

В. Н. ТОПОРОВ

О границах и мере «человеческого»
и о встрече человека
со знаком самого себя
(образ статуи у Анненского)

Искусство как скульптура: вовсе не овладение пространством. — Скульптура была бы не противоборством с пространством. Скульптура была бы телесным воплощением мест, которые открывая каждый раз свою область и храня ее, собирают вокруг себя свободный простор, дающий вещам пребывать в нем, и человеку обитать среди вещей. [...] По-видимому, объем уже не будет ограничивать друг от друга пространства, в которых поверхности облекают что-то внутреннее, противопоставляя его внешнему. [...] А что стало бы с пустотой пространства? [...] возможно как раз пустота сродни собственной сути места и поэтому есть вовсе не отсутствие, а произведение [...] Пустота не ничто. Она также и не отсутствие. В скульптурном воплощении пустота вступает в игру как ищущее-проектирующее вы-пускание, создание мест [...] Скульптура: телесно-воплощающее произведение мест и посредством этих последних — открытие областей возможного человеческого обитания, возможного пребывания окружающих человека, касающихся его вещей. Скульптура: телесное воплощение истины бытия в ее создающем места произведении.

M. Heidegger — «Die Kunst und der Raum»

«ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ» имеет своим источником только человека, и иначе быть не может: какой бы длинной и сложной ни была цепь опосредований «человеческого», ее начало всегда в человеке. Однако им оно может и не ограничиваться. Об этом последнем случае здесь и пойдет речь.

Портрет, статуя, кукла, марионетка, манекен, тень, призрак, силуэт и т. п. — знаки человека (как конкретно-индивидуального, так и «родового», человека-типа, человека «вообще»), состав его знакового пространства. Эти знаки функционируют как таковые, в частности, именно и потому, что они, даже обладая максимально мыслимым в данной сфере выражения и при соответствующей «технике» подобием человеку, всё-таки принципиально отличаются от него, не смешиваются с человеком-«означаемым». Слишком высокая степень подобия, достигаемая на высших уровнях искусства иллюзионизма, по сути дела «снимает» знаковость этих форм обозначения человека, отсылки к нему, уничтожая или минимализируя до предела границу между «обозначающим» и «означаемым», знаком человека и самим человеком, которая уже не воспринимается органами восприятия и не успевает в нужный период времени быть идентифицированной логикодискурсивными операциями и тем более свободной от формализации рефлексией. Когда же иллюзионизм всё-таки разоблачается, т. е. происходит удостоверение того, что перед нами не человек, а иллюзия его, момент для соединения-замыкания знака и означаемого оказывается упущенным, и вся ситуация оборачивается своего рода курьезом, обманом, лишаящим ее «серьезности», во-первых, и, во-вторых, ставящим в ряде случаев под сомнение уникальность и неповторимость самого человека, вдруг становящегося повторимым (впрочем, «почти»), не говоря уж о том в-третьих, что такой иллюзионизм и устремления искусства стать «просто» жизнью серьезно компрометируют само искусство, ставящее перед собою подобные цели¹.

Эти знаки человека в чем-то существенно важном, особенно если речь идет о сфере искусства, отличны от других знаков. Они как бы возвращают человека к человеку же — к *другому*, которого теперь можно увидеть несколько иначе, чем он виделся до этого, «естественно», или же к *себе самому*, делая возможным взгляд на себя со стороны, точнее, позволяя найти в себе то, что было уже увидено создателем знака, «художником», работающим в высоком знаковом пространстве искусства. Так и с знаками человека, пока они не поняты и не освоены до определенной степени, подобны мощному плюзу, перед которым «человеческое» собирается особенно обильно и полно, быстро, как высокая вода, возрастает, сосредоточивая в себе большую энергию. Как только происходит прорыв к пониманию и начинается идентификация означаемого и означающего во всей полноте, связывающих их отношений и даже иррелевантных признаков, преграда на пути этого скопившегося потенциала «человеческого» начинает стремительно опускаться, и оно, как бы ища себе выхода, с огромной энергией устремляется к «своим» знакам, прежде всего к этим знакам человека, оставляя на них свой след, заражая их тем «антропным», уже — антропоцентрическим началом, которое, собственно, и образует как основу «ноосферического» слоя, так и его устремленную в будущее доминанту.

В описываемой ситуации «человеческое» обычно характеризуется стремлением к наращиванию, расширению и уплотнению, к усложнению своих форм и смыслов, что уже имеет отношение не только к самим знакам человека, но и к самому человеку, для которого его собственные знаки становятся (или могут стать) больше, чем знаками: он входит с ними в некое единое пространство, где они как бы на равных, где отношения приобретают ту степень интимности, когда знак человека становится собеседником человека, объектом любви или ненависти и постепенно втягивается в пространство, где этому знаку или, точнее, более-чем-знаку уже открывается перспектива «субъектного» бытия, т. е. преодоления своей объектности, вещности, небытийственности.

Никто в русской литературе не увидел с такой пронизательностью этой перспективы и не пережил с такой остротой мучительности бытия знаком человека и безысходности скуки, тоски самого человека, обреченного жить среди своих знаковых двойников, отражений и замен, как Иннокентий Анненский. Никто, как он, не признавал с такой ясностью относительности и зыбкости границы, отделяющей «человеческое» от «овеществленно-человеческого», и не отдавал себе отчета в экзистенциальном ужасе *До конца всё видеть, цепенея...*³ — видеть и — более того — признавать жестокою правоту заключительных слов Фамиры о трагизме самого существования человека:

Благословенны боги, что хранят
Сознанье нам и в муках.
Но паук
Забвения на прошлом... он добрее.

В начале века за короткий промежуток времени в русской литературе появляются три драматические произведения, связанных с известной мифологической историей Протесилая и Лаодамии и принадлежащих перу трех выдающихся писателей. В 1902 году в сборнике «Северная речь» появляется в печати лирическая трагедия Анненского «Лаодамия», завершенная четырьмя годами ранее³. В 1907 году публикуется трагедия Сологуба «Дар мудрых пчел». В 1913 году выходит в свет трагедия Брюсова «Протесилай умерший». С известной точки зрения очередность появления этих произведений (как и последовательность, в которой они были написаны) весьма существенна. Брюсов знал обе версии этого античного мифа в обработке его предшественников. Выход «Лаодамии» Анненского (и соответственно знакомство с текстом) застало Сологуба на том этапе его работы над «Даром мудрых пчел», когда бросать ее было уже поздно⁴, но что-то учесть, видимо, еще было возможно — тем более, что при существенных различиях эстетических позиций обоих авторов Анненский в вопросах, связанных с античностью, был все-таки для Сологуба бесспорным авторитетом. Анненский же был лишен тех преимуществ, которые были у Брюсова

и отчасти у Сологуба. Его преимущество было в другом: он профессионально знал соответствующий миф, легший в основу утраченной трагедии Еврипида «Протесилай», автора, переводу произведений которого посвятил столько сил и времени и который был так ему близок по духу. Кроме того и у Анненского был предшественник в разработке этой темы — польский писатель Станислав Выспяньский, трагедию которого «*Protesilas i Laodamia*»⁵ он знал, о чем он сам пишет в предисловии к своей «Лаодамии»⁶.

Практически одновременное обращение к одному и тому же мифу трех русских писателей, разумеется, не могло быть случайным и находит свое объяснение во встрече двух достаточно разноплановых явлений в русской культуре — ситуации, складывающейся в первое десятилетие века в русском символизме, и резкого возрастания интереса к античности, в которой были увидены новые смыслы, не просто принимаемые во внимание, но переживаемые глубинно и становящиеся импульсом и одним из источников творчества.

Естественно, что в центре внимания оказался символ (σύμβολον) — как встреча, скрещение, соединение-слияние (ср. σύμβολή) внешнего знака, «признака», «приметы», средства опознания с внутренней смысловой всё возрастающей глубиной, как удостоверение их взаимности, «сим-патии», уже раз при обоюдном прорыве друг к другу приведшей к встрече и обеспечивающей в будущем ее повторения (ср. σύμβολα, знаки взаимной дружбы, две половины единого, но переломленного предмета /напр., монеты/, которыми обмениваются между собой те, кто заключил союз гостеприимства — ξενοί, и по предъявлении которых одна сторона оказывала гостеприимство родственникам или друзьям другой), как намек, предзнаменование, знамение, как пароль, но и как и н о сказание, отсылка к неизведанным и всё возрастающим глубинам иного.

Столь же естественно, что проблема символа и символизируемого им помещалась в пространство мифа, ибо как раз миф — место рождения символа и преимущественная среда его обитания, бытия и развития, и что речь шла именно об античном греческом мифе, не только наиболее известном и богатом, но и (что важнее) наиболее разработанном и символоемком. Понятно также, почему во всех трех случаях была выбрана драматическая форма: именно она образует органическую почву диалога, из которого сама эта драматическая жанровая конструкция и возникла, диалога как встречи двух разных и у каждого «своих» слов-смыслов, порождающих при замыкании в символ общее новое и более глубокое слово-символ, в котором пресуществленно присутствуют два прежних не только разных, но нередко и розных, восстающих друг против друга.

Не трудно понять и выбор конкретного мифа: сама сюжетная и смысловая конструкция мифа о Протесилае и Лаодамии столь напряжена и обострена, что она открывает удивительные возможности

для постановки и решения важнейших вопросов «антропологического» характера — о человеке и его природе, о «человеческом» и его границах, о живом и мертвом (о жизни и смерти), о целом и части, о встрече и расставании, о *ещё* и *уже*, о любви и страдании, о тайне человеческого бытия.

Все эти «естественности» и «понятности» существенным образом объясняют общий выбор тремя писателями мифа о Протесилае и Лаодамии, несмотря на индивидуально-различные версии трактовки его. Нужно напомнить, что Брюсов и Сологуб в рассматриваемый здесь период были признанными мэтрами символизма, а Анненский, в 1906 году (а тем более в 1902) еще недостаточно известный читателям как поэт, был тем, кто переживал символическое, пожалуй, острее, напряженнее и глубже, можно сказать, жизненнее и более лично, чем другие поэты-символисты, его современники⁷. Кажется, он был более открыт сфере символического и более чутко улавливал возможности, таящиеся в ней, или, точнее, чреватость мифа и самой жизни символическими токами. Он сам был идеальным участником смыслооткрывающих и смыслопорождающих встреч с жизнью, и в этом отношении фигура Анненского всё еще оказывается не вполне оцененной и даже, вероятно, достаточно понятой (*А в воздухе жила непонятая фраза, / Рожденная душой в мучении экстаза...*)⁸.

Предыдущее имеет отношение к тому «узкому» идейно-философическому и историко-литературному контексту, в котором как раз в форме драматургической версии античного мифа возникает в русской литературе начала XX века тема статуи. Из соображений экономии места (настоящая работа представляет собой краткий вариант более подробного исследования на ту же тему) здесь практически не придется говорить о других контекстах, часть которых, несомненно, существенна при обсуждении темы и образа статуи, хотя некоторые из основных таких контекстов должны быть названы, — статуя в истории русской литературы с выделением двух эпох — пушкинской и начала XX века (ср. особенно «царскосельскую» традицию — сам Анненский, Комаровский, Гумилев, Ахматова, не говоря об иных, — о которой см. в другом месте, но и поэтов, находившихся вне ее — Блок, Кузмин, Волошин, Брюсов, Георгий Иванов, Одоевцева и др., ср. в прозе Андрей Белый, Е. П. Иванов, Вагинов и др.), тема статуи в античной традиции, прежде всего греческой; та же тема в западноевропейской литературе с акцентом на французской поэзии современной Анненскому, хотя, конечно, нельзя забывать и о более ранних попытках разработки темы «оживающей» статуи, имеющей длинную традицию, и т. п. Сам «греческий» контекст — при всей его важности, с одной стороны, и при особой роли ваяния в греческой культуре, с другой, — исторически не более чем часть более широкого «средиземноморского» контекста, соотнесенного с соответствующим ареалом (Ближний Восток,

Малая Азия, Египет, Италия и др.), в пределах которого представлены традиции культового почитания статуй и «статуйных» текстов, нередко более древние, чем в Греции.

Тема статуи отвечала неким внутренним потребностям и запросам Анненского, и возникла вовсе не в результате следования моде (скорее он сам был одним из зачинателей ее) и внешним влияниям, хотя его поле поиска и наблюдения было достаточно широким. Более того, нужно подчеркнуть, что сама эта тема не вытекает с необходимостью даже из мифа о Протесилае и Лаодамии. Собственно говоря, статуя появляется в версиях мифа, возникших довольно поздно (начиная с Аполлодора, III в. до н. э., ср. Apollod. Epit. III, 30; Ovid. Heroid. XIII, Hygin. Fab. 104, и вплоть до Цецеса, византийского писателя XII века, ср.: «[...] Когда супруга Протесилая узнала о случившемся с мужем несчастья, а именно об его смерти, она изготовила себе деревянное подобие Протесилая и из тоски по супругу ложилась спать с ним, не будучи в состоянии вынести его отсутствие [...]». — «Хилиады» II, 52). Более ранние версии ничего не сообщают о статуе, и, строго говоря, миф вполне самодостаточен и без образа статуи. Можно сделать и еще более далеко идущее предположение: версии мифа инициативу встречи убитого Протесилая, первым вступившего на землю Трои, с оставленной им после брачного пира Лаодамией отдают именно Протесилаю, вымолившему у подземных богов три часа свидания с молодой женой, которая до этих пор оставалась как бы в тени (ср. Lucian. Dial. mort. 23). В этой ситуации изготовление восковой статуи мужа было вовсе не обязательным — тем более после того, как она, убедившись, что больше она никогда уже не увидит своего мужа, в отчаянии или по призыву мужа кончает жизнь самоубийством, поражая себя мечом. Напротив, появление статуи ушедшего на войну мужа становится мотивированным и оправданным в случае, если на первый план выдвигается тоскующая по мужу жена, не успевшая вкусить плодов брачного союза, или, после известия о гибели мужа, безутешная вдова, не оставляющая надежду на встречу с ним и умоляющая богов вернуть ей мужа. Была ли статуя в утраченном тексте трагедии Еврипида, о которой можно судить по скудным отрывкам, неизвестно. Анненский убежден (а его знание Еврипида, «чувство» его и выдающаяся интуиция стоят многого), что была. В предисловии к «Лаодамии» он пишет: «Еще одна чисто еврипидовская черта в исходе „Ипполита“: этот поэт любит, разрешая драму, т. е. убивая, исцеляя и примиряя людей, оставлять в ней до конца одно разбитое сердце, на жертву тоске, которая уже не может пройти: таков у него Кадм „Вакханок“, таков старый Амфитрион, таков и Фесей. [...] 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 восстали против ее болезненно страстного отношения к восковому Протесилаю».

Очень возможно, что Анненский в этом случае прав. Несомненно, предполагаемый им ход вполне в духе Еврипида, и инвертированный по сравнению с «Лаодамией» пример из «Алкесты» говорит в пользу предположения русского поэта. Когда вместо царя Адмета, обреченного на раннюю смерть, в царство мертвых решает спуститься его жена Алкеста, тем самым спасая мужа, он принимает эту ее жертву и обещает ей: *Ты жертвою великой сберегла / Душе моей отрадное дыханье... / О, мне ли, мне ль не плакать, потеряв / Любовь такой жены?... Пирь и шутки, / Веселый круг друзей забуду я / Увенчанных, и Муз, царивших в доме ... / И никогда до струн уже рукой / Я не коснусь... души ливийской флейтой / Не облегчу унылой, — ты взяла / Из этой жизни радость... Мастерам же / Я закажу, чтоб с т а т у ю т в о ю / Мне сделали и на постель с собою, / Ее возьму, чтоб ночью обнимать, / Звать именем твоим, воображая, / Что это ты, Алкеста, что тебя / Я к сердцу прижимаю... Это — радость / Холодная, конечно, всё же сердцу / С ней будет легче. В грезах, может быть, / Ко мне сойдешь ты, утешая. Сладко / Увидеться друзьям, хотя бы в сонном / Мечтании, и каждая минута / Им дорога свидания* («Алкеста», 340–356, перевод Анненского, ср. ключевые стихи: σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν / εἶχασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται, / ᾧ προσλεσοῦμαι καὶ περιτύσσω χέρας / ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλας / δόξω γυναῖκα καίπερ ὄυκ ἔχων ἔχειν)¹⁰. Но даже если в данном конкретном случае Анненский и не прав, найденное им продолжение следует отнести к числу сильных ходов, действительно в духе Еврипида. Впрочем, это не исключает ряда неясностей. Одна из них — почему Еврипид, так охотно называвший свои трагедии по именам героинь («Алкеста», «Медея», «Андромаха», «Гекуба», «Ифигения в Тавриде», «Ифигения в Авлиде», «Электра», «Елена», ср. также коллективные названия типа «Финикиянки», «Троянки», «Вакханки», «Просительницы»), во всяком случае несравненно чаще, чем делал это с мужскими именами, назвал свою трагедию «Протесилай», а не «Лаодамия»? Не претендуя на решение этой загадки и оставляя здесь не снятой фигуру вопроса, стоит отметить, однако, что и Брюсов, и Выпяньский вполне обходятся в своих разработках этого мифа без образа статуи, а Сологуб в своей версии отдает преимущество образу тени как «сквозному интегрирующему символу» (см. Венцлова 1992, 8; само слово *тень* — одно из наиболее частых в «Даре мудрых пчел»), что вполне соответствует общей концепции «трансцендентного мира» у Сологуба и теме «истаивающих личин», которые «определяют и сологубовскую трактовку статуи»¹⁰: тень вечна и всеобъемлюща, от нее не требуется портретного сходства; статуя же преходяща, несовершенна, неонтологична — и тем более, чем выше степень подобия ее изображенному ею человеку: сердце любящего жаждет полного портретного

сходства с оригиналом в надежде, что восполнится и то, чего статуе не хватает по сравнению с человеком — жизни (ср. мотив оживания статуи *vice versa* окаменения человека в статую, как в известном стихотворении Одоевцевой *Он сказал: «прощайте, дорогая, / Может быть я больше не приду...»* из «Двора чудес», 1922, 25–26), не замечая, что абсолютность иллюзии воздвигает непроходимую преграду на пути именно жизни. Тень в этом отношении емче, чем статуя. О параллелизме и взаимозаменяемости статуи и тени и в других греческих мифах писал, в частности, Ф. Ф. Зелинский, чья статья, упомянутая уже выше, послужила, по собственному признанию Сологуба, стимулом к поэтической разработке мифологического сюжета о Протесилае и Лаодамии (ср. Зелинский 1906, 174: существенно, что и статуя и тень обозначались как *εἴδωλον* и, следовательно, их различия нейтрализовались на языковом уровне¹¹; Сологуб в своей трагедии выстраивает конструкцию, которая позволяет «разыгрывать» сложную тему подобия и различия обоих этих знаков человека — тени и статуи). Естественно, что уже по выходе в свет этих трагедий критика обратила внимание на их сходства и различия и в известной, впрочем, небольшой, мере проявила интерес и к теме статуи, хотя он носил скорее внешний характер несмотря на то, что уже Анненский в самом начале века обозначил мифопоэтические потенции образа статуи (Анненский 1906, 122, а также упоминавшееся ранее предисловие к «Лаодамии»), а Зелинский 1906 обозначил важность этой темы в связи прежде всего с историей Лаодамии и Протесилая (ср. также Холодняк 1909). В последующие годы тема статуи в указанном контексте возникала лишь вторично и не выходила за пределы маргинальной позиции, будучи лишь как бы побочным следствием основной темы — драматургия символизма (ср. Дукор 1937, 105–165; Setchkarev 1959, 1–32; ср. недавно Kelly 1989, 235–254 и др.). Но в последние полтора десятилетия тема статуи резко вышла за свои прежние пределы, и впервые обе темы — Анненского и статуи — органически сомкнулись в единое целое и в сознании исследователей. Эта встреча обоих тем стала возможной благодаря тому, что в последнее время творчество Анненского не только привлекло к себе внимание специалистов, но и впервые, пожалуй, позволило осознать масштабы и роль этой фигуры в русской литературе (ср. Setchkarev 1963; Bazzarelli 1965; Ingold 1970; Conrad 1977; Федоров 1984 и др., а также Goupy 1968; Черный 1973; Подольская 1979; Лавров, Тименчик 1983 и др.), а также благодаря тому, что и тема статуи была выдвинута на первый план после того<, > как старая работа [Якобсон 1937, 2–24,] появившаяся впервые на чешском языке, была опубликована на английском (Jakobson 1975; 1979, 237–280) и русском (Якобсон 1987, 145–180) языках, ср. также Якобсон 1981, 356–377, и вызвала ряд откликов, продолжений, новых разработок темы на пушкинском (и не только на нем) материале (ср. Шульц 1985; Ронен 1985; *Myth in Literature* 1985; Senderovich

1980; 1990 и др., ср. более раннюю работу о тени Пушкина — Гершензон 1926, 69—95). Это соединение двух потоков и породило тот круг работ, в которых в большей или меньшей степени возникает и рассматривается тема статуи в творчестве Анненского (ср. особенно Силард 1978; 1982; Венцлова 1992, ср. Венцлова 1989, 205—215; Denissoff 1978, 65—69; а также Федоров 1984, 231—232; Топоров 1987, 286—288 и др.). Эта же тема стоит в центре и этой статьи, где она рассматривается (по необходимости менее подробно, чем следовало бы и с опущением ряда относящихся к теме примеров) на материале драматургических опытов Анненского, его лирики и его литературоведческих и критических работ (в частности, и связанных с уроками, извлеченными из многолетнего труда по переводу трагедий Еврипида). Оправданием обращения в очередной раз к этой теме для автора статьи служит рассмотрение ее в более широком контексте, у которого, однако, есть и интенсивно-углубляющаяся, суживающаяся доминанта — бытийственное. Если говорить точнее, автора интересует не «статуиная» эмпирия у писателя, а само «статуиное» как модус, способ и форма выражения того, что за ним стоит и что имеет и другие формы воплощения, и — еще точнее — как раз то бытийственное, которое неотделимо от главного вопроса, связанного с ним, — что есть человек, каковы пределы и мера «человеческого» в нем, насколько он принадлежит самому бытию и насколько миру овеществленных данностей, иначе говоря, проблема *самостоянья человека как залог величия его*.

* * *

В драматургическом наследии Анненского ближе всего подойти к ответу на обозначенный выше главный вопрос позволяют две трагедии — «Лаодамия» и «Фамира-кифарэд», причем первая из них имеет то преимущество, что некий смысловой центр ее образует образ-мотив статуи. Следует заметить, что и остальные две трагедии «Меланиппа-философ» и «Царь Иксион», как и «Лаодамия» и «Фамира-кифарэд», образуют как бы главы единого текста «мучительного страдания», неотделимого от испытания, через которое проходит человек в процессе своей самоидентификации перед лицом высших сил, когда подтверждение подлинно «человеческого» в себе обретается только в добровольной смерти или обречении себя на страдания в этой жизни. В этой точке роковой выбор — знак неотделимости подлинно «человеческого» от свободы.

Трагедия «Лаодамия» как раз об этом, как можно судить о нем по старому мифу, но вместе с тем она и о внутренней ситуации самого человека, более того, именно автора трагедии — Анненского, признававшего, что *Всюду в мире разлита / или мука идеала, / Или муки красота*¹².

Выше приводились слова автора из предисловия к трагедии. Они были о «внешнем», о «литературном». Заключительный фрагмент предисловия — о своем, о своей версии, хотя и на фоне других версий, наконец, пусть сокрыто, лишь едва приподнимая покров, и о себе, но не непосредственно, а через «свое» — свое детище:

«Теперь несколько слов *pro domo mea*.

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 [...].

Во всяком случае, Лаодамии более всего подобала огненная смерть, смерть жертвы [разрядка здесь и далее наша. — В. Т.]; трагический жест Эвадны 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. Выходил ли на сцену Еврипида Гермес, как предположил Велькер? [...]

Если допустить, что боги, а за ними и Еврипид, дали Протесилаю трагедии реальное существование, то психопомп с его золотой тростью был бы, конечно, только сценическим балластом, тем более что Еврипида не стесняла никакая мифическая традиция.

В трагедии, которая следует, скептический и задумчивый Гермес-созерцатель не претендует быть ничем, кроме бледного отражения своего классического собрата.

Если на богов Олимпа не распространяется закон эволюции, им суждено, по крайней мере, вырождаться»

Уже здесь (и еще более в самом тексте трагедии) читателю дано почувствовать то напряженное, почти на грани распада, единство, которое образовано «еврипидовским» началом, казавшимся, как правильно отмечают исследователи (Kelly 1989, 239–243; Венцова 1992, 12), «слишком рациональным и недостаточно дионисийским» не только одному Ницше, и остро-личным переживанием мифа, сопряженным с прорывом в сферу экзистенциального и невозможным для человека еврипидовского века. Эта мучительная попытка сохранить и «еврипидовское» (более того, выявив при этом «подлинный», свободный от наслоений слой «еврипидовского») и «современное», лично-экзистенциальное удалась автору, и в ходе ее ему, действительно, посчастливилось открыть нечто «подлинное», оставшееся скрытым. Но всё-таки главным достижением было другое восстановление картины описываемой ситуации, как увидел бы ее «современный» Еврипид мысленного опыта Анненского. В этом смысле «Лаодамия» русского поэта — то новое прочтение Еврипида, которым живет он и в наше время, противостоя

разрушительным вихрям времени. Понятно, что на этом своем пути Анненский не мог выбрать как основное начало «дионисийско-ницшеановское», хотя в «Лаодамии» он, несомненно, учел и современные ему представления о дионисизме. С «еврипидовского» начинается трагедия (см. ниже); «современным», лично-экзистенциальным, неведомой Еврипиду «мукой расторгенья»¹³ («распалости», слово Анненского) и упоминанием противостоящей ей памяти трагедия завершается. В последней сцене среди криков, воплей, гула появляется отец Лаодамии Акаст, чье, по словам Корифея, *руки прикосновенье было / Грубей зимы...* Он сразу стал дряхлым стариком, одежда его разорвана, лицо и волосы опалены. На почти библейский вопрос Корифея *О царь Акаст! Где дочь твоя?* — Акаст отвечает:

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?... Нет... Зачем
 Тревожить их?... Угодна ль жертва даже,
 Как знать?... Как знать теперь? И примиренной
 Иль с язвою в душе она от нас
 Ушла?... Мы не узнаем. Расходитесь... [...]

.....
 Да, женщина! Не надо ран моих
 Тебе падить... И сладки мне укоры,
 [...] Спросят,
 Зачем за ней я не ушел? Кому
 Еще нужна сухая трость и этот
 Согнувшийся старик! ... Увы!
 Могила 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 всё сейчас возьмете... Ветки
 От дерева усохшего искать
 Не будете, я знаю... Но позвольте
 Оплакать мне усопшую... в ее
 Оставленном чертоге... Пусть отрадой
 Последнего терзаюсь я, что жив
 Над п а м я т ь ю сгоревшего ребенка

Хор античной трагедии, как бы оказавшись во времени поэта, на смешанном — того и сего времени — языке подводит итог, ставя последнюю точку:

Если нить у слепой развилась,
 Ей не свиться, как раньше, вовеки, —
 Но на белый и нежный атлас
 Вы зачем же струитесь из глаз
 По ланитам, горячие реки?
 Если дума плечам тяжела,
 Точно бремя лесистое Эты, —
 Лунной ночью *ты* сердцу мила,
 О мечты золотая игла, —
 А безумье прославят поэты.

Начало трагедии тоже отмечено: оно отдано женщинам и девушкам, и как их устами, так и довольно развернутыми (и не находящими в этом своем виде соответствия у Еврипида и других античных трагиков) ремарками, автор спешит ввести читателя в самую сердцевину ситуации, во всяком случае на символическом уровне. Здесь, уже в первых строках ремарки, появляется образ *с т а т у и*: царский дворец в Филаке, «На сцене никого. Раннее утро. Небо синее, но в облаках густо белых и разорванных. В воздухе осень. Перед домом большой стан с закрытой работой. У средних дверей золотая статуя Артемиды». Кто знает Анненского и то, как им используется цветовая символика, поймет, что за эмпирическими и феноменальными синим, белым, золотым стоит сверхэмпирическое и ноуменальное; что с синим связана осень (*осень : синий*), тревожность и пронзительность, открытость, простор и даль, прозрачность и дальновидение, с нею связанные¹⁴; что белое отсылает и к тому переходному состоянию, которое персонифицируется образом невесты, и к смерти: и та и другая невинны и чисты, и, становясь женщиной, невеста умирает в ней (разорванность густо белых облаков, отмечаемая поэтом, как бы предрекает — неясно и туманно — то «расторжение уз», которое неотделимо как от смерти, так и от брака, в котором обретаются совсем иные узы); что, наконец, с золотым ассоциируется нечто высше-положительное, максимальный уровень «ценностной» отмеченности, образ которой — в данном случае золотая статуя Артемиды — находится в середине сценического пространства.

Внимательный читатель, пожалуй, не пройдет мимо совпадений-соотнесений, образующих своего рода переключку между начальной ремаркой и финальной партией Хора на «цветовой» основе: густо белые (и разорванные) облака — белый (и нежный) атлас (*развитый*, рас-пущенный, ср. *Если нить у слепой развилась, / Ей не свиться, как раньше, вовеки*)¹⁵, на который струятся горячие слезы¹⁶; золотая статуя (предполагается и золотая игла, лежащая на стане с закрытой работой) — золотая игла мечты (предполагается и золотая луна, ср. *Лунной ночью...*)¹⁷; лунная (золотая) ночь в свою очередь отсылает к лунной богине Артемиде (Артемида была внучкой

Фебы, луны, матери Лето), статуя которой в самом начале пьесы увенчивается цветами, и само это увенчание и некоторые его подробности образуют ритуал, его сценическое отражение. Тем самым оказывается, что находящаяся в центре сценического пространства статуя Артемиды, очевидно, повернутая лицом к предполагаемой публике и участницам ритуала, обозначает некую центральную идею, вокруг которой выстраивается смысловая конструкция пьесы, совсем недоступная для уяснения, если только не понята та роль, в которой выступает здесь эта богиня.

Артемиды — женская богиня по преимуществу; она девственница и строгая блюстительница чистоты девства, сурово наказывающая тех, кто ее нарушает. Но было бы ошибкой думать, что ей неведомо материнство со всей его многоплодностью, хтонической необузданностью и оргиастичностью. Это материнство Артемиды не эмпирическое, а скорее потенциально-доопытное. Ее многоплодность возникает из иных источников, нежели это же свойство у других богов плодородия: ее многоплодность особая — она коренится в высшем даре девственности и тотчас же непоправимо разрушается, как только она нарушена, если только перед бракосочетанием Артемиде не принесена искупительная жертва (о том, как пострадал Адмет за забвение этого обычая, рассказывает Аполлодор — I, 9, 15). Язык, на котором в античные времена описывали эту богиню, не всегда адекватен ее сути. Знаменитая статуя Артемиды Эфесской, известная по римской копии с греческого оригинала III—II в. до н. э. (Неаполь, Национальный музей) и почитавшаяся в Эфесском храме богини в виде многогрудой (πολύμastos) статуи с животными и растительными символами, — один из ярких примеров неадекватности плана выражения плану содержания, которое в ногу с планом выражения и отчасти под его влиянием всё более и более уходило в сторону от наиболее «сильной» идеи, заложенной в этом образе. Артемиды не против плодородия и многоплодности: она за них, но при одном условии — сохранении целомудрия; целомудренная сама, она охранительница целомудрия и его носительница. То, что чистота целомудрия не противоречит многоплодности, подтверждается примерами из растительного царства: ни мир человеческий, ни мир животных не знают такой мощи и обилия плодородия, как мир растений. При одном из возможных вариантов развития образа Артемиды могла бы стать тем центром, вокруг которого начала бы формироваться идея партеногенеза, непорочного, неполового девственного зачатия и рождения-плодоношения. Но в греческой мифологической мысли был избран другой путь — экстенсивный, и Артемиды попеременно связывалась с плодородием в растительном, животном, человеческом царствах. Однако важно подчеркнуть, что наиболее архаичный слой образа обнаруживает, кажется, преимущественно растительные связи (основной локус Артемиды — леса, роши; она наказывает калидонского царя Ойнея, собравшего особенно обильный урожай и не принесшего

ей в дар первины [кстати, и само имя Οἰνέυς отсылает к сфере растительного — οἴνη 'виноградная лоза', 'вино', ср. οἶνος, видимо, к и.-евр. *uei-: *uoi- 'витья', ср. хеттск., *uiana-*, хеттск.-иерогл. *ua(i)ana-*; но возможно видеть в этом слове и древнее культурное «бродячее» слово, распространившееся уже в древности по значительной части средиземноморского ареала, ср. Chantraine 784–785]; существенную часть изображений Артемиды составляют растительные символы; прослеживается связь локального культа богини с обильными зарослями тростника [ср. позже стрелы как оружие Артемиды] в болотистой равнине по берегам Эвроты, что подтверждало бы точку зрения на Артемиду как первоначально «хтоническо-вегетативное» божество и т. п., ср. ряд других рудиментарных вегетативных черт и связей Артемиды, позволяющих с известной вероятностью видеть в ней отражение образа архаического растительного божества)¹⁸. Существенно, что как только проблема целомудрия снимается, Артемида или сама (случай принятия родившегося вслед за нею брата Аполлона, ср. Apollod. I,4,1), или с помощью своей помощницы Илифии (Callim. Hymn. III, 20–25), некогда, видимо, особой ипостаси Артемиды, выступает как родовспомогательница и покровительница рожениц.

Тема Артемиды затронута здесь не только в связи с ее статуей: сама статуя возникает в связи со стоящей за нею богиней, ее идеей, которая так хорошо согласуется с происходящим далее действием. Артемида в виде статуи фактически открывает пьесу, как бы заранее зная, что имеющее произойти относится к сфере ее компетенции, что тема девы-жены Лаодамии — ее, Артемиды, тема. И сам автор трагедии, зная всё это, начинает с Артемиды. Для такого начального выбора нужна была не только и не столько мифологическая эрудиция, сколько способность к переживанию материала мифа до той грани, на которой обнаруживает себя тайный нерв всей мифологической конструкции и освещается смысл ее. Но еще больше интуиции потребовалось от Анненского, чтобы свести-столкнуть тему богини-девы с дионисийской темой (см. ниже). Несомненно, что он почувствовал некую внутреннюю связь образов Диониса и Артемиды, их взаимные притяжения в одних случаях и взаимодополнительность в других, их сотрудничество-соперничество в определенных функциях.

Говоря вкратце, обе эти мифологические фигуры объединяются или сближаются в ряде существенных отношений: 1. у них общий отец — Зевс и «страдающая мать» более низкого ранга (Семела у Диониса, Деметра — у ипостаси Иакха), Лето у Артемиды, как и у ее брата Аполлона; есть все основания говорить об известной хтоничности обоих божеств: Дионис — сын Семелы, чье имя отсылает к образу земли; Артемида хтонична в той степени, в какой она приближается к типу Великой Матери богов, источнику плодородия; если имя матери Артемиды, как думают многие, связано с глаголом λανθάνω 'быть скрытым'

[в частности, как 'пребывать в невидимости, в тайне'], 'забывать', 'предавать забвению', 'молчать' и т. п., то можно напомнить, что в мифопоэтической концепции [в частности, и в ее русской версии] земля скрытно, т. е. невидимо, хранит в тайне всё свое богатство: она терпеливо всё сносит, включая обиды и страдания [ср. *λελασμένος, ὅσῳ ἐλελόνηθει*. *Homerg.* 'забыв о прошлых страданиях'], и молчит [ср. *молчать, как земля*]); — 2) у них общая (во всяком случае исходно) растительная природа (в связи с виноградной лозой, виноградарством и виноделием, которыми ведаст Дионис ср. упомянутого ранее «винно-виноградного» Ойнея, наказанного Артемидой: 3) и тот и другая связаны с животными и, возможно, имеют общее зооморфное (или вегетативно-зооморфное) происхождение (если верна этимология имени Артемиды Ἄρτεμις, как «медвежья» богиня, «медведица» [ср. также убийство Артемидой своей спутницы охотницы Каллисто, превращенной в медведицу], то существенно, что в истории с морскими разбойниками (*Apollod.*, III, 5, 3) и Дионис превращается в медведицу, как и в льва; Дионис-Загрей — «великий охотник, ловчий», Артемида — охотница; сам Дионис иногда териоморфен); — 4) Дионис и Артемида объединяются общим мотивом растерзанности (Дионис-Загрей растерзан титанами, той же участи подвергся Либер-Загрей, сын критского Зевса [ср. *Firm. Matern.* VI, p.15]; Дионис карает своего двоюродного брата Пенфея, который был растерзан вакханками; так же был наказан и сын царя эдонов Ликург, растерзанный собственными лошадьми; Артемида наказывает охотника Актеона, настав на него, превращенного в оленя, псов, которые его растерзали и т. п.); — 5) с обоими божествами связаны обряды бракосочетания (в Афинах торжественно разыгрывали обряд священного брака Диониса с супругой архонта басилевса [*Arist. Rep. Athen.* III, 3]; Артемиде по случаю бракосочетания совершали искупительную жертву); — 6) в культе и Диониса (больше) и Артемиды (меньше) отмечены элементы оргиастичности, экстатичности (выхода за свои собственные пределы) — вплоть до безумия, особенно в случае Диониса (о теме безумия в «Лаодамии» см. далее); — 7) обоим божествам свойственна парадоксальная амбивалентность, когда в одной и той же сюжетной или мотивной конструкции они выступают то как субъект, то как объект, иначе говоря, оказываются носителями двух противоположных смыслов (смысловая «обращенность-обратимость»). Наконец, стоит указать на еще одно сходство — то, что в одном Дионисе сочетаются два начала — оргиастическое и «художественно-творческое» (ср. его связь с трагедией, хорами, дифирамбами, музыкой и т. п., актуализируемую во время праздеств, посвященных Дионису, — Великих, или Городских Дионисий, Малых, или Сельских Дионисий, Леней), корень которых един, в паре сестры и брата, Артемиды и Аполлона, распределено поперсонально: первое — сестре, второе — брату.

Именно эта близость, более того, взаимное сродство Артемиды и Диониса при всей их разности придает встрече соответствующих начал в «Лаодамии» ту степень драматизма, которая, с одной стороны, учитывает и продолжает «еврипидовскую» линию (ср. «Вакханки»), а с другой, является ценным вкладом русского поэта в разработку мифа о Лаодамии и Протесилае.

После описания исходной сценической ситуации (золотая статуя Артемиды у средних дверей дворца) и последнего двадцатого явления и установления между ними переключек, которые позволяют считать начало и конец трагедии рамкой действия не только по положению, но и по существу, и после экскурса, рассматривающего соотношение Артемиды и Диониса и соответствующих начал, уместно обратиться к тексту самой трагедии в порядке его выстраивания.

Первая же ремарка, с которой начинается текст «Лаодамии», в самом конце ее ставит сильный акцент на золотой статуе Артемиды. Собственно текст открывается тремя фрагментами, по шесть коротких стихов (схема слогового распределения — стихи 1-2, 4-5: '— — —', стихи 3-6: '— — — —', исключение составляет стих 3 строфы 2: '— — — — —'; схема рифм — ааbссb), состоящими из строфы 1, антистрофы 1 и строфы 2 (между строфой 1 и антистрофой 1 довольно подробная ремарка), которые отданы женскому хору. Строфа 1 произносится, когда хор находится за сценой. В ней в трагедию вводятся элементы дионисийско-вакхического начала, как бы вступающего в спор с «артемидинским», но вывод, формулируемый в последнем стихе строфы, странным образом склоняет к заповеди богини: *Мех на плечах, / Пламя в очах, / Где ты кружишь, менада? / Факел чадит / Бубен гудит, / Сердцу любви не надо*. Но голос ли это самого сердца или это заключение извне, со стороны, — остается до конца неизвестным, хотя последнее предположение кажется более оправданным (см. ниже об антистрофе 1).

Тем временем звуки, изредка перебиваемые «печальными и тяжелыми ударами бубна», приближаются. «На оркестру спускается толпа женщин и девушек [разрядка автора. — В. Т.], старых и молодых [разрядка наша. — В. Т.]. В одеждах мало нарядного и пестрого: преобладают серые и лиловые тона. [...] Образуются группы. Иные поднимаются на сцену и убирают цветами подножие статуи Артемиды». Цветовая символика одежд настораживает: если серое, цвет золы, пепла, скуки, отсылает к той будничности, неброскости, серости, незаметности, за которой — именно из-за этой незаметности — может склупиться и нечто темное и опасное, то лиловое вселяет уже не просто тревогу за предстоящее, но оповещает о присутствии демонического, оргиастического, о близком соседстве с темой смерти, о предельной, почти безнадежной удаленности от светлого, благого, сакрально отмеченного, небесного¹⁹. И, в самом деле, в конце трагедии лиловый цвет — только в связи со смертью, с мертвым Протесилаем,

появляющимся перед Лаодамией в лиловом хитоне. Статуя его тоже замотана в лиловую пелену (ср. также образ бледно-лиловых асфоделей царства мертвых).

Антистрофа 1 — как бы голос Лаодамии, переданный ею части хора²⁰, более того, голос ее сердца, которому, если верить строфе 1, «любви не надо»: *Темен покой, / Дерзкой рукой! / Ложе мое не смято, / И холодна, / В полночь одна, / Тенью лежу объята* (присутствие здесь первичного начала — *мое, лежу* — говорит о многом). «Лично-субъективная» ориентированность этой партии позволяет думать, что не «любви не надо», а не надо одинокого холодного ложа, и, напротив, желанны ложе, смятое дерзкой рукой, и объятия милого.

Строфа 2 говорит уже (и тоже перволично) о самом сердце и его желании. Голос здесь отдан невестам, одетым в белое (ср. ниже *белые невесты*), которое в контексте всей трагедии двусмысленно — оно и цвет чистоты, невинности, девственницы на пороге брачного союза, но и предвещание смерти: *Пена волны / Моет челны, / Море, клубясь золотится. / Парус дрожит. / Птица кружит / Сердце мое — та птица*. Образ последней фразы, предшествующей первому явлению, сердца-птицы, весьма значим: птице свойственно быть в полете, стремиться вдаль, знать свою цель и желать достигнуть ее. Эти свойства ее как раз и являются основанием для соотнесения сердца, которому «надо любви», с птицей. Этот образ позволяет если не понять, то во всяком случае судить по видимому (птица) о невидимом (сердце), но чувствуемом и чувствующем как некий орган «тонкого» восприятия самых скудных и неопределенных воздействий извне. Птица в «Лаодамии» чаще всего тот образ, который, присутствуя, оповещает об отсутствующем, выступая как его знак-означающее (когда присутствует само означаемое, желанный муж или хотя бы некое видение его, птицы отсутствуют, ср. в пересказе Лаодамии своего сна Кормилице: *...И не было кругом / Ни дерева, ни птицы и ни тени... / Лишь человек высокий [...]*), или же — что по самой своей сути одно и то же — некий видимый знак невидимых глубинных, чаще всего непонятных (или понятых лишь смутно, отчасти) движений своего своего сердца. Так образ птицы (птиц) связывает воедино любящего и любимого, ее и его, Лаодамию и Протесилая. В браке муж и жена — одна единая плоть (или — то же, но грубее — «одна сатана»), но, может быть, важнее, что они — единый дух, единая душа, в которой слились две доселе разные и разделенные. Поэтому-то и нет сколько-нибудь серьезных оснований удивляться, почему птица свидетельствует в обе стороны — и о своем собственном сердце, и о том, что сейчас живет в этом сердце как главное и своим главным — его сердечным желанием и устремлением. И каждое свидетельство любящего сердца лишь мнимо двойко: ведь если с ним хорошо, то хорошо и с ней, ее сердцу, если с му плохо, то плохо и с ней, ее сердцу. На самом деле такое свидетельство на последней своей глубине едино.

Вот Лаодамия рассказывает свой вещий сон Кормилице. В нем есть и нечто неясное, и, как всегда, оно-то и есть главный смысл сна. Конечно, главное — это тот человек *высокий*, о котором Лаодамия говорит: [...] *кто он был, / Не знала я, мне долго шл е м свой т я ж к и й / На белые надеть старался косы! / И путал их, взбивая... с головой / Я уходила в каску, было душно / И страшно мне, и кожей пахла медь. / Хотела я кричать, сопротивляться, / Но голоса не издавала грудь / И легкие мои негнулись руки, / И только слез горячие ручьи, / Когда проснулась я, со щек катились...* Главное неясно, но чувствуется, что именно в этом неясном сокрыто главное, то есть то, что касается ее и его в равной и притом «абсолютной» степени. Кормилица, видимо, в некотором смущении и несколько оттягивая время (после некоторой паузы, — говорит ремарка), предлагает то, что предлагают обычно в подобных ситуациях: *Гадателя позвать бы... Только сон / Хорош, дитя... Ведь слезы — это к счастью...* Верит ли она сама в это «к счастью» — тем более что слезы были не во сне, а после пробуждения? И боится ли Лаодамия, что гадатель объявит нечто страшное или просто она не хочет «третьего» в том, что касается только двоих, двоих сердец? Ее ответ на предложение Кормилицы: *Нет, сердца дум²¹ гадателям нести / Я не хочу... Ты, бог, ты, пламя утра, / Коль этот сон недоброе сулит, / Укрой его в немое лоно поля / [...] / Но сбереги мне Иолая... Нет / Защиты у меня и нет веселья / Без милой головы... и царский род / Я не могу одна продолжить, солнце, / [...] / гадателя не надо...* — потому что «надо любви» и она есть и будет, и спасти любимого, если он в беде, может лишь она — любовь, любящее сердце.

А Лаодамия тем временем продолжает свою работу, «быстро и ловко вода челноком над основой». Видимо, в этом деле она очень искусна, хотя сейчас важнее, чем ее искусство, дар ее вешнего сердца. Об этом мы узнаём из слов Кормилицы, следящей за работой Лаодамии и как бы — почти автоматически — считывающей с полотна изображенное на нем: *Что за вид / Чудеснейший.: И звезды, и луна, / И челноки какие-то, и птицы / На парусах... А это что ж? Одна / Лететь устала, видно... / [...] Между волн! / Она трепещет крыльями... Какая / Искусница... Ведь умудрит же бог... / Вот только п т и ц а - т о з а ч е м у п а л а?* Не переведи Кормилица это изображение в словесный ряд, Лаодамия, может быть, и не поняла бы, что «главное непонятное» ее сна, произвольно перенесенное на полотно, неожиданно проявило свой страшный смысл, хотя, почти подсознательно боясь уразуметь этот смысл как единственный и неотменимый, она еще делает попытку «естественного» объяснения того, что вышло из ее рук: оставив работу, она «бродит глазами в небе, где в это время пролетают осенние птицы» (как сообщает ремарка) и, наконец, подхватывая кормилицыно *птица-то зачем упала* и выгадывая время на ответ, ищет объяснения — *Зачем она упала? ... / Видно, так / Ей боги присудили... Иль никто / Там,*

думаешь, в лазурной выси, няня, / Летать и не устанет, и земли / Далекой Африканской всем достигнуть / Придется им?... А бури? Разве бурь, / Как на море, в эфире не бывает? / Вот, может быть, которая-нибудь / Так радостно пускалась в путь сегодня, / А завтра... Нет, сегодня даже, ей / Подломит крылья ветер, или коршун / Из стаи вырвет жадный, и птенцов / Не выводить уж никогда голубке...

Видимо, сознательно уходя в сторону от предчувствуемого страшного смысла упавшей птицы (того самого смысла, который так сознательно формулировал другой поэт — *И живая ласточка упала / На горячие снега или В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной, / Слепая ласточка бросается к ногам / С стигийской нежностью и веткою зеленой...*), Лаодамия к этому страшному смыслу неосознанно и приходит — *Птенцов / Не выводить уж никогда голубке*. Голубка она, Лаодамия. Птенцы — ее дети. Два члена одной конструкции определены и, похоже, отождествлены. Третий определяется и отождествляется автоматически, но делать этого страшно не хочется, потому что эта элементарная операция страшная и причиняет боль. Но Лаодамия в своей речи зашла слишком далеко²², чтобы уклониться от последнего шага, скрыв тем самым главный смысл. Единственное, что ей остается, — опять помедлить с продолжением речи, потому что в этом теперешнем случае сказать — почти то же, что открыть уже сделанное: (после паузы) *Не выводить птенцов... А мне зачем / Ты сладкого залога не оставил. / Мой Иодай?... Качай я колыбель, / Я повторять теперь могла бы и мя / Любимое... И слушая меня, / Уж люди бы вокруг не улыбались, / Что с куклой я или сама с собой / Всё говорю.*

Кормилица успокаивает — всему придет свой черед, немало тех, кто будет со временем назван по именам, и вся остановка только за тем, когда будет разрушена Приамова столица (*И будет разрушен высокий Приамов скворешник*, по словам того же другого поэта). Но Лаодамия, если и слушает эти утешения, то не слышит их (*рассеянно слушая ее*, сообщает ремарка): собственные мысли, медленно возникая, теперь приходят в быстрое движение, и собеседница уже почти не нужна ей. Сейчас Лаодамия самодостаточна, и несчастье, которое может она вообразить, относимо ею не к мужу, а скорее к себе самой. Поэтому сейчас она о своем, о женском: *Как думаешь... меня он не забудет? / Другой жены себе он не возьмет? / Ведь дочери Приамовы уж, верно, / Не то, что мы, лесные птички [...] / [...] Пожалуй, есть у них и зелье — сердце / Привязывать мужское. И после успокоительной реплики Кормилицы — Нет, няня, нет... Я знаю, что никто / Его нежней и крепче не полюбит. / [...] / Улыбку я сумею и царю / На строгие уста его, как кистью, / Перевести горячим поцелуем. / Я арфой в нем желанье разбужу / [...] / [...] О, горе! О, зачем / Вы, факелы, так быстро догорели? / Ты, хор, умолк так рано? И царю / Я ласковых имен шепнуть не смела? / День был как сон... Но трепетной руки / Мне ласково не тронул царь... Вуаля /*

Он с розовых ланит моих не поднял / И яркий шлем надел... Мои цветы / На мягкие ковры упали грустно... [Это упоминание шлема — тоже не более чем языковая фиксация образа шлема из сна Лаодамии, пока еще, видимо, не соотносимая с дешифровкой этого сновидческого символа. Лишь позже происходит замыкание его с реальностью, которое и есть разгадка сна, к сожалению, печальная. В третьем явлении первого действия появляется Вестник с моря. Ремарка сообщает, что у него «утомленный, обветренный и запыленный вид; на лбу рубец, рука завязана, шлема нет», и, значит, шлем из сна к Вестнику не имеет никакого отношения. Выбор толкования сужается, но страшное прочно вытеснено в подсознание, пока Лаодамия не узнала от Вестника всей правды. Сейчас мысль о муже временно отступила, и Лаодамия говорит о себе: напряжение и страх, связанные с мыслями о том, что с ее мужем, несколько смягчились, и граница между подсознанием и сознанием стала прозрачнее, и образ шлема из сна снова всплыл в словах царицы — *Да, ночь вокруг темнее что ни миг, / Но горю я не сдамся, как ребенок, / [...] / Никто за мной пусть не идет... Себя / Я не убью... Не бойтесь... о не плакать... / Пожалуйста, не плакать... Да, цветы / Лилые... Тяжелый шлем... О, ночь! / Как ты темна, темна и бесконечна*²³. Но окончательная разгадка сна — при встрече с тенью мужа, приведенного к Лаодамии Гермесом: две ремарки в восьмом явлении третьего действия ненавязчиво ставят точку в раскрытии того, кто такой высокий человек в тяжелом шлеме; первая из них — «Набегают туча. Лиц не видно. Оба в длинных плащах. Протесилай в шлеме. Гермес в фетре», и вторая — в диалоге Лаодамии и Тени Протесилая, в партии Тени: (снимая шлем) *Мне душно. Но сейчас, когда время уже упущено, Лаодамии не до воспоминаний об ее сне перед лицом очевидной и неотменимой реальности*].

А пока, завершая свой монолог в присутствии Кормилицы и как бы присягая на верность закону Гименея, призывая к себе и другим женщинам, чьи мужья отправились к Трое, Лаодамия: (Подняв глаза и руки) *Вы ж, белые и быстрые, эфир / Рассекая крылами... Вас молю... / Желания мои и этих горьких / Несите в даль эфирную... туда, / На берега троянские... от меди / Безжалостной пусть оградят сердца / Суровые... и нежные... и наши...*²⁴.

Возвращаясь снова к началу трагедии, следует отметить дальнейшее развитие темы противопоставления молодых жен и вдов, спускающихся на оркестру. Последние идут со спущенными вуалями, у некоторых обрезаны волосы или распущены косы; первые простирают руки, и лица их обращены в сторону моря; одни всё уже потеряли, им больше нечего терять и не на что надеяться, другим есть что терять и в страхе перед возможной потерей они готовы сделать всё, чтобы ее избежать: надежда не только не оставляет их, но именно ею они сейчас и живут. Второе явление — именно об этой надежде и об ожидании.

Поэтому оно внестатично, физическое движение почти отсутствует, точнее, характеризуется предельной короткостью (несколько шагов) и тихостью: *Выходит Лаодамия... Лаодамия останавливается в дверях... она делает несколько шагов по сцене... она шла работать, но остановилась... отходит к работе... Кормилица тихо подходит к царице...* — вот и всё, что можно извлечь из ремарок. Ожидание не требует движения физического: его заменяет душевное напряжение и волнение. Да и идти, собственно, некуда — между женщинами Филаки и их мужьями под Троей море, и эта невозможность что-то изменить и ускорить как ход событий, так и получение вестей о них вынуждает оставаться на месте и сосредоточенно-напряженно ждать и ждть.

Такова и ситуация Лаодамии, хотя она осложнена двумя обстоятельствами. Во-первых, Лаодамия, вступив в брачный союз с Протесилаем, стала царицей. Это произошло совсем недавно, и вот теперь в отсутствие царя и при неопределенности его дальнейшей судьбы она должна выступать как Ц а р и ц а, быть покровительницей, матерью своих подданных, прежде всего женщин, чьи мужья сейчас род Троей. Это произошло для Лаодамии неожиданно, и она не вполне готова выступать в этой роли — тем более что и личная тревога за судьбу мужа поглощает ее внимание и ее душевные силы. Тем не менее она помнит о своем долге. Пение хора, страх женщин, что им, может быть, никогда уже *Не целовать, / Не миловать / Лады волос золотистых*, «по-видимому, взволновало Лаодамию» (ремарка), поскольку этого же боится и она сама. Личное и общее то сливаются одно с другим, то перебивают друг друга. Лаодамия «остановилась и обращается то к небу, то к женщинам, простирая руки то вверх, то перед собою» (ремарка), то к богам, то к женщинам, то о себе, то о них. Речь ее сейчас обращена к женщинам, но в конце оказывается, что она и о себе самой, неотделимой в этом горестном ожидании и тревоге от них, но, может быть, отличной от них в своей светлой надежде, за которую она и просит женщин простить ее: *Как парусов далекой синевы, / Не разогнать желанья полным словом, / Мне не дано утешить вас, увы! / Вы, бледные, и в сером, и в лиловом.* — Пауза. — *А как узнать — за ясной синевой, / Быть может, плач уж носится по стану...* — (Тихо) *В печальный хор с обритой головой / И я войду тогда, и тихо стану. / Но золотом еще горит игла, / За ней узор бежит гирляндой пестрой, / И даль небес передо мной светла, / ... / Простите мне мою надежду, сестры.*

В этом обращении к женщинам обнаруживается некоторая неуверенность Лаодамии, точнее, невозможность для нее выполнить свой долг перед женщинами (*Мне не дано*) — и, может быть, не только из-за, так сказать, «внешней» сложности ситуации, но и из-за в н у т р е н н е й неопределенности. Кто она — царица, не прожившая с царем и одного дня, жена-дева, которую не познал ее муж (девство Лаодамии подчеркивается и в самом начале трагедии, в первых словах ремарки, относящейся

к царице — *В линиях и движениях что-то стыдливо-девическое [...] тонкие белые пальцы без колец, — и в конце: Вдове, / Не тронутой ничьим прикосновеньем)* и, хотя и вынужденно, покинул ее в разгар свадебного пира? Эта неопределенность, это расхождение между официальным положением Лаодамии, которое никто не собирается ставить под сомнение, и жизненной реальностью как раз и составляет содержание того «во-вторых», что характеризует (как и «во-первых») ее внутреннюю ситуацию. Поэтому заключительное *Простите мне мою надежду, сестры* — не только свидетельство душевной деликатности Лаодамии, испытывающей некую неловкость за свое преимущество (конечно, мнимое) перед другими женщинами в надежде на благополучный исход, но и своего рода формула перехода — ждите и, если можете, надейтесь на лучшее, а я остаюсь одна со своей надеждой и, чтобы скоротать медленное время, займусь работой.

Вся остальная часть второго явления, кроме этого начала его и конца, целиком отведенного Хору (*Песня бубна, Песня флейты и Песня арфы*), о последних строках см. особо далее, — целиком о Лаодамии, и ее голос здесь безусловно доминирует (Кормилица лишь задает вопросы, мотивирующие ответы-объяснения Лаодамии, и как бы комментирует-эксплицирует то, что видит она и что недоступно видению читателя). Лаодамия «отходит к работе», склонившись над ткацким станом и «мягко отстраняя рабынь» (ремарки). Она нуждается в одиночестве и сосредоточенности мыслей и чувств, и лишь Кормилица нужна ей: она может принести новости о муже, и она же, зная, что сдает сейчас душу своей воспитанницы, лучше кого-либо другого может незаметно утешить ее, направив ее воспоминания в нужную сторону.

Итак, сознательно и обдуманно Лаодамия погружается в работу, но подсознательно ее занимает только одно — ее муж, и когда ее одиночество чем-то нарушается, подсознательное всплывает на поверхность сознания. Вот входит Кормилица и приветствует свое «дитя любимое». И сразу же — *Лаодамия (поднимая голову) Кормилица... что же? Новостей всё нет? / Плывут они иль под стенами Трои / Раскинули шатры?... А ведь сегодня / Четвертая луна свой круг заполнит, / С тех пор как царь уехал... бросив пир, / Невестой меня покинув думам...* Кормилица напоминает о жребии терпения, повивающем как царицу, так и рабынь, и, чтобы отвлечь госпожу от грустных и тревожных дум, спрашивает ее о том, что ей снилось. Лаодамия рассказывает о своем сновидении (см. выше), смысл которого ей неясен, но раскрыть который с помощью гадателя она отказывается. Но что сон имеет отношение к ее мужу Иолаю-Протесилаю, она понимает: ср. уже цитированное — *[...] Ты, бог, ты пламя утра, / Коль этот сон недоброе сулит, / Укрой его в немое лоно поля, / [...] / Но сбереги мне Иолая...* Ремарка сообщает: *Несколько секунд молится молча, поднимая руки к солнцу, потом*

поворачивается, чтобы стать на работу. Но опять сознательная попытка забыться в работе, отвлечься от дум приводит к тому, что Лаодамия подсознательно продолжает жить тревогой о муже и вышивает картину, которая яснее, чем сновидение, говорит об этой тревоге, выводя ее наружу.

Заслуживает внимания сама последовательность обращений Лаодамии к образу мужа, явных и неявных, и «логика» изменений образа. В первой в трагедии партии Лаодамии фиксируется наиболее простая и естественная ситуация, вполне контролируемая логикой «здравого смысла»: муж отправился на войну, там может случиться — этого нельзя исключать — и худшее (*Быть может, плач уж носится по стану...*) и если это худшее произойдет, изменится вся жизнь Лаодамии, но все-таки пока надежда на то, что этого не случится, сильнее опасений (*И даль небес передо мной светла*). В последовательности событий за изложением этой позиции парицы женщинам следует ночь, когда Лаодамии приснился странный сон (ему отводится третья по счету партия парицы в трагедии; вторая партия хронологически следует за сном: утром, когда приходит Кормилица, Лаодамия спрашивает ее о новостях, относящихся к отплывшим к Трое, и, не услышав ничего нового, рассказывает о своем сне прошедшей ночью). Оказывается, что этот сон был не первым и не новым (*Ты знаешь: он / Не в первый раз мне грезится. Так странно — / Порвется нить, а сердце, как рабыня, / Уж новую мотает... и в один / На полотне узор свивает обе*²⁶). Само повторение сна показалось Лаодамии странным, сам сон — тяжким и душным (хотя в изложении эпитет тяжелый относится к шлему, а *душно* — к ощущениям Лаодамии во сне). В этом сне было два участника — она сама и неизвестный высокий человек. По элементарной логике этим неизвестным скорее всего должен быть Протесилай, но он или не был опознан, или из некоего суеверного страха не назван. Но в этом сне Лаодамию больше томила даже не загадка этого человека, а что значил этот сон в связи с ее тревогами о муже — жив ли он или убит. Но ответа на этот вопрос она не нашла, и Кормилица в этом случае тоже не могла ей помочь. Но все-таки увиденное во сне скорее всего не оказалось для Лаодамии бесполезным: сон был о ней и, видимо, о нем; фигуры были расставлены, но было не ясно, в каком сюжете они окажутся связанными. Изображение, вышитое на полотне и пересказанное Кормилицей, составляло как бы продолжение сна, хотя здесь не было ни ее, ни его, но были *И звезды, и луна, / И челноки какие-то, и птицы / На парусах...* И еще было то главное, чего не хватало в сновидении, — внезапное падение одной из птиц, падение, которое *ей боги присудили*, падение среди полета вдаль летящей птицы как символ внезапной смерти; к кому эта смерть могла относиться, было ясно из сна, как бы сомкнувшегося с исполнением изображения на полотне в единое видение, смысл которого, с очень высокой степенью вероятности,

был понятен. И для еще совсем недавней светлой надежды остался совсем узкий зазор — вещь ли это видение или свободная игра фантазии, не соотносимая с реальностью, своего рода фасцинация, не имеющая в ней корней, *création pure*. Уповать на эту зыбкую надежду, скорее даже на надежду на надежду, осталось недолго.

В хоровой части второго явления в песнях бубна, флейты и арфы всё время, как бы даже вне связи с непосредственной темой или в связи, но не с Лаодамией и Протесидаем, а с иными персонажами, то здесь, то там возникают какие-то тревожные знаки, готовые соотнестись как с ним, так и с нею и, если не сейчас, то в самом скором будущем (*Убежала, рыдая, менада...*). В разгар исполнения Песни арфы антистрофа 3 прерывается Корифеем — *Оставьте петь... я вижу вдалеке, / Там облако... но только не на небе...* (Молчание. Женщины вглядываются вдаль, по направлению пальца Корифея). То, что облако не на небе, — первый знак, вселяющий в сердца тревогу. Как постепенно уплотнялось видение, пока в нем не склудилось главное, так и облако с каждой минутой обнаруживает в себе нечто новое для собравшихся женщин и участников Хора, открывает или дополнительные детали, соответственно которым нарастает напряжение, усиливается чувство тревоги, углубляется страх. Эта сцена, напоминающая лучшие страницы раннего Метерлинка, посвященные томительному ожиданию чего-то неизвестного, но неизбежного, что вот-вот извне войдет внутрь дома и поставит последнюю роковую точку, относится к шедеврам мировой литературы, изображающим изменение вида движущегося объекта или неподвижных объектов при быстром движении (от «Шакунталы» до гоголевской тройки). Цепь этих фиксируемых изменений выглядит так — облако, но не на небе & облако в движении & облако-пыль & облако-«гонят стадо» (ложная идентификация Кормилицы, развенчиваемая Вторым парастатом: *Твои глаза не зорки... Погляди: / Уж радужной просвечивает дымкой / Пыль серая... Где ж видишь ты овец?*) & не облако, но конь & но еще и всадник, после чего, наконец, правильная идентификация объекта и его функции: *Видишь? / Царица, к нам гонец...* А дальше уж становятся видны и подробности — как принимают коня, как идет гонец, *окруженный, / не разобрать лица*. Но наиболее чутко, трепетно переживает эту ситуацию неминуемой встречи с чем-то страшным та, у которой теперь самые большие основания бояться новой вести, — Лаодамия. Ее монолог, завершающий второе явление и чередующий вопросы, не рассчитанные на ответы, с восклицаниями, относящимися то к самой себе, то к приближающемуся гонцу, к неким признакам, внушающим тревогу, — скорее всего не что иное как внутренняя речь Лаодамии, бессвязный по видимости диалог встревоженного и еще пытающегося успокоить царицу и заговорить судьбу рассудка с вещим и чутким сердцем, Лаодамией еще надеющейся и Лаодамией уже предчувствующей страшную правду:

Откуда он?
 И что несет? О сердце!.. Колотиться
 Не надо так... Или одна я жду
 Его вестей?.. Как шаг его неровен!
 Он кажется смущенным... О, зачем
 Сомнения? Уж вот он! Он не мрачен,
 Не в трауре.

Третье явление первого действия, подобно этому приближающемуся облаку, проявляет, хотя и не сразу, но в конце концов полностью, то неизвестное, что имело место при высадке греков на троянском берегу и, главное, участь мужа Лаодамии Иолая, давшую основание для нового его имени, с которым он войдет отныне в историю, — Протесилай²⁶. В этом явлении (наряду со вторым из числа самых длинных в трагедии)²⁷ по сути дела окончательно решается главный вопрос, мучающий Лаодамию, — что произошло с Протесилаем. Заключительное явление первого действия — четвертое (кстати, одно из самых коротких) подтверждает правдивость сообщения, принесенного Вестником, и бесспорность для всех гибели Протесилая — для всех, исключая Лаодамию. Нельзя сказать, что она не поверила Вестнику (слишком убедителен его рассказ и слишком окончательно предъявленное доказательство — печать убитого), но также не [...]

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Есть старая сказка о ваятеле, которому удалось оживить изваяние. И когда в его создании загорелась чуждая ему и совсем другая душа, то он обрадовался, потому что он любил свою статую. Я никогда не мог читать этой сказки без глубокого уныния. И в самом деле, никто не произнес более сурового приговора над искусством. Неужто же, чтобы обрести жизнь, статуя должна непременно читать газеты, ходить в департамент и целоваться? — писал Анненский в 1907 году в статье «Бранд-Ибсен» (см. Анненский 1979, 177).

² Ср. стихотворение «Ты опять со мной, подруга осень...» из Трилистника осеннего.

³ В письме к Анне Владимировне Бородиной от 14 июня 1902 г. Анненский пишет: «Вчера я кончил мою новую трагедию, как Вы желали, тотчас пишу Вам о ней. Ее название „Лаодамия“» (Анненский 1979, 450).

⁴ Важное свидетельство в письме Сологуба к Анненскому от 24 декабря 1906 г.: «[...] 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. [...] Когда я прочел Вашу превосходную трагедию, было уже поздно бросать мою работу: первые два листа были написаны совсем, а остальное вчерне. Теперь я беру на себя смелось послать Вам рукопись трагедии, которую я назвал „Дар мудрых пчел“. Буду очень рад, если вы пожелаете хотя бегло посмотреть эту пьесу и буду очень польщен, если Вы когда-нибудь, при случае, скажете или напишете мне что-нибудь о моей работе [...]» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 365), цит. по Лавров, Тименчик 1983, 120. В этом же письме указывается, что

статья Ф. Ф. Зелинского (имеется ввиду «Античная Ленора», см. Зелинский 1906, 167–193, позже перепечатана Зелинский 1916, 247–272) так заинтересовала автора письма, что он «решился обработать ее, не гонясь за недоступною [...] точностью». Из письма А. А. Кондратьева известно также, что Анненский «был недоволен Сологубом за то, что тот воспользовался в трагедии своей „Дар мудрых пчел“ укло-нениями от античного канона, сделанным им, Инн<окентием> Фед<оровичем>, в трагедии на ту же тему» (Струве 1969, 24–25).

⁵ Напечатано впервые — «Przegląd polski» (Kraków, 1899).

⁶ Миф о Протесилае и Лаодамии в те же годы привлек внимание и венгерского поэта М. Бабича, автора стихотворения «Протесилай» (1909–1911) и лирической драмы «Лаодамия» (1911), ср. Babits 1957; 1971, 90 («Protesilaos»), 99–131 («Laodameia»), о чем было напомнено Силард 1978, 332–333; 1982, 328.

Нужно также напомнить, что и Анненский, и Сологуб, и Брюсов прошли школу французского символизма и как читатели, и как переводчики, и как знатоки-эрудиты, а отчасти и исследователи, наконец, как русские поэты, усвоившие (хотя, конечно, в разной степени) уроки поэзии французского символизма. Пожалуй, органичнее других в этом отношении был именно Анненский.

⁸ См. стих. «Буддийская месса в Париже».

⁹ Напоминая Адмету о его жене Алкесте, которой предстоит добровольно умереть вместо своего мужа (Алкеста как «заместительница» мужа), статуя как бы вос-станавливает — слабое утешение! — образ жены и даже некое подобие супружеской близости (статуя как «заместительница» жены), потому что предполагается, оче-видно, известное портретное сходство статуи с Алкестой (ср. пастернаковскую «За-местительницу»: *Я живу с твоей карточкой, с той что хохочет...*). И к статуе при-нимают-припадают, как к жене ($\tilde{\omega}$ προσεσοῦμαι), обвивая-обнимая ее руками ($\lambda\epsilon\rho\iota\tau\acute{\iota}\sigma\sigma\omega \chi\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$), как собирается сделать это по уходе жены Адмет. Впрочем, и Кастор в еврипидовской же «Электре» советует сделать то же гонимому Эриния-ми за убийство матери Оресту: *В скитаниях, когда придешь, Орест, / в Афины, там есть и стукан Паллады, / Прижми сь к нему, — Эринии тебя / Покинут в миг [...]* (Ἐλθὼν δ' Ἀθήνας Παλλάδος σεμνὸν βρέτας πρόστυξον). — «Электра», 1254–1256.

Иное дело — когда статуя не обладает портретным сходством и относится к иному, тем более — к иным. Тогда попытка утешить такими «заместителями» тщетна: она, напротив, может вызвать раздражение и даже ненависть, как в случае Менелая, оставшегося без Елены: — *Предсказывали беды домочадцы: / Увы, увy, о дом, о дом царей, — / О бедное, поруганное ложе! / Не проронив упрека, обесславлен-ный, / в молчанье горестном сидит супруг. / И кажется, что домом призрак (φάσμα) правит. / Скорбящий о беглянке. / Изваяний прекрасных / Вид ему ненавистен. / Если скрылась услада глаз, / Что дары Афродиты?* (ср. концовку — $\epsilon\upsilon\mu\acute{o}\rho\phi\omega\nu \delta\epsilon \kappa\omicron\lambda\omicron\sigma\sigma\tilde{\omega}\nu \acute{\epsilon}\chi\theta\epsilon\tau\alpha\i\iota \chi\acute{\alpha}\rho\iota\varsigma \acute{\alpha}\nu\delta\rho\iota: \omicron\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu \delta' \acute{\epsilon}\nu \acute{\alpha}\chi\eta\nu\iota\alpha\varsigma \acute{\epsilon}\rho\rho\epsilon\iota \pi\acute{\alpha}\varsigma \text{ Ἀφροδίτα}$). — Эс-хил — «Агамемнон», 416–419 (перевод С. Анга).

¹⁰ «Восковая статуя у Сологуба метонимически заменяется своим материалом. При этом она оказывается ослабленным образом тени, „тенью тени“. Статуя недвижна, в то время как тень движется; статуя безмолвна, в то время как тень красноречива; статуя преходяща, в то время как тень вечна. Здесь существенно само направление метаморфозы: любовь и мольбы Лаодамии, приникшей к статуе, как бы оживляют ее, вызывают призрак, превращают статую в тень» (Венцлова 1992, 11; здесь же указывается, что у Анненского дело обстоит противо-

положным образом). Подобным образом «светлый мир» Сологуба, мир воплощенного, выступает как тень «теневого мира», «преходящий знак, несовершенное отражение» (10). — Ср. о соотношении статуи и тени в пушкинской «личной» мифологии: Senderovich 1980, 103–115.

¹¹ Языковая нейтрализация тени и статуи соотносима в известной мере с тенденцией к универсальному снятию оппозиций в образе Диониса, ибо он «символ символа» и «миф мифа», как подчеркивают недавние исследования (см. Ронен 1985, 121; Venclova 1992, 10; 1989, 212). По-своему идея нейтрализации витает и в «Лаодамии»: мертвый Протесилай стремится к соединению с живой Лаодамией в надежде преодоления-«снятия» своей смерти; живая Лаодамия, оказавшись разъединенной с мертвым Протесилаем, бросается в огонь, растопляющий восковую статую мужа, чтобы, разъединившись с жизнью, соединиться с мужем хотя бы в смерти, которая, собственно, есть жизнь в подземном царстве теней. — Что же касается обозначений подобных знаков человека, его «заменителей-двойников» в древнегреческой традиции, то помимо εἰδωλον ср. также εἰχών, βρέτας, ἀνδριάς, κολοσσός, ἄγαλμα и т. п.

¹² «Не могу понять, не знаю...» В несколько измененном виде процитированная фраза была использована как эпиграф к «Тихим песням» — *Из заветного фиала / В эти песни пролита, / Но увы! не красота ... / Только мука идеала.*

¹³ См. стихотворение Анненского «Осень».

¹⁴ Ср. более широкий контекст с и н е в ы в «Лаодамии»: *как парусов далекой синевои; А как узнать — за ясной синевои, / Быть может, плач уж носится по стану...; — [...] с глазами, / Полными синего блеска...; — Синевою небес пролетая...; — Душа на могиле / В темную ночь / Пламенем синим мерцает; — И синяя ночь распустила / Над миром свои паруса...; — Кровь движется, и мне в виски стучит, / И синие мои вздувает жилы...; — О, Дионис, / О, синеглазый...*

¹⁵ К мотиву распада-расторженья ср. в «Лаодамии», особенно близко к концу: *Рас-ходит ся состав / Моих костей; — одежда разо-рвана* (в ремарке): *— И пармечты рас-сеется; — Рас-кидывай костер!...; — Зачем костер / Рас-кидывать?...; — Раз-вейтесь косы. / Падите росы; — Рас-ходит ся хула меж вас [...]; — И факел Гименя / [...] / Отрадней ей теперь раз-дранной ризы / И погребальных воплей; — Не забывайте / Ризы раз-дранной / Мертвые ждут; — О, лучше пусть огонь / Костра его рас-плавит.* Но уже в третьем действии ночное свидание с мертвым мужем оканчивается рас-светом — рас-ставанием.

¹⁶ Эпитет *белый* в «Лаодамии» во многих случаях становится своего рода классификатором, с одной стороны, и символом, к которому этот классификатор отсылает, с другой. Частотность этого эпитета у Анненского и вообще велика (о чем см. в другом месте), а в «Лаодамии» особенно: здесь его ступение как бы открывает мир «белого», некий существенный смысловой слой, связанный с архетипическим. ср. *Группа в белом сопровождает пение мимикой* (в ремарке); *— Она высокая и тонкая, с пышными белыми косами и в белом [...]* *Розовые локти и тонкие белые пальцы без колец* (в ремарке); *— мне долго шлем свой тяжкий / На белые надеть старался косы; — Вы ж, белые и быстрые, эфир / Рассекая крылами ... вас молю...; — Вы, белые невесты! Вы, гречанки / [...] / Я вас молю, что б ни таила даль, / Еленами не будем мы ...; — Белый Аргос и Спарта златая / Нежной дивы таить не могли, — / Унесла ее белая стая — / [...] / Лель... лели...; — Лаодамия стоит вся белая* (в ремарке при сообщении Вестника — *Царь умер и его похоронили*); *Где гребни белые / Нагорного снега; — К губам свой белый палец приложив, / Царица замолчала...;*

— Так [...] / Малютке мать наряды выбирает. / То в желтое оденет, то белей / Закутает невесты...; — И точно нежный бог / Своим крылом... благоуханно-белым / Обвеял изголовье...; — Другая дева / Зовется Смертью. / С черной раной / На шее белой; — [...] / Страшные сестры: / Одна с косою. / Белой, как сумрак / Влажной долины / [...] / Другая с черной, / Душной косою, / С грудью, что снега / Высей белее; — И растворился / Белый цветок / Пурпурной чашей...; — В ночь белую или июльский полдень. / [...] / Я улыбнусь или влюбленной деве, / Иль вдохновлю поэта красотой / Задумчивой забвенья...; — [...] Скорей... Луна бледнеет, и восток / Уже побелеть готов...; — Пчелы златой / Дар не прольется / На грудь земли / Струю белой / Телицы черной; — И белые на солнце тают руки; — В руках у нее статуя, но обвитая в белое полотно (в ремарке); — Но на белый и нежный атлас / Вы зачем же струитесь из глаз / По ланитам, горячие реки?

17 Поле «золотого» в трагедии Анненского вовлекает в себя объекты, играющие особую роль в ней, и прежде всего — статую (*У средних дверей золотая статуя Артемиды, в ремарке*), луну (*На щит золотую луну / Над миром поднимет царица*), трость Гермеса (*Но всё сама узнаешь ты, когда / Коснется трость тебя золотая*), иглу (*Но золотом еще горит игла; Лунной ночью ты сердцу мила, / О мечты золотая игла*), пчелу (*Пока из нежных / Любимых рук / С моленьем слезным / Пчелы златой / Дар не прольется / [...]*), скрипку (*Черен смычок твой, о Феб Аполлон, / Скрипка зачем золотая?*), но и волосы (*Не целовать, / Не миловать / Лады волос золотистых*), кудри (*Златокудрое Зевсово чадо / Цепи роз обвили: — О, златокудрый бог, / Дважды рожденный, о Дионисе*), голову (*Милее ему златоглавый / Приама высокий чертог*), улыбку, дрожь, слезу (*... Улыбка, дрожь, слеза / Как золото, в щеки — меловые...*), ткани (*... им / И нежные румяны шлет лидиец. / И золотые ткани и духи*), колчан (*... из колчана / Злаченого серебряные я / твои благославляю стрелы, здравствуй...*), ниву (*Меж золотых / шагал он нив, по пыли...*), море (*Море, клубясь, золотится*), Спарту (*Белый Аргос и Спарта золотая / Нежной дивы таить не могли, о Елене*). Цветовая палитра «Лаодамии» естественно, не исчерпывается названным. Полтора десятка раз, часто в отмеченных контекстах, появляется черный цвет, немногим меньше лиловый, но и пурпурный, багряный (багровый), красный (однажды), оранжевый, желтый, зеленый, коричневый, лазурный, голубой, серый, седой, серебряный и, наконец, такие цветовые и «световые» эпитеты, как-то: светлый, темный, ясный, неясный, яркий, румяный, бледный, пепельный, пестрый, медный (скорее о цвете, нежели материале).

¹⁸ Об Артемиде см. *Kleine Pauly* 1979, 1, 618–625; *Мифы* 1980, 1, 107–108 и др. Здесь же литература вопроса.

¹⁹ К серому в «Лаодамии» ср. еще: *Вы, бледные, и в сером и в лиловом; — Уж радужной просвечивает дымкой / Пыль серая...; — ... 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...; [...]* от жизни будто / Остался след... и в пепле сером. — К лиловому, столь диагностически важной характеристике в поэтическом универсуме Анненского, ср. в трагедии (помимо уже упомянутых дважды серых одежд в соседстве с лиловыми): *Мне снился сон, кормилица, и солнцу / Я расскажу его [...]* / Я видела, что будто босиком / Я по траве иду... Такой Филака / Не видела, и в Иолке нет такой / Густая и высокая цветами / Лиловыми поросшая, она / Мне резала босые ноги [...] / [...] И не было кругом / Ни дерева, ни птицы, и ни тени... / Лишь человек высокий — кто он был, / Не знала я; — Лаодамия. [] В какой хитон одет он был? — Вестник. В лиловый... / Да, кажется... / — Кормилица (тихо). Лиловые

поля. — Лаодамия. Молчи...; — Лаодамия. [...] Себя / Я не убью... Не бойтесь... Но не плакать... / Пожалуйста, не плакать... Да, цветы / Лиловые... Тяжелый шлем... О ночь! / Как ты темна, темна и бесконечна; — Сердце мое — / Точно осеннее солнце / Меж тучей и тучей, / Точно осеннее небо оно / Над морем лиловым: — И другою / Сменилася игра, еще чудней / Два фarosа — оранжевый и нитью / Лиловую расшитый отобрав, / Их примерять старательно на куклу / царица стала...: — Тень. Мне / Мои одежды тяжки... Воздух тяжек... (Сбрасывает плащ — и остается в лиловом хитоне); — Но асфodelей / Бледно-лиловых / В пепельном поле / Он не увидит; — выносит статую Иолая, замотанную в лиловую пелену [ремарка]: — Мальчик бросает статую и убегает. При падении лиловая пелена размоталась [ремарка]. — Ср. в стихотворениях: А лишь мерцание свечи / Лилось там жидко и огнисто. / И, лиловея и дробясь, / Чтоб уверяло там сиянье, / Что где-то есть не наша связь, / А лучезарное слиянье; — И уходишь так жадно // В лиловатость отсветов / С высей бледно-безбрежных / [...]; — А полдень горит так суров, / Что мне в этот час неприятны / Лилых и алых шаров / [...] в глаза замелькавшие пятна; — Шарик детски, красны, лиловы, / Очень дешёвы!; — Зимним утром люблю надо мною / Я лиловый разлив полутьмы / [...]; — Чтобы ночь позабылась скорей / [...] / Как покинутый дом... / Позабылась по тихим столовым, / Над тобою, в лиловом...: — «Вот только бы спуститься в лиловую тетрадь?» / — «Что, барыня, шпинату будем брать?»; Затем, что нам пьяней весны / И беспокойней, чем идея, / Огни лиловые должны / Переливаться холодея. // И сердцу, где лишь стыд и страх, / Нет грезы ласково обманней, / Чем стать кристалом при свечах / В лиловом холоде мерцаний.

Цветовая символика, разыгрывающая весь спектр символических значений от «верхнего» полюса (максимальная жизненная сила, сакральность-святость, высшие духовные ценности и их знаки) до «нижнего» (демоническое, адское, смертное), имеет свои физические основания. Появление света как такового, его дифференциация на отдельные цвета, выстраивание их в ряд по принципу всё большей интенсификации, возникновение в конце ряда свечения, сияния, которое на высшей своей стадии захватывает не только глаз, но и душу и сердце человека и начинает соотноситься с неким высшим началом, сверхчеловеческими космизированными энергиями, с точки зрения физической оптики связано с увеличением значений единицы λ , обозначающей длину световых волн. Показательно, что нижний полюс значений λ соотносится с лилово-фиолетовым цветом (460 нм.), ср. «фиолетовые миры» в поэзии Блока, характеризующие демоническое начало, верхний полюс значений λ соотносится с пурпурным цветом, 700 нм. (ср. в «Лаодамии» Рабынь обрить... Убрать ковры и пурпур... / [...] Плач / Приличен был бы, кажется; — В час, когда дышит / Небо любовью, / И растворился / Белый цветок / Пурпурной чашей...; — О, грустные аккорды... О, листья / Пурпурные, но тяжкие разлуки!...; — Пурпура крови, / Пепла на лицах, / Ризы раздранной / Мертвые ждут). Именно пурпурный цвет представляет собой универсальную форму проявления священного, божественного, запредельно-благого (ср. роль золотого); предшествующие пурпурному по показателю λ цвета «верхней» половины спектра, т. е. красный (640 нм.), оранжевый (600 нм.), желтый (580 нм.), в большинстве культурно-религиозных и «художественных» традиций как раз и являются знаками положительной отмеченности вплоть до обозначения высших ценностей, включая и категорию святости (ср. использование этих цветов в самом святилище — символы «священного», иконопись, пластика, утварь, одежды и т.п.).

²⁰ Существенно, что эта часть хора, поющая как бы от лица и Лаодамии, одета в короткие одежды и с кинями на головах (χυβέη 'меховая или кожаная шапка',

возможно, в этом месте трагедии предлагающее вспомнить и Ἰδὸς θυνήη. Homer., Plat. и др. племя Аида, т. е. шанку-невелимку). Это — молодые женщины, и, видимо, каждая из них могла бы сказать то, что думает Лаодамия, и как каждую из них, как и Лаодамию, может ожидать это холодное, несмятое, одинокое ложе.

²¹ Этот образ «думающего сердца» (*сердца дум*) свидетельствует о глубоком проникновении в то, как понимали древние функцию сердца и что считали органом мышления, его докусом (ср. особенно буддийскую традицию, но и соотнесение в древнегреческой традиции φρήν, выступающего и для обозначения сердца, души и т. п. /при ζάρδια/, с мышлением, мыслью, умом, которые тоже могут передаваться этим словом, ср. μετὰ φρήσιν βάλλεσθαι, о мысленном решении и под.). Ср.: *Opinions R. B. The Origin of European Thought*. Cambridge, 1954 (2nd ed.) и др.

²² *Поэт — издали заводит речь. / Поэта — далеко заводит речь*, а Лаодамия в некотором роде тоже поэт. Во всяком случае она, несомненно, яркая и художественно одаренная натура, с глубокими чувствами и богатым воображением, но и как бы нечувствительная той опасной грани, которая отделяет игру от не-игры, иллюзию жизни от самой жизни. В случае Лаодамии *издали* — с детских игр, *далеко* — до добровольной смерти в огне костра велед и вместе с восковой статуей мужа, куклой (ср. А к а с т. *Морочь. / О женщина, других твоею басней / И куклою...: Лаодамия на коленях прижимается к нему, не выпуская куклы*, в ремарке). В ее жизни всё, действительно, начиналось с игры, с «понарошку», с шутки, и эта в детстве принятая и усвоенная себе линия продолжалась, ставши под конец жизни роковой, вплоть до гибели. — К игре (первое упоминание о ней — еще в антистрофе 2 первого явления) ср.: К о р м и л и ц а. [...] *Мы с ней, бывало, в прятки / Играли так... «Ну, няня, прячься»... Вот / Я и стою в углу, — а эта крошка / Уж что-нибудь иголкой мастерит, / Иль с куклою играет... На и гру / Смотрела я сегодня тоже, только / Игра была печальная... [...]; ... Нет, она / Со статуей играла, точно с куклой / Но тихо и серьезно, как больной / Иль матерью оставленный ребенок. [...]* Царица замолчала... *И другою / Сменилася игра, еще чудней: / [...] Их [два фarosа. — В. Т.] примерять старательно на куклу / Царица стала... [...] / [...] Но кончилась игра, и на постель, / С украшенной забавы не спуская / Влюбленных глаз, царица прилегла.* — В этой точке игра уже неотделима от судьбы (*Когда строку диктует чувство, / Оно на сцену шлет раба, / И здесь кончается искусство / И дышит почва и судьба*, — как будет сказано позже, ср. «О, если б знал, что так бывает, / Когда пускался на дебют...»), как и от страдания, которое игра все-таки надеется преодолеть, превратив его в утешение, хотя и горькое. И за этой безумной попыткой — своя правда, и начатую игру нужно доиграть до конца — *Если даже вы в это выиграли сь, / Ваша правда, так надо играть*, по слову поэта. Но есть и иной уровень игры, доступный только богам. На нем сами страдания людей — не более чем игра: К о р и ф е й. *О бог, ужель страданья наши точно / Для вас игра? А жертвы? А мольбы?* — Г е р м е с. *Они нужны, но вам... Свободны боги, / И этот мир, о женщины, для нас — / Раскрытая страница книги только... / [...] О нет! Пирь нам скучны, как и вам, / [...] 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 / Бессмертному он будет...*

²³ К соположению «лидового» и «племя» ср. у Пастернака в стихотворении «Маргарита» (1919) рамку, образуемую этими же элементами: в первой строфе —

Разрывая кусты на себе, как силок, / Маргаритиных стиснутых губ лиловей, / [...] и в последней строфе — [...] Где застрял, где повис ее шлем теневой, / Разрывая кусты на себе, как силок. Принимая во внимание, что первый и последний стихи полностью совпадают, присутствие *лиловей* и *шлем* соответственно во втором от начала и во втором от конца стихах может приобрести особый вес.

²⁴ Образ птицы (птиц) появляется в «Лаодамии» еще не раз. Мотив полета, крылатости-окрыленности нередок в трагедии. Летит на крыльях ветер, летят крылатые *лады* и крылатые *челны* (ср. *плывущие* тучи и облака), летят и птицы, как и всё остальное в одном направлении — вдаль, к Трое. В антистрофе 2 из *Песни флейты* женский голос поет: *Если бы птицей / Сладко певучей я стала, / В терем Елены / [...] / Плакать бы я прилетела / В тихие лунные ночи, / Чтобы, очей не смыкая, / Слушала песни царица / И умирала тоскуя, / Чтобы хотелось ей страшно / Дочку увидеть и мужа, / [...]! И тростники на Евроте* (учитывая тему Елены, этой спартанской «анти-Лаодамии», в монологе Лаодамии и весьма правдоподобное сознание ею этой их противопоставленности, антистрофа 2 как бы высвечивает невысказанные мысли Лаодамии). — В этом месте трагедии очевидны переклички с образностью плача Ярославны из «Слова», тоже томящейся в неизвестности о судьбе отправившегося в поход мужа, ее *лады*, трижды (ср. в «Лаодамии»: *Не целовать, / Не любить / Лады волос золотых*), к плачу Ярославны ср. в партии Лаодамии — *за ясной синевою, / Быть может, плач уж носится по стану...* Помимо птицы, в которую хочет превратиться жена, чтобы полететь на поиски мужа (зегзицею «Слова»), при *Если бы птицей...* «Лаодамии», ср. еще: *Бог далекой земли, / Ты Парису лелеял зачем корабли [...] ? при лелючи корабли на синь морь; ты лельяль еси на себь Святослави насады; възлеть... мою ладу...*

²⁵ Показательно само это осмысление повторяющегося не раз сна через технику вышивания на полотне в процессе тканья: сон как ткань оказывается особенно отмеченным, учитывая, что вслед за рассказом о сне излагается содержание вытканного на полотне рисунка.

²⁶ Πρωτοίλαος — из πρωτος ‘первый’, ‘передний’ и т. п., и λαός ‘войско’, ‘народ’, ‘толпа’ и т. п.

²⁷ Опытный мастер и знаток техники организации античной трагедии, Анненский искусно, явно с ориентацией и на современные ему «антикизирующие» трагедии, распределяет явления по действиям и как бы играет соотношением объемов первых и вторых. Само соотношение первых трех действий по объему их отвечает схеме 3:1:2; распределение явлений по действиям...

От публикаторов

Текст статьи В. Н. Топорова печатается по рукописи из домашнего архива Т. В. и А. В. Топоровых с сохранением авторской орфографии, пунктуации, графики, особенностей оформления цитат и ссылок. Явные описки устранены.

Подготовка текста и публикация
М. В. Акимовой и Т. В. Цивьян