

К ТЕКСТУ «ЛАОДАМИИ» И. Ф. АННЕНСКОГО

Alexandro Constantini f. Gavrilov sexagenario

Трагедия «Лаодамия», основанная на сюжете еврипидовского «Протесилая», была завершена Анненским в июне 1902 г. и при жизни автора увидела свет только однажды, в сборнике «Северная речь» (СПб. 1906). Сведениями о рукописи трагедии мы не располагаем; во всяком случае, в исследовательский оборот она до сих пор не вводилась, и в единственном на сегодняшний день научном издании драматургии Анненского – а именно в томе из большой серии «Библиотеки поэта», подготовленном А. В. Федоровым,¹ – «Лаодамия» печатается по первой публикации.

Во втором явлении первого действия пьесы хор филикийских женщин исполняет песню, состоящую из трех диад. Наше внимание будет привлекать заключительная часть, «Песня арфы»; приводим ее по совпадающему с «Северной речью» тексту БП (с. 426), пронумеровав стихи:

Строфа 3

Синевою небес пролетая,
Бог далекой земли,

¹ И. Ф. Анненский. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подготовка текста и примеч. А. В. Федорова. Л. 2¹⁹⁹⁰ (1959); сокр. БП. В дальнейшем все цитаты из Анненского приводятся по этому собранию, причем для трагедий указывается номер страницы. Переводы драм Еврипида цитируются по изд.: *Еврипид. Трагедии* / Пер. И. Анненского. Изд. подгот. М. Л. Гаспаров и В. П. Ярхо. Т. I–II. М. 1999, с указанием номера еврипидовского стиха.

- Ты Парису лелеял зачем корабли,
Бог далекой земли?
5 Белый Аргос и Спарта золотая
Нежной дивы таить не могли, —
Унесла ее белая стая —
С ней не волей ли Зевса свитая?
Лель... лели...
10 Розовея, дымятся угли,
Облака разбегаются, тая,
Гименея, о дева, моли...

Антистрофа 3

- Златокудрое Зевсово чадо
Цепи роз обвили,
15 Пока луч, отдыхая, в пыли
Цепи роз обвили...
Убежала, рыдая, менада...
А когда тени ночи легли,
Не горела в огнях колоннада,
20 О, не надо Париса... не надо...
Лель-лели!
Розовея, дымятся угли,
Голубая мерцает лампада,
Гименея, о дева, моли...

Соединяя дикцию лирических партий античной драмы² с характерными приметамы славянской народной поэзии, Анненский создает насыщенный тропами, но в целом вполне внятный текст: строфа описывает похищение Елены Парисом, антистрофа — их роковую свадьбу в Трое (упоминаемая в ст. 17 «менада» — по-видимому, Кассандра);³

² Так, сочетание «златокудрое Зевсово чадо» (ст. 13) ранее уже было использовано Анненским для передачи χρυσεόβουτρουχον ἠ Διὸς ἔρνος из *Eur. Phoen.* 190 («О Артемиде, о ты, златокудрое чадо Зевсова...»). На греческий «языковой подтекст» указывает и эпитет «белый Аргос» (ст. 5), обыгрывающий созвучие Ἄργος / ἀργός в духе народной этимологии.

³ Это отождествление подкрепляется не только текстом *Eur. Troad.* 173, где Гекуба называет безумствующую Кассандру менадой, но и пассажем из статьи Анненского «Поэт „Троянок“» (1909), в котором эта характеристика повторяется: «Вид Кассандры, точно, сумасшедший <...>, да и сама менада такой страшной и отчаянной кажется Талфибию <...>, что ее появление на сцене давало, конечно, большой простор для искусного лицедея» (РГАЛИ; цит. по тексту, подготовленному к печати В. Е. Гитиным. Благодарим публикатора, а также редактора издательства «Гиперион» П. В. Дмитриева за возможность познакомиться с этим материалом). Вообще Анненский, в соответствии с античной традицией, употребляет слово «менада» также и в широком

финальный призыв обращен к самим участницам хора, которые тревожатся о судьбе женихов, ушедших на войну вместе с Протесилаем.

В этом контексте останавливают внимание темные стихи 15–16: совершенно неясно, каким образом обвивающие Елену «цепи роз» (как показывает ст. 14, это венки) могут одновременно *отдыхать, обвивая луч*, к тому же в пыли. Для того чтобы осмыслить пассаж, приходится прибегнуть к ряду серьезных допущений – понимать вторые «цепи роз» как метонимию (солнечные блики?), «в пыли» считать определением, а «отдыхая» если не формально, то хотя бы по смыслу относить к «лучу»; в целом получится что-то вроде: «пока розовые отцветы-вспышки, в которых пляшут пылинки, обвинили отдыхающий луч». Однако приписывать Анненскому столь сильные анаколуфы и инверсии было бы, на наш взгляд, неосмотрительно – тем более, что метрический анализ подсказывает другое решение.

В самом деле, в стт. 3 и 15 легко заметить нарушение респонсии, т. е. ритмической идентичности строфы и антистрофы:⁴ четырехстопному анапесту («Ты Парису лелеял зачем корабли») соответствует трехстопный («Пока луч отдыхая, в пыли»). Количество отступлений от «строгой» респонсии в хоровых партиях Анненского-драматурга и особенно переводчика довольно велико; однако попытавшись их классифицировать, мы увидим, что разбираемый случай является уникальным по крайней мере для четырех оригинальных трагедий.

Стремясь избежать монотонности, а также пойти эквивалент той степени ритмической вариативности строфы и антистрофы, которая допускалась античными канонами, Анненский прибегает к целому арсеналу средств. Самым распространенным из них является использование дольчиков – с совпадающим числом иктов, но различным числом безударных слогов между ними (напр., в «Меланиппе-философе» [БП, 320–321]: Страшен богов без меры / Гнев и зоркая сила ~ С трона небес золотого / Гера увидела диво). Этой же цели могут служить анакрузы (напр., *Eur. HF* 349 sqq. ~ 364 sqq.: По струнам кифары златой / Смычком Аполлон ударяет, / И светлые песни сменяет / Тоскливый напев гробовой ~ И буйных кентавров стада, / Что неслись по лесам и над кручей, / Под стрелою Геракла летучей / К земле прилегли навсегда), передвижение ударной константы (напр., *Eur. Or.* 321 sq. ~ 336 sq.: Темнокожие девы

смысле, вне связи с культом Диониса: см., напр., его перевод *Eur. Med.* 431, цитируемый нами ниже.

⁴ Сам Анненский в таких словах объяснял эту особенность строения античной драмы своим слушательницам на Высших историко-литературных и юридических курсах Н. П. Раева: «Строфичность мелоса была строга до педализма, так что строки строфы и антистрофы совпадали слог в слог, а периоды часто начинались с одного и того же слова» (*И. Ф. Анненский. Лекции по античной литературе: Литогр. изд. СПб. [1909]* 171).

мщения, / Распустили вы крылья по воздуху ~ Материнская душа ит сына кровь: / Этим призраком демон в груди немой...), вариации рифмовки (напр., в «Царе-Иксионе» [БП, 353]: Небо нежной пеленою / Уж спинеть над нами стало, / Я не знаю, что со мною: / Я больна или устала ~ Над твоим зеленым ложем / Белой сядем мы гурьбою / И цветы перед тобою / Мы гирляндами разложим), наконец, перестановка стихов (напр., *Eur. Med.* 431 sqq. ~ 438 sqq.: О, бурное сердце менады! / Из отчего дома, жена, / Должно быть, пробив Симплегаты, / Песла тебя злая волна ~ Священная клятва в пыли, / Коварству нет больше предела, / Стыдливость ~ и та улетела / На небо из славной земли). Все эти примеры достаточно далеки от нашего случая. В переводах из Еврипида кажущееся нарушение соответствия строфы и антистрофы часто вызвано пропусками и искажениями в оригинале – ср., напр., *Alc.* 213 ~ 226: Где ж выход, о Зевс, из этого зла, где выход найду я? ~ Увы! (у Еврипида в ст. 226 большая лакуна).⁵ Вместе с тем следует отметить, что в переводах (по *me* в оригинальных трагедиях – разница, как кажется, принципиальная) Анненский спорадически допускает и серьезные отступления от респонси, близкие нашему и не находящие оснований в подлиннике – ср., напр., *Eur. Andr.* 295 ~ 303: Пусть Идейских бы он не узрел дубрав! ~ О жена, с блестящей высоты... (Ф. Ф. Зелинский в посмертном издании исправлял: «...с <твоей> блестящей высоты...») или 518 sq. ~ 541 sq.: А участь отродья решит Гермiona ~ На Троию полжизни извел я... (вариант Зелинского: «На Троию <недаром>...»)⁶ и пр.

⁵ Так, в русской версии «Тесея» Вакхилида – самой сложной из всех греческих строфических композиций, с которыми Анненскому-переводчику довелось иметь дело, – единственный случай нарушения респонси связан именно с лакуной в палинрусном тексте (см.: *Bacchyl.* 18, 48; *Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты* / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров. М. 1980, 323).

⁶ О правке, которой Зелинский подверг переводы Анненского, было с тех пор написано и сказано немало, и в целом возобладавшая ныне ее оценка представляется нам незаслуженно суровой: однако на одном из аспектов редакторской работы Зелинского необходимо остановиться подробнее, так как он имеет прямое отношение к обсуждаемому нами вопросу. В некрологе Анненскому (1909) Зелинский рисует запоминающийся образ рассеянного поэта, который на упрек в том, что такой-то ямбический стих его перевода содержит шесть стоп вместо пяти, принялся недоуменно считать на пальцах (см.: Ф. Ф. Зелинский. *Древний мир и мы*. СПб. 1911, 374; по нашему предположению, имеется в виду перевод стихов *Eur. Iph. Aul.* 1218–1219, который Зелинский процитировал, в «исправленном» виде, в статье 1900 г. «Ифигения»; см.: Ф. Ф. Зелинский. *Из жизни идей*. Пг. 1916, 51). Вероятно, этот эпизод повлиял на решение Зелинского-редактора исправить в переводах Анненского «погрешности против тех принципов русского стихосложения, которые признавал И. Ф., – т. е. в белом стихе шестистопные и (реже) четырехстопные стихи <...>, а в лирических размерах – нарушение строфического соответствия там, где он к таковому стремился» (Театр Еврипида / Пер. со введ. и посл. И. Ф. Анненского. Под ред. и с комм. Ф. Ф. Зелинского. Т. I. М. 1916, VIII). Между тем в пятистопных ямбах своих переводов Анненский (вслед Пушкину и Жуковскому), по-видимому, вполне сознательно использовал метрические перебои для создания гибкой и многообразной дикции: чтобы в этом удостовериться, достаточно обратиться к его переводу монолога Геракла (*Eur. HF* 1088–1108) – где нагнетание шести- и четырехстопных стихов призвано передать душевное состояние героя, к которому постепенно возвращается сознание после тяжелого припадка

Как следует из противительного союза в начале ст. 18, антистрофа построена на хронологическом противопоставлении – с наступлением ночи огни Приамова дворца погасли, а *до того* там шумел свадебный пир. Таким образом, стт. 15–16 должны содержать указание на время суток.⁷ Исходя из этого, мы предполагаем, что при переписывании или наборе из текста выпала трехсложная (это явствует из респонсии) глагольная форма – сказуемое придаточного предложения, подлежащим которого служит «луч». Ст. 16, не входящий в синтаксическую конструкцию, является простым повтором ст. 14 (что опять-таки находит точную параллель в соответствующем месте строфы – ср. стт. 2 и 4) и должен отделяться запятой.

В подобных ситуациях правила эдиционной техники предписывают отметить в тексте лауну, а в критическом аппарате или примечаниях дать пример восполнения. К сожалению, не только второе, но и первое из этих требований нельзя исполнить не вызывающим сомнения образом. В самом деле, исчезнувшее слово могло стоять как после деепричастия («Пока луч, отдыхая, <У–У> в пыли»), так и перед ним («Пока луч <УУ–>, отдыхая, в пыли»); теоретически не исключена и контракция («Пока луч отдыха<л, УУ–>я, в пыли»).

Exempli gratia мы можем предложить следующую реконструкцию текста:

Златокудрое Зевсово чадо
 Цепи роз обвили,
 Пока луч, отдыхая, <златился> в пыли,
 Цепи роз обвили.
 Убежала, рыдая, менада...
 А когда тени ночи легли... и т. д.

Ср. прежде всего: «Но ты, о жаркий луч! Ты опоздал. Ошибкой / Ты заглянул сюда, – иным златился людям!» («Сумрачные слова»); «На белом небе все тусклей /

безумия. В силу этих обстоятельств трудно удержаться от того, чтобы не истолковать жест «счета по пальцам» в ироническом ключе. Резюмируем: в переводах Анненского из Еврипида, без сомнения, есть случайные метрические просчеты – но немало и намеренных вольностей.

⁷ Слова об «отдыхающем луче» равно применимы и к полудню, и к закату. Обследовав сборник Анненского «Тихие песни» (1904), большинство стихотворений которого хронологически примыкают к «Лаодамии», мы можем предположить, что в нашем пассаже речь скорее всего шла о *закате* солнца; это согласуется и с греческим широтным распорядком. Ср., напр.: «В луче прощальном, шипящем / Своим трехом неотмоленным / Томится День пережитой...» («Тоска возврати»), или «И разлучить не можешь глаз / Ты с пыльно-зубкой позолотой...» («Май»); описывается закат.

Златится горящая лампада...» («Листы»; в двух этих примерах глагол употреблен в активном смысле), а также: «Тучка, что птица, / Плывет, златится...» («Царь Иксион»; БП, 388); «Море, клубясь, златится» («Лаодамия»; БП, 418); «И шею тонкую кровь розовая ей / Луча зари златит среди снегов алее...» («Явление божества», пер. из Леконта де Лиль); «Над миром, что, златим огнем, / Сейчас умрет, не понимая, <...> / Что безвозвратно синева, / Его златившая, поблекла...» («Май»); «Уже лазурь златить устала / Цветные вырезки стекла...» («Тоска возврата»); и др. Цветовая гамма «Песни арфы» строится на четырех тонах, каждый из которых назван в тексте более чем по разу: это белый («белый Аргос», «белая стая»), розовый («розовая, дымятся угли», «щеппи роз»), голубой-синий («синева небес», «голубая лампада») и золотой («Спарта златая», златокудрая Елена и, возможно, «златящийся» закатный луч).⁸

Излишне говорить, что это конкретное восполнение остается сугубо гипотетическим; с большей долей уверенности, как нам кажется, можно говорить о наличии в тексте ст. 15 трехсложной «глагольной» лакуны, а также о необходимости запятой перед ст. 16.

⁸ В своих литературно-критических работах Анненский многократно останавливает внимание на «сочетании красок в поэтических изображениях. Это мало наблюдавшийся, но весьма распространенный поэтический прием» (И. Ф. Анненский. А. Н. Майков и педагогическое значение его поэзии [1898] // И. Ф. Анненский. Книжки отражений / Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева и др. М. 1979, 275). Целые каталоги таких сочетаний составляются им для Лермонтова (Там же, 247), того же Майкова (Там же, 275–276), Леконта де Лиль (Там же, 408) и других поэтов.