь? Зачем простирает из мрака преисподней свои ненасытные руки на ту, которой место еще долго среди живых? Начинается спор – странный, тягостный спор: о правах жизни и правах смерти, о любви, побеждающей ад, и об убогих расчетах земного благополучия. На этот раз побеждает жизнь: является вторично Гермес и напоминает Протесилаю, что дарованное ему время прошло, что преисподняя ждет своего жителя. Протесилай исчезает; Акаст входит в покои своей дочери (179).

Все дальнейшее действие развивается точно по Зелинскому, а царь Акаст почти слово в слово цитирует сего учебного мужа.

Зелинский: «Теперь причина происшедшего для Акаста очевидна: эти притворные вакхические таинства, которые, якобы для очищения, справляла его дочь, – это были чары, преступные, нечестивые чары, направленные к *разрушению преграды между жизнью и смертью, к распространению власти смерти над миром живых* (курсив здесь и далее наш. – М. Е.). И это восковой кумир Протесилая – главное орудие этих чар, главное звено между его домом и обителью мертвых» (179).

Акаст: «Так вот они, очистительные обряды! Это – чары, преступные, нечестивые. Придумал их тот, кто замыслил нарушить волю богов, *разорвать преграду между жизнью и смертью, распространить власть мертвых над миром живых*. Мертвого гостя Лаодамия призвала к себе из Аидова темного царства, – вот зачем ей этот идол! Поймите, что его надо сжечь» (127–128).

В отличие от Зелинского, у которого Лаодамия «бросается в пламя» (180), у Сологуба она «бросается к огню»

(129), но подруги и рабыни удерживают ее, она падает около костра и умирает, после чего подруги ликующе произносят: «Слава, слава тебе, Афродита! Над смертью торжествуешь ты, небесная, и в пламенном дыхании твоём тает земная жизнь, как тает воск» (130–131), т.е. Лаодамия сгорает, в согласии с романтическими канонами, на огне любви. Здесь, впрочем, есть одна деталь, в которой, быть может, Сологуб отчета себе не отдавал – Лаодамия становится сама восковой статуей: «Она вся стала желтая, как воск. Повосковые губы так страшно шевелятся, и она шепчет тихо» (130), т.е. вполне уподобляется восковому идолу Протесилаю, а посему тает, как и он, в огне или около огня, не суть важно. «Теперь они вновь соединились – соединились навсегда», по слову Зелинского (180), но соединились не как души, а как аморфная восковая масса, исчезающая навсегда в черном пламени бездны-небытия.

Остается выяснить функцию и значение пчел, меда и воска, которые становятся в трагедии Сологуба ключевыми элементами, составляя первый в русской литературе «пчелиный текст». Впервые «пчелиная» тема появляется в словах Персефоны, тоскующей «о сладком, буйном восстании Диониса» (65):

Персефона: Увы! Мрачною скорбью оваяно мое смутное сердце, – только мертвые, только мертвые приходят к нам из-под милого Зевесова полога, – с золотых полей, взлелеянных моею тоскующею матерью.

Змея: Низойдет и Он.

Персефона: И если Он нисходит, желанный, нисходит он без Гиметского сладкого меда, – только воск – его белые руки, и в померкших очах его скорбь (68).

Этот «Он» не называется, но, по всей видимости, речь идет о Дионисе-Загрее, боге мертвых. О Дионисе в этой ипостаси, сыне Персефоны и Зевса, растерзанном титанами, Сологуб мог узнать из многих источников, в первую очередь из экскурса Анненского⁵², где между прочим есть

⁵² Дионис в легенде и культуре // Вакханки. Трагедия Эврипида. СПб., 1894. Разумеется, Сологуб мог читать также *Религию Диониса* Вяч. Иванова, опубликованную в «Вопросах жизни» (№ 6–7, 1905), а также *Эллинскую религию страдающего бога*, опубликованную годом ранее в «Новом пути» (№ 1–3, 5, 8–9). Дионис стал очень популярен в России

ссылка на статью о Дионисе, возникновении и распространении его культа, с указанием источников, в словаре Даренберга⁵³.

В словах Персефоны задается оппозиция между медом как субстанцией жизни и воском как символом мертвой материи, которая оживляется, благодаря наполняющему ее меду. А посему мертвый Дионис, растерзанный титанами⁵⁴, сошедший в царство мертвых, есть воск, восковой идол. В этом смертном восковом аспекте происходит отождествление Протесиля с Дионисом, т.е. они становятся едиными исключительно в восковом мертвом кумире, который видят подруги Лаодамия:

Одна: Что там делает Лаодамия?

Другая: Тяжелый занавес полуоткрыт, и за ним видна крытая зеленью беседка.

Третья: Восковой в ней стоит кумир, венчанный плющом.

Четвертая: Этот восковой кумир, очертания лица которого нам смутно видны из-под осенения плюща, скажи, кто он? Не Диониса ли он изображает? (99: 3-е действие).

Затем следует «дионисийская» оргия в точном соответствии с указаниями Зелинского:

С немногими наперсницами Лаодамия вошла в заповедную комнату своего терема; здесь, в крытой зеленью беседке, увенчанный плющом, стоит восковой кумир Протесиля, преобразованный в Диониса. Флейты играют, кимвалы гудят; под звуки этой оглушительной музыки вдова-вакханка справляет свою мистическую свадьбу с новым Дионисом...

в немалой степени, надо думать, благодаря Вяч. Иванову, но все же много проще было получить основные сведения у ясного и точного Анненского, чем у многословно-замысловатого Иванова. Как бы то ни было, в экскурсии Анненского отмечены два пункта, которые являются определяющими в трагедии Сологуба: связь Диониса-Загрея с миром мертвых (80, прим. 2; с. 93) и мед как принадлежность вакхических оргий («с тирсов каплет мед») (88). Также из перевода Вакханок Еврипида он мог запомнить следующую строку: *Млеко струится земля, и вином, и нектаром пчелиным* (156, в древнегреческом тексте: 141).

⁵³ Dictionnaire des antiquités grecques et romaines / Sous la direction MM. Ch. Daremberg et Edm. Saglio. T. 1. Paris, 1877: Bacchus, P. 591-639.

⁵⁴ Миф о рождении и растерзании Диониса-Загрея титанами рассказывается в: Nonn. Dion. V, 155-210.

Знала ли Лаодамия, что она делала, воздавая такие почести восковому кумиру? Знала ли она о таинственной магической связи между восковым изображением и изображаемым? (курсив наш. – М. Е.) Страстные, восторженные призывы, обращенные к бездушному подобию Протесилая, проникли к нему самому; врата смерти слабеют перед силою чар; царь подземных отпускает вызванную душу; Гермес провожает ее обратно в мир живых. В иступлении дионисовой пляски Лаодамия упала, изнуренная, к подножию своего кумира; внезапно перед нею предстал сам Протесилай, молодой и прекрасный, – каким он был, когда прощался с нею, отправляясь в роковой поход (178–179).

В соответствии с этими магическими свойствами восковой статуи, которые отсутствуют во всех без исключения источниках, где она присутствует⁵⁵, Зелинский изготавливает «перевод» из *Героид* Овидия: *Верь, не простой это воск. В нем я тайную чувствую силу: / Дар бы был слова – нашла бы Протесилая я в нем* (191)⁵⁶. Латинский текст: *crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago; / adde sonum cerae, Protesilaus erit* (155–156). Никакой «тайной силы» здесь нет, нет даже намека, что Лаодамия совершает перед восковым изображением «священные обряды». Латинская фраза *plus est, quam quod videatur, imago* имеет очень простое и ясное значение: «больше есть, чем то видится, образ», т.е. слова Лаодамии имеют чисто эмоциональный смысл, и не более того.

Сологуб усиливает эти магические черты, которыми наделяет почитание статуи Зелинский, завершая трансформацию «вакхической» оргии в самый обыкновенный фольклорный шабаш ведьм с соответствующими заклинаниями, ворожбой и т.п., имеющий своей целью вызывание мертвого: «Снимают сандалии, входят в чертог. В саду одна Нисса. В чертоге зажигаются огни. Слышно пение, шум пляски, звуки флейты, кифары, кимвалов, бубна» (99: 3–е действие); комментарий Ниссы: «Для госпожи моей флейты играют, кимвалы гудят, тайно венчается она с вос-

⁵⁵ Apoll. Ep. III, 30; Ovid. Heroid. XIII, 152–156; Hyg. fab. 104; Tzetz. Chil. II, 52.

⁵⁶ Ср. перевод С. А. Ошерова: *Верь, не простой это воск, как покажется с первого взгляда: / Истинный Протесилай, только что голоса нет.*

ставшим Загреем» (100); песни Ночных Колдуний: *На перекрестках мы ворожим...* (101) и т.д.

Бубен сразу наводит на шаманские камлания, во время которых шаман отправлялся в страну мертвых поговорить с духами. Вполне возможно, что для своего «дионисийского» камлания Сологуб пользовался книгой Михайловского⁵⁷. Ср., например, это описание: «Если жертва не помогала, то приходилось предпринимать путешествие в страну теней... нойд (т.е. шаман) собирал как можно больше мужчин и женщин и, взяв волшебный бубен, начинал изо всех сил бить в него и петь, причем все присутствующие помогали ему в пении. Шум и неистовые движения приводили в исступление»⁵⁸.

В конце этой бешеной пляски Лаодамия, как шаман в экстазе, падает на землю и истерически вопит под удары бубна, требуя у богов преисподней, чтобы ей дали Протесилая, и обещая взамен:

Я пришло тебе чашу
Сладкого меда
С моим Протесилаем.
Я смешаю
Вино и мед
В глубокой чаше
Из воска.
За вино и за мед и за восковую чашу
Дай мне, дай мне
Хоть на три часа Протесилая (115, 4-е действие).

Восковая чаша, наполненная медом, является здесь центральным символом, обозначающим вполне идею сологубовской трагедии: смертное восковое вместилище и оживляющая его медовая субстанция должны вернуться к единому своему истоку, т.е. к смерти. Здесь также идет речь о возлиянии мертвым, для которого могло служить образ-

⁵⁷ Михайловский В. М. Шаманство. Сравнительно-этнографические очерки. М., 1892.

⁵⁸ Там же. С. 103. Дионисийские оргии можно, конечно, с некоторым усилием рассматривать как род шаманских камланий, но далеко не все обряды с бешеными плясками и растерзаниями можно считать «дионисийскими». О недостаточности внешнего сходства для отнесения обряда к «дионисийской сфере» см. нашу статью: *Евзлин М.* Еще о «дионисийском» ритуале (Strab. IV, 4, 6) // Славянское и балканское языкознание. М., 2003. С. 51–68.

цом возлияние Одиссея: *Три совершил возлияния мертвым, мной призванным вместе: / Первое смесью медвяной, второе вином благовонным...* (Od. XI, 26–27; пер. В. А. Жуковского). Эти возлияния служат для успокоения мертвых, которые являются, привлеченные кровью (35–37). У Сологуба, напротив, приношение вина и меда совместно с воском служит для вызывания мертвого, как духов в колдовских обрядах. Мертвый (в данном случае Протесилай) выходит из своего смертного оцепенения и подчиняется магическому зову: «Я слышу призывный стон Лаодамии, – небесная Афродита сладким голосом кличет меня. Из земных пределов донесся ко мне призывный стон Лаодамии, и непреодолимая власть в нем, и он зовет меня» (112, 4–е действие).

Этот зов, которому мертвый *не может не подчиниться*, мог иметь в качестве образца пробуждение мертвого у Апулея:

Пророк приведенный в жалость сей прозьбою, прилагал трикратно к устам умершего некоторую траву, а другую приложил на его грудь. Потом *обратясь к востоку читал тихо молитву священному солнцу*. [...] *Уже грудь умершаго начала надуваться, трепетание жизненной жилы возчувствовалося* (здесь и далее курсив наш. – М. Е.), и все тело оживотворилось духом; наконец он встает и произносит сии слова: «для чего, прошу вас, возвращаете мне жизнь которая должна окончиться в минуту, когда уже я пил воду из реки Леты, и омылся в струях Стикса, оставьте меня в тишине и покое». Такой голос был слышан от тела. Но пророк зделавшись отважнее, говорит ему: «для чего не открываешь ты всему народу смерти твоей тайны, и не изъяснишь ему всех ея подробностей? или думаешь ты что я не могу силою волшебных заклинаний вызывать из ада страшных Фурий и мучить тебя снова?» Тогда мертвой сидя во гробе со слезами произносит к народу сии слова... (Met. II, 28–29; пер. Е. Кострова).

Затем мертвый рассказывает:

Престарелья волшебницы стараясь похитить какуюнибудь часть от моего лица тщетно прменялись в различные виды, и наконец не могли преодолеть толь неусыпнаго стража окружили его томным облаком, и повергши в глубокий сон, кликали меня по имени столь долго, что слабые и хладные мои члены начали наконец мало по малу чувство-

вать силу волшебной их науки. Но страж мой как живой еще, а мертвой только в разсуждении глубокого сна пробудился, и думая что это его кличут, ибо он одного со мною имени; пошел ко дверям подобясь тени мертвеца. Двери были на крепко заперты, однако волшебницы сквозь одну скважину не преминули *отрезать ему нос и уши;* и так он своим несчастьем сохранил мне то и другое. Наконец, чтоб ошибке их совсем исполниться, *приклеили они уши сделанные из воску весьма искусно, и также приставили нос из той же материи составленной, и подобной во всем тому носу, которой у него отрезали* (30).

Воск здесь служит для замещения недостающих частей у живого, но можно предположить, что ведьмы обращаются к восковому изображению мертвого, и, обнаружив, что на их зов пришел живой, заменяют ему отрезанные части восковыми, которые отрезают у статуи, а посему, насыщенные магической силой, они как бы сами к нему приклеиваются, скрывая естественные следы сего нечестивого членовредительства (кровотечение, боль и т.п.).

Итак, вопли и заклинания Лаодамии вынуждают богов *дать* Протесилая. Аид, отвечая на просьбу Персефоны, говорит:

С того дня, когда воцарился я здесь, только дважды покидала мое царство. За Персефоною – первый раз, и второй раз – к небесному врачевателю⁵⁹. Тягостен земной воздух для ступившего на мой берег Леты. Так, исполню ради молений Персефоны мольбу твою, великодушный герой. Три часа на земле дам тебе, – и знаю, второй раз ты не придешь докучать мне безумными жалобами. Гермес, три часа дарованы Протесилаю и Лаодамии. Поспеши (116–117).

Это позволение Аид дает по схеме Лукиана:

Персефона: Можно и против этого найти средство, мой супруг: прикажи Гермесу, как только Протесилай выйдет на свет, коснуться его жезлом и сделать его вновь красивым юношей, каким он ушел из супружеской опочивальни.

Плутон: Если и Персефона этого желает, тогда выведи его на свет, Гермес, и опять сделай молодым супругом. А ты

⁵⁹ Небесный врачеватель – Пеан, врач олимпийских богов у Гомера. Аид был ранен Гераклом у Пилоса, на стороне которого он ратоборствовал (Apoll. Bibl. II, vii, 3).

не забудь, что я отпустил тебя только на один день (23, 3: перевод С. Сребряного)⁶⁰.

Суть колдовского ритуала состоит в *принуждении* демонов или духов посредством совершения определенных действий и произнесения соответствующих формул; суть дионисийской оргии, какой мы ее знаем из классических источников, состоит в одержимости богом, где не человек управляет богом, как в магическом ритуале, а бог – человеком, отменяя индивидуальную волю, заставляя забыть себя, как это происходит с вакханками в трагедии Еврипида.

В трагедии Анненского Лаодамия выходит одетая вакханкой, из чего вовсе не следует, что она совершала вакхический обряд. И в самом деле: ведь Лаодамия выходит *одна*, никем не сопровождаемая, что никак не соединяется с коллективным характером дионисийских оргий. Здесь можно было бы вспомнить Овидия: *ut quas pampinea tetigisse Bicorniger hasta / creditur, huc illuc, qua furor egit, eo* (Heroid. XIII, 33–34)⁶¹. *Bicorniger* – эпитет Вакха. Рассказывая о самнитских женщинах, Страбон (IV, 4, 6) определяет их как Διονύσω κατεχομένους (одержимые Дионисом). В латинской медицинской термилогии *lymphatus* (одержимый нимфами) и *cerritus* (одержимый Церерой) указывали на состояние крайнего возбуждения, одержимости и безумия. В этом смысле, думается, следует понимать вакхический наряд Лаодамии. Она напоминает нежную Офелию, которая произносит странные речи и поет загадочные песенки.

Сологубовская Лаодамия кажется *femme fatale*, вроде Саломеи Оскара Уайльда, произносит богоборческие речи по образцу *Леноры* Бюргера, проклиная всех богов и даже Диониса, называя его кровожадным Оместесом⁶² (93),

⁶⁰ Сологуб мог читать Лукиана по крайней мере в двух русских изданиях: *Лукиан. Избранные разговоры богов и Разговоры в царстве мертвых*. М., 1890; *Избранные сочинения Лукиана*. СПб., 1906.

⁶¹ *Будто Девурогий ко мне прикоснулся копьём виноградным, / Я в испугу мечусь, места себе не найду* (перевод С. А. Ошерова).

⁶² Оместес (ὠμηστῆς) – букв. «питающийся сырым мясом», прозвище Диониса. Слова Лаодамии «Не радоваться нам, доколе царит над миром жестокая верховная семья» (93) кажутся списанными из *Прикованного Прометея* Эсхила: *Всех ненавижу я богов* (975), после чего

вызывая возмущение своего отца Акаста: «Не говори о божестве слов нечестивых» (93), а потом устраивает бесовские пляски, вынуждая своими свирепыми воплями Аида-Оместеса вернуть ей Протесилая, который оправдывает свое стремление вернуться в мир живых желанием спасти Лаодамию «от ненавистного ей брака» (ср. у Зелинского: «Теперь царь Акаст готовит для нее новую свадьбу, но ей не бывать»).

Но какое отношение беснование и вопли Лаодамии имеют к пчелам, меду и воску? Самое непосредственное: с воска, *дара мудрых пчел*, трагедия начинается и воском кончается. Сами по себе пчелы являются как метафора солнечных лучей и одновременно как их порождение:

Персефона: О, златокудрий, рождающий мудрых пчел! Как золотые стрелы, жужжат золотые пчелы. И сладостный в земных цветениях для пчел благоухает мед.

Протесилай: Вздыхая о златокудром метателе стрел и о золотых, его светлую мудростью упоенных пчелах, ты, великая царица, забыла тающий от огня дар мудрых пчел – воск. Как воск, тают личины. Персефона, видишь ли ты Лик? (74: 1-е действие).

Златокудрий метатель стрел – это Феб-Аполлон⁶³, отождествленный здесь с богом солнца Гелиосом, с одной стороны, и Дионисом, с другой. Сомнительность этого отождествления более чем очевидна, если смотреть на него с точки зрения классической мифологии. В данном случае существенно, что вся эта «троица» или «двоица», если рассматривать умершего Диониса-Загрея как ночной аспект бога солнца Феба-Аполлона, производит «субстанцию» жизни, символизируемую медом, который, однако, полагается в смертное вместилище, непрочное и растекающееся, символизируемое воском, о чем наставляет Персефону, мечтающую о солнце-пчелах, ставший мертвым воском Протесилай, обретший, по всей видимости, вследствие этого нового своего качества «мудрость».

вся эта «античная» трагедия начинает совсем распадаться на лоскуты, из которых она на скорую руку была скроена.

⁶³ Ср. стихи из *Умоляющих* Еврипида в пер. Анненского: *Мне осталась, да напиток, Сладкий мертвым, да напевы, / От которых золотые, / Хмурысь, Феб уносит кудри* (974–976).

Единство и даже полное тождество⁶⁴ Аполлона с Дионисом обозначается в этой песне хора подруг:

Смейтесь, жены!
Смейтесь, девы!
Мы увидели восстанье
Диониса.
Радость, радость возвестили
Нам ночные голоса.
Радость жизни напоила
Травы,
Мудрость жизни озарила
Человека,
Стал душою быстрый ветер,
Сладкий мед несут Гимету
Стрелы Феба золотого, –
Дионис, источник жизни,
Семенам дающий волю,
Возводящий зверя,
Укротивший море,
Мед и воск дающий, –
Он упился виноградным,
Веселящим, сладким соком
И поет (106–107: 3-е действие).

Здесь происходит полное слияние Феба-Аполлона и Диониса, где в своей светлой стороне Дионис есть Аполлон, а в темной стороне, о которой поет хор ночных колдуний, Аполлон становится Дионисом, богом мертвых, спящим в «могиле», т.е. сошедшим в подземный мир:

Плачьте, жены!
Плачьте, девы!
Мы увидели могилу
Диониса.
Гибель бога возвестили
Нам ночные голоса.
Соком жизни наливались
Травы,

⁶⁴ Заметим, что с логической точки зрения единство не есть тождество, но здесь мы находимся в сфере крайне зыбкой, каковой является символистская драма, а посему не может быть никакой уверенности, о чем собственно идет речь: о единстве, тождестве, Аполлоне, Дионисе или о ком-то еще. Мифология в этом отношении дает очень широкие возможности для воображения и не склонного к логической точности ума.

Соком жизни стали полны
Жилы зверя,
Ядом жизни дышит ветер,
Ядом жизни напитались
Стрелы Змия золотого, –
Только он, источник жизни,
Пестро оцветивший поле,
Напоивший зверя,
Взволновавший море,
Отравивший стрелы,
Только он в сырой могиле,
Сам своим упившись ядом,
Мертвый спит (105–106).

Сок жизни становится ядом, упившись которым, Дионис умирает; Аполлон–солнце, наполняющий свои стрелы–пчелы ядом–медом, приобретает устрашающие черты золотого Змия, из чего можно заключить (резюмируя «мудрость» Сологуба, но не пчел), что солнце–жизнь есть видимость, а смерть–тьма – последняя и подлинная «реальность», являющая себя в виде *призрачных бликов*, источник которых, как говорит Аид, *бездна, мировая пустыня*. Это качество меда как *яда*, хотя и в метафорической форме, подчеркивается в словах Лаодамии:

Налетели на меня, окружили меня темные пчелы печали, изжалили они мое сердце, соты горького меда скопили в нем, злые, – и тает мое сердце, как тает воск (75: 2-е действие).

Эта метафора до определенной степени реализуется, становится праобразом отношений жизненного начала, представляемого медом, и смертного, отождествляемого с воском, что позволяет называть трагедию Сологуба «пчелиным текстом», т.е. текстом, в котором пчелы вместе с основными продуктами их деятельности, медом и воском, становятся *символами*, выходят на «метафизический уровень», сколько бы эта метафизика ни была сомнительной и даже банальной.

Реальные пчелы, как известно, сначала строят соты, а потом наполняют их медом, т.е. мед есть жизненная субстанция, наполняющая безжизненные восковые ячейки, единственной функцией которых является содержать в себе мед, чтобы он хранился и не растекался. Но в плане

символическом мед становится *огненной* субстанцией, одновременно оживляющей содержащую ее восковую форму и растопляющей ее в то самое мгновение, в которое наполняет это смертное свое вместилище. Что же такое жизнь? Ответ, мгновенно возникающий и исчезающий на темном лоне небытия. С этих ответов, собственно, начинается трагедия Сологуба:

Освещение пепельно-серое; изредка над говорящими вспыхивают яркие фиолетовые лучи, неколеблющийся, неживой свет закованной, заколдованной молнии» (63), а оканчивается чистой белизной: «ясная смерть» (131).

Здесь вполне раскрывается значение того, что Волошин назвал «мертвенным совершенством». Это – совершенство смерти. Только в смерти нет изъяна: ведь смерть – ничто, а какой изъян (вспоминая Гоголя) может быть в том, чего нет? Впрочем, в трагедии Сологуба мы нашли достаточно изъянов, чтобы отказать ей в совершенстве со стороны структурной (плохо сложенные «лоскуты» из разных источников). Но с одной стороны она совершенна: она закрыта, как смерть, из нее нет никакого выхода, как из черного ящика.

В трагедии Анненского все открыто, и поэтому она оканчивается не славословиями богине Смерти, как у Сологуба, а отчаянием старого царя Акаста, но в этом «несовершенстве» отчаяния, по сравнению с «совершенством» смерти, есть очищающая сила, которая растапливает мертвые восковые личины, открывая живые – и поэтому трагические – лица.

К. А. Нагина

МИФ ОБ ОЛЕНЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: СЮЖЕТЫ, МОТИВЫ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Исходная бытийная и художественная близость Б. Пастернака Л. Толстому, отмечаемая большинством исследователей, сказалась в развертывании «оленьего» мотива, сквозного для творчества обоих писателей. В зоне притяжения «оленьего мифа» Толстого оказывается хюбристи-