

Панова Лада

«Разлука - младшая сестра смерти»:

Мандельштам, “Tristia”, строфа IV

0. Текст элегии “Tristia” (1918)

1
1 Я изучил науку расставанья
2 В простоволосых жалобах ночных.
3 Жуют волы, и длится ожиданье,
4 Последний час вигилий городских,
5 И чту обряд той петушиной ночи,
6 Когда, подняв дорожной скорби груз,
7 Глядели в даль заплаканные очи
8 И женский плач мешался с пеньем муз.

2
1 Кто может знать при слове – расставанье,
2 Какая нам разлука предстоит?
3 Что нам сулит петушьё восклицанье,
4 Когда огонь в акрополе горит?
5 И на заре какой-то новой жизни,
6 Когда в сенях лениво вол жуёт,
7 Зачем петух, глашатай новой жизни,
8 На городской стене крылами бьёт?

3
1 И я люблю обыкновенье пряжи:
2 Снует челнок, веретено жужжит.
3 Смотри: навстречу, словно пух лебяжий,
4 Уже босая Делия летит!
5 О, нашей жизни скудная основа!
6 Куда как беден радости язык!
7 Все было встарь. Все повторится снова,
8 И сладок нам лишь узнаванья миг.

4
1 Да будет так: прозрачная фигурка
2 На чистом блюде глиняном лежит.
3 Как беличья распластанная шкурка,
4 Склоняясь над воском, девушка глядит.
5 Не нам гадать о греческом Эребе,
6 Для женщин воск – что для мужчины медь,
7 Нам только в битвах выпадает жребий,
8 А им дано гадая умереть.

1. По примеру Овидия

Строфа IV – финал любовной элегии “Tristia” - открывается демиургическим речевым жестом *Да будет так...* Лирический герой, в строфах I-III овладевший греческим и латинским словарем, теперь направляет свое поэтическое слово на то, чтобы повернуть новую эпоху вспять, к архаике. Современниц, пребывающих в разлуке с мужчинами, он видит за гаданием по воску, а современников - сражающимися медным оружием.¹ Пусть это не заметно сразу, но обсуждаемый речевой жест является подражательным по отношению к Овидию, две книги которого - “Tristia” и “Ars amatoria” - определили заголовок и начало элегии.

¹ Трактовка из [Панова /в печати/].

Присутствие Овидия в строфе IV проявляется уже в ее наставительном пафосе. Здесь стоит вспомнить, что в книгах I-II «Искусства любви» содержатся поучения мужчинам, а в книге III – женщинам, о том, как вести себя с противоположным полом, чтобы правильно организовать свою любовную жизнь и наслаждаться ею. Сходным образом, Мандельштам в “Tristia” не только рассматривает мужчин и женщин в качестве пары, но и проговаривает в строфе IV сценарий отдельно мужского поведения и отдельно – женского.

В «Искусстве любви» выдержан параллелизм между концовками «мужской» книги II и «женской» книги III. Обе гласят: если знакомство с «Искусством любви» привело к искомой цели, то пусть читатель(ница) напишет на своей добыче: был [ему/ ей] учитель Назон (*inscriba(n)t spoliis NASO MAGISTER ERAT*; II, 744; III, 812). Заметим, что у Овидия к действию побуждает сослагательное наклонение глагола *писать*, аналогичное мандельштамовскому *Да будет...* Благодаря этой модальности и в «Искусстве любви», и в строфе IV наставление, т.е. заявка на формирование реальности, угодной одному и другому поэту, выходит за рамки изображаемого мира. Оно нацелено на то, чтобы изменить сознание аудитории.

Между концовками книг II/ III и строфой IV имеются и словесные переключки. Если в книге II мужчины описываются как победившие амазонок при помощи ‘моего железа’ (<...> *quicumque meo superarit Amazona ferro*; 743), а в книге III женский пол именуется *puellae* (811, т.е. ‘девушками или молодыми жен(щин)ами’), то у Мандельштама оружие также обозначено синекдохой металла (ср. *медь*), а для описания коллективного женского портрета применяется *девушка* (наряду с *женщинами*).

В «Скорбных элегиях» Овидий сокрушается по поводу того, что с выходом «Искусства любви» его популярность как поэта, узаконившего разврат, вместе с какой-то «ошибкой» (над разгадкой которой ученые бьются до сих пор), привела к его высылке из Рима и разлуке с любимой женой. Известно, что встречей эта разлука не увенчалась – он и она умерли порознь. Поскольку в “Tristia” Мандельштам преподносит себя последователем Овидия, впитавшим и поэтический, и жизненный опыт учителя, постольку в строфе IV история любви завершается трагической невстречей. Невстреча удвоена, но и трагически возвышена тем, что в разлуке мужчины и женщины готовятся

умереть каждый своей особенной смертью: он - типично мужской (на поле сражения), а она - типично женской (за гаданием).

2. Параллелизм женского и мужского сценариев

Перечитывание строфы IV в контексте овидиевой «науки любви», которая в эпоху исторической турбулентности, будь то высылка Овидия или пришедшиеся на 1910-е гг. две войны и Октябрьский переворот, превратилась в *науку расставанья*, лишний раз убеждает в том, что в строфе IV лирический герой Мандельштама дидактически (в качестве нового Овидия) и в то же время демиургически (в качестве поэта, овладевшего словесной магией) прописывает современным мужчине и женщине, находящимся в вынужденной разлуке, поведение, почерпнутое из старинных книг. Женщин - *их* - он настраивает гадать о своей судьбе, причем судя по контексту под судьбой понимается не столько встреча с любимым, сколько время и характер своей собственной смерти, а мужчин - *нас* - вытащить свой *жребий* в битве; под *жребием* опять-таки понимается смерть. Этой синхронизацией финального этапа женской и мужской судьбы проводится идея настоящей любви: если уйдет из жизни он, то за ним последует и она.

Параллелизм двух гендерных сценариев последовательно выдержан на всем протяжении строфы IV. Он подчеркнут постановкой таких слов, как *гадать* и *жребий*, в синонимические отношения (и таких глагольных форм, как *выпадает* (о *жребии*) и *гадаю*, - в паронимические). Приравниваются и другие атрибуты из мира женщин и мужчин: это *Эреб* и *умереть*, *воск* и *медь*. «Мягкий» (податливый) *воск* стал эмблемой женщин, а «твердая» *медь* - мужчин, в силу традиционного распределения гендерных ролей. Но интереснее другое. В обсуждаемой паре женский и мужской атрибуты представляют собой односложные и морфологически простые существительные, равняющиеся корню, обозначающему материальную субстанцию для изготовления предметов. Синтаксически *воск* и *медь* входят в однотипную конструкцию 'X для Y-а', повторенную дважды, причем оба раза с инверсией. Содержащая этот повтор строка 6, *Для женщин воск - что для мужчины медь*, устроенная по принципу грамматической симметрии, служит дополнительной иллюстрацией того, что женское и мужское постоянно соотносятся друг с другом.

Строка 6 любопытна и своей грамматической метафорой, на лингвостилистическом уровне преодолевающей невстречу. Гадающие женщины умирают в одиночестве, но существительное мужского рода *воск* как бы восполняет им присутствие партнера. Сказанное верно и для сражающихся мужчин: отсутствующих подруг им заменяет *медь* - существительное женского рода.

То, что на сюжетном уровне два параллельных гендерных сценария приводят совсем не к встрече двух любящих, а к попаданию каждого из них в мир иной, является, разумеется, несчастным - овидиевским - итогом разлуки. Впрочем, в предыдущей строфе предусмотрена и счастливая развязка. Делия, проводящая бессонную ночь за рукоделием, оставляет его и буквально *летит навстречу* неожиданно вернувшемуся другу. Встреча эта хотя и описывается позитивной формулой *радости язык*, на деле двусмысленна. На заднем плане эпизода с *пряжей* и получающейся из нее *основой жизни* маячит образ Мойр/ Парок. Это они сначала ткут нить человеческой жизни, а затем перерезают ее.

Так, через образы строфы III и мотивы строфы IV, Мандельштам передает мысль, которую позже сформулирует в черновиках к «Путешествию в Армению»:

«Разлука - младшая сестра смерти. Для того, кто уважает судьбу, - есть в проводах зловеще-свадебное оживленье».²

Отражает ли приведенная цитата собственный опыт Мандельштама, например, с предполагаемой адресаткой “Tristia” – некой петербурженкой-балетоманкой, встреченной в Москве (о которой Н.Я. Мандельштам бегло упоминает во «Второй книге»), или старую истину “Partir, c'est mourir un peu”³, не так важно, как важно то, что в строфе IV метафора ‘расставаться значит немного умирать’ буквализована в виде сюжетной коллизии.

Закончив “Tristia” смертью двух разлученных возлюбленных, Мандельштам, разумеется, взял максимально сильную ноту. И все-таки, как объяснить, что стоящая за строфами I-III цепочка любовных эпизодов - расставание, разлука и повторная встреча, - венчается смертью мужчины и женщины, переживаемой порознь? Ответ на этот вопрос имеет смысл поискать в подтекстах.

3. Топос балладной Лены и «Лены античной»

² Наблюдение из [Черашня 1992: 34].

³ Так начинается “Rondel de l'adieu” (1890) Эдмона Аракура - стихотворение, гремевшее в эпоху Мандельштама: в 1902 г. оно было положено на музыку композитором Ф.П. Тости, а в 1906 г. включено в антологию “Perles de la poésie Française contemporaine”.

К строительному материалу “Tristia” до сих пор относили не весь топос Леноры, а лишь «Светлану» Жуковского⁴ - вольную и к тому же сильно русифицированную вариацию на тему бюргеровой баллады, ставшей родоначальницей топоса. Судя по строфе IV, Мандельштам принял во внимание и другие его версии, традиционные, где в отличие от «Светланы» любящих ждал смертельный исход.

В «Светлане» заглавная героиня предается святочному гаданию о своем милом, в частности на воске, и в ту же ночь видит страшный сон, в котором жених является за ней то в виде призрака, то в виде мертвеца в гробу. Счастливый финал - а Светлану и ее жениха после года разлуки ожидает радостная встреча - перебивает типовую балладную установку на эскалацию страха. В традиционном исполнении топос Леноры предполагал совсем иную развязку:

Ленора, не найдя своего милого среди воинов, возвращающихся с войны, не может смириться с его гибелью и ропщет на Бога. За это ей ниспослано наказание. Поздно ночью призрак ее возлюбленного во плоти является к ней домой, сажает ее на коня и увозит венчаться, однако вместо церкви привозит на кладбище. Его могила становится сначала их брачным ложем, а затем местом ее вечного упокоения.

Привлечение топоса балладной Леноры к анализу строфы IV приближает нас к логике выбора тех, а не иных, атрибутов для мужчины и женщины. На *воске* гадала Светлана, *медь* же - в смысле ‘оружие’ – репрезентирует возлюбленного Леноры, павшего на войне.

Заметим, что Мандельштама - поэта интертекстуального склада - никак нельзя отнести к цитатчикам-начетчикам. «Чужие» пассажи у него, как правило, плотно пригнаны друг к другу, а полученная таким образом интертекстуальная конструкция аккомпанирует содержанию, в частности, восполняет опущенные звенья. Так и в “Tristia”: топосу балладной Леноры-Светланы поставлен в соответствие миф о Лаодамии, жене царя Филаки. У Гомера он Протесилай, а у мифографа Гигина - Иолай, переименованный в Протесилая за то, что первым ступил на землю Трои и первым был убит. Прозвище «Протесилай», соответственно, этимологизируется как ‘первый’ (*πρῶτος*) из ‘народа/войска’ (*λαός*). В русской традиции Лаодамия неизменно называлась «античной» или «фессалийской Ленорой», в чем нам скоро предстоит убедиться. Далее, если спроецировать миф о Лаодамии и Протесилае - хотя бы в кратком пересказе - на “Tristia”,

⁴ См. [Myers 1990, Панова 1990: 15].

то окажется, что параллелизм мужской и женской судьбы, парные слова-символы *гадать-жребий, воск-медь, умереть-греческий Эреб*, а также ряд картин из строф I-III пунктирно передают целостный сюжет. Вот он пока что в самом общем виде:

едва заключив брак с Лаодамией, Протесилай со своими 40 кораблями отплывает на троянскую войну. Когда у берегов Трои случается задержка с высадкой флота ахейских царей - а Калхант предсказал, что воин-ахеец, ступивший первым на троянскую землю, первым же и погибнет, - Протесилай решает рискнуть. Узнав о героической смерти мужа, Лаодамия находит некоторое утешение в его скульптурном портрете, выполненном из воска в полный рост. Поворотным событием в ее судьбе становится ночь свидания с Протесилаем. Его тень, явившаяся во плоти, проводит с ней три часа, а на рассвете возвращается обратно в царство мертвых. Лаодамия, будучи не в силах пережить то ли разлуку, то ли визит мертвеца, умирает.

Очертим круг источников, по которым этот миф был известен к середине 1910-х гг.

Знакомство автора “*Tristia*” с письмом XIII «Героид» (“*Heroides*”) Овидия – посланием Лаодамии уплывшему от нее в Трою Протесилаю – уже отмечалось Д.И. Черашней⁵. Оставляя в стороне ревнивые упреки, которыми Лаодамия осыпает променявшего его на Трою Протесилая, задержимся на совсем незначительных деталях ее письма. Во-первых, она выражает надежду на то, что предсказание Калханта не коснется Протесилая, потому что его корабль подплывет к Трое в числе последних, а во-вторых пеняет ему на то, что в отсутствие настоящих радостей ей приходится утешаться его восковым портретом.

Если Овидий делал ставку на психологический портрет героини, а не на детальную проработку мифа о ней, то современники Мандельштама – Анненский, Сологуб и Брюсов, в качестве (поэтов-)драматургов – постарались, каждый по-своему, представить этот миф во всех подробностях. Руководствовались они также общими правилами построения трагедии. У них цари переживают экзистенциальную катастрофу; боги осуществляют свою, порой несправедливую, власть над царями; герои предаются своим типовым занятиям и обрядам, в частности, мужчины воюют, а женщины занимаются рукоделием; наконец, смерть Лаодамии в качестве развязки вызывает катарсис. Дайджестом этих пьес, две из которых, Анненского и Сологуба, к тому же использовали овидиевский мотив восковой скульптуры, как раз и является “*Tristia*”.

⁵ См. [Черашняя 1992: 34].

Но обо всем по порядку. В 1902 г. Анненский написал трагедию в стихах «Лаодам`ия». В предисловии к ней он оговорил стоящую перед ним филологическую сверхзадачу - реконструировать утраченную трагедию Еврипида «Протесилай»:

«Трагедия Лаодамии взята нами из... мифа о жене, которая не могла пережить свидания с мертвым мужем... [Э]та сказка о фессалийской Леноре не считалась... богатой сценическими эффектами, и Еврипид со своим “Протесилаем” был едва ли не единственный греческий трагик, которого она пленила...

Мужа Лаодамии звали Иолай, он... царил... над... Филадельфией, и был убит на троянском берегу, куда ступил первым. Протесилай стало его прозвищем... Дома он оставил, по словам Гомера, “едва заведенное хозяйство”... Беглый след мифа о Протесилае в каталоге кораблей стал зерном Еврипидовой трагедии, но поэт со свойственной ему чуткостью к легендам страдания перенес ее центр с погибшего героя на его погибающую жену...

У Еврипида Протесилай назавтра после свадьбы... уходит в поход под Трою... Разгневанная прерванным браком, Афродита не дала Протесилаю и после его геройской смерти разлюбить Лаодамию, и он вымолил себе у подземных богов три часа свидания с своей молодой женой... Отпущенный из преисподней Протесилай появлялся и говорил... так, что жена могла принять его за живого человека. Когда из его слов... Лаодамии становилось ясно, что возвращение Протесилая... и начало ее **новой** счастливой **жизни** – только обман, она закалывалась...

[Н]е подлежит никакому сомнению, что у Лаодамии... была портретная статуя ее мужа и что она... защищала статую от людей, которые восставали против ее болезненно страстного отношения к **восковому** Протесилаю...

[С]пособ и момент самоубийства Лаодамии остаются неразъясненными. Имели ли они... связь... с **восковым слепком** Протесилая, мы не знаем... [М]ифограф-компилятор Гигин рассказывает..., что Лаодамия бросилась в костер, на котором Акаст [ее отец. – Л.П.] приказал сжечь ее **воскового** мужа... [С]оображения критики подорвали нашу веру в то, что компилятор точно передал содержание исхода Еврипидовой драмы. Но загадочными по-прежнему остаются слова Овидия (Rem, a. a. 723):

Si potes, et **ceras** remove. Quid imagine muta
Carperis? Нос periit Laodamia modo.

Т. е.

Если можешь, удали и восковые портреты. Зачем пленяться немим изображением?
Именно таким образом погибла Лаодамия.

... В новой литературе мне известна на сюжет “Протесилая” лишь трагедия... Выпянского “Protesilas i Laodamia”... Автор заставляет свою героиню заколоться после галлюцинации таинственного брака ее с Протесилаем... Пьеса написана в эсхиловском стиле...

... Лаодамии более всего подобала огненная смерть, смерть жертвы... Костер является у меня по ходу действия, и его вовсе не раскладывают, чтобы **растопить восковую куклу**».

Вяч. Иванов в эссе «О поэзии Иннокентия Анненского», написанном под впечатлением от смерти Анненского в 1909 г. и опубликованном в 1910 г., перебросил мостик от переведенного Анненским «Театра Еврипида» к его оригинальным античным

трагедиям включая «Лаодамию» (по Иванову, поражающую своей трогательностью и подлинностью):

«Анненский, ... истолкователь Еврипида, стал сам драматургом - **учеником...** излюбленного трагика... Своими темами он избирает разработанные Еврипидом в не дошедших до нас трагедиях; взамен утерянных “Иксиона”, “Меланиппы”, “**Лаодамии**”, “Фамиры”, - создает он свои четыре драмы...

Он писал античные драмы... потому, что... античный миф... казался [ему] **общеценным...**, человеческим, *только* человеческим, **гибким до возможностей модернизации** и вместительным по содержанию до новейшего символизма; - и потому, что он привык жить в этих снах о Греции...; - и потому, что Еврипид... был ему посредником между разделенными мирами новой личности и души древней, и он, мнилось ему, **умел беседовать с первым трагиком личности через века...**

[Н]и в какой другой форме нельзя было найти и элемента “трогательного”... и... созерцательного: возможности, не действуя в герое, ... поплакать над своими *dramatis personae*, которые свершают трагические подвиги... безвинно...

Анненскому казалось, что **он понимает древнего нового человека Еврипида**, в котором он усматривал тот же разлад и раскол, какой ощущал в себе...

[Ф]ормуле трагедии в еврипидовском смысле он был... верен, доводя до конечных последствий возможности, намеченные Еврипидом, и... лишний раз убеждая нас в том, что... **décadence... есть перерождение... античного наследия**».

(В картину, развернутую Ивановым, М.Л. Гаспаров внес существенную поправку: и в переводах Еврипида, и в оригинальных пьесах на еврипидовские темы Анненский сделал ставку на модернизацию как характеров, так и общей атмосферы.⁶) Возможно, представление об «античных» героях как людях на все времена перешло в “Tristia” – во всяком случае, там пара любящих с течением веков не меняется.

Предположу также, что, читая «Лаодамию», Мандельштам отметил для себя две цитаты из Овидия. Одна, из «Лекарства от любви» (“*Remedia amoris*”), предостерегающая женщин против подражания Лаодамии, приводилась, как мы только что видели, в предисловии к этой трагедии, а другая, *Dum careo veris, gaudia falsa juvant* («Героиды», XIII, 108; в пер. С.А. Ошерова - *Подлинной нет - так мила радость и мнимая нам*), послужила эпиграфом к ней.

«Лаодамия» Анненского была опубликована в 1906-м, и в тот же год вышло филологическое разыскание Ф.Ф. Зелинского «Античная Ленора». Задачей ученого было показать, как от писателя к писателю и из эпохи в эпоху менялось содержательное наполнение мифа о Лаодамии и Протесилае. Зелинский вдохновил Сологуба на трагедию

⁶ Ср. о переводах: «Анненский смотрит на трагических персонажей [Еврипида] как на... современных людей, “вечных” людей... Еще древние говорили, что Софокл писал людей, какими они должны быть, а Еврипид - какими они есть; Анненский избегает это цитировать, но для него это аксиома. Еврипидовские герои у него “человечны”, “рефлексивны”, “аналитичны” по отношению к собственным чувствам» [Гаспаров 1999: 597].

«Дар мудрых пчел» - образцово модернистской версии этого мифа. Ее публикация в 1907 г. была встречена восхищенным отзывом Волошина. Рецензент - как впоследствии и Мандельштам в строфе IV "Tristia" - уделил особое внимание восковому лейтмотиву трагедии:

«В образе **пчелиных сот** скрыт прообраз жизни...

Воск - хранилище меда, является символом пластической материи, из которой строится физическое тело. Поэтому в античной и средневековой магии так называемые "порчи"... производились при посредстве **воскового изображения** того лица, против которого было обращено заклинание...

Поэтому, вручая Лаодамии **восковое изображение** Протесилая, Афродита говорит:

"Для всех **воск**, а для тебя утешительный дар. - Твой Протесилай. Долгие ночи он будет твой и насладишься ласками и негой. И с **воском** в блаженном восторге забвения истает твое тело. Мирами владеющая, первая из верховных Мойр, тебя, Лаодамия, обречла я на великий восторг любви, побеждающий смерть"...

Мертвенным классическим совершенством веет и от замысла, и от строгой простоты этой трагедии. Как послушный, гибкий **воск**, гнется русская речь под руками ваятеля».

Но вернемся в 1906 г. Именно тогда идеей Лаодамии и Протесилая «заболел» Брюсов. Он не только написал «Плач Лаодамии» (стихотворение вышло в свет в 1935 г.), но и отозвался на «Лаодамию» Анненского рецензией за подписью *Аврелий* («Весы», № 6). Отметив сцену свидания как удачу, он в то же время раскритиковал условности, почерпнутые из шекспировской драмы, и – что нам понадобится дальше - стиль:

«Всего же несноснее в драме язык, какой-то бесцветный, хотя и пестрый, усыпанный... выражениями... "футляр", "аккорды", "легенды"... совершенно уничтожающими иллюзию античности, хотя в то же время допускающими такие не всем известные слова как "фарос" (... плащ), "айлинон" (восклицание скорби), "кинамон" (... корица)».

Имеется в рецензии и пассаж, *post factum* прочитываемый как заявка на «Протесилая умершего», к работе над которым Брюсов приступил в 1911 г. и который был опубликован в 1913 г.:

«[М]иф о Лаодамии (недавно прекрасно пересказанный г. Зелинским в "Вестнике Европы"), дает так много поэту, что трагедия [г. Анненского] читается не без интереса».

В «Протесилае умершем» происходит сложное выяснение отношений с Анненским. Брюсов и отталкивается от автора «Лаодамии» (тем, что интериоризирует страсти), и следует ему. Следование проявляется в том, что если Анненский стилизовал сюжет Лаодамии под Еврипида, то Брюсов выписывает его как «какой-нибудь драматург

Римской империи», например, «Сенека». Приведенные слова - из предисловия к «Протесилаю умершему».

Я специально останавливаюсь подробно на предисловиях Анненского и Брюсова, потому что в них формулируется тот рецепт воскрешения античности, которому в дальнейшем последовал Мандельштам. Для вящей убедительности в изображении Древнего мира автор-модернист берется изложить античный сюжет в узнаваемой поэтике того или иного античного автора. Если трагедии, посвященные Лаодамии и Протесилаю, писались: Станиславом Выспяньским под Эсхила (на что указал Анненский в предисловии к «Лаодамии»), Анненским под Еврипида, а Брюсовым под римских драматургов, то Мандельштам изложил античную ситуацию - *науку расставанья* – так, как если бы это была «скорбная элегия» Овидия, но только по-модернистски сымпровизированная.

Из трех названных драматургов Серебряного века Мандельштам связывал свое чувство античности с Анненским, ср. эссе «О природе слова»:

«[Д]ля Анненского поэзия была домашним делом и Еврипид был домашний писатель, сплошная цитата и кавычки... Урок творчества Анненского... - ... домашний эллинизм... [Э]то - домашняя утварь, посуда, всеокружение тела; эллинизм - это тепло очага, ощущаемое как священное».

Обоим этим тезисам находят характерные соответствия в “Tristia”. Во-первых, «Лаодамия» Анненского-Еврипида, «Скорбные элегии» Овидия и другая классика там превращены вот именно в «сплошную цитату», а во-вторых, вещной символикой от *вола* до *воска* создается аура эллинизма по-домашнему. Эллинизм по-домашнему, разумеется, противостоял героической или помпезной античности - любимой призме символистов; ее Мандельштам, сколько мог, избегал.

Мандельштам мог почерпнуть из Анненского, и, конкретнее, его «Лаодамии» и принцип проекции античности на современность. Если в “Tristia” он реализован при помощи концепции вечного возвращения⁷, то Анненский нашел для той же цели другие способы. Это и слова, окрашенные современностью (наблюдение Брюсова), и модернизация характеров (наблюдения Иванова и Гаспарова), и провидение Гермесом своего будущего в виде статуи в садах Петербурга и его окрестностей:

⁷ Подробности см. в [Панова /в печати/].

<...> *А потом,/ Когда веков минует тьма и стану/ Я мраморным и позабытым богом,/ Не пощажён дождями, где-нибудь/ На севере, у варваров, в аллее/ Запущенной и темной, иногда/ В ночь белую или июльский полдень,/ Сон отряхнув с померкших глаз, цветку/ Я улыбнусь или влюбленной девице,/ Иль вдохновлю поэта красотой/ Задумчивой забвенья...*

Задержимся немного на этой реплике. Во-первых, греческий бог изъясняется языком пушкинской поры, ср., например, реплику Лауры в «Каменном госте»:

А далеко, на севере - в Париже -/ Быть может, небо тучами покрыто,/ Холодный дождь идет и ветер дует.

А во-вторых, в речи Гермеса фигурирует современный поэт – очевидно, сам Анненский как певец царскосельских статуй.

“Tristia” продолжает «Лаодамию» и по линии подстаривающих текст словесных «блесток». Если Анненский, как было подмечено Брюсовым, наполнил свою трагедию непонятными широкой публике греческими словами, то Мандельштам дал в каждой строфе всем известный грецизм или латинизм,⁸ а в заголовок вынес латинский эпитет из названия книги Овидия.

Но можно ли утверждать, что автор “Tristia” находился в орбите Анненского, Сологуба и Брюсова? Следуя страшим современникам в одном, Мандельштам как раз пытался преодолеть их влияние в другом – и вообще сказать свое, новое, слово на модную тему.

Независимость Мандельштама от общепринятых способов воскрешения античности проявляется, прежде всего, в том, что в “Tristia” не воссоздан миф во всей его красе и не пересказана конкретная жизненная ситуация во всех подробностях. Совсем наоборот, Мандельштам сливает воедино множество любовных опытов, добиваясь эффекта поэтического учебника по науке расставанья. Соответственно, читателю предоставляется возможность узнать в повествовательной ткани элегии как можно больше отсылок к историческим, мифологическим и культурным прецедентам, гласящим о любви, расставании и (не)встрече, а узнав, испытать сладкий миг. Таким образом, поэтика повествования воплощает принцип вечного возвращения, постулируемый в строфе III: *Все было встарь, все повторится снова*. Отношения между Протесилаем и Лаодамией, Овидием и его женой, Тибуллом и Делией, автором «Новой жизни» (упомянутой в строфе II) и Беатриче, Ленорой/ Светланой и их женихами,

⁸ См. [Панова /в печати/].

Мандельштамом и его мимолетной пассией оказываются разными манифестациями одного – вечного - сценария.

Чтобы прописать много сюжетов в одном повествовании, Мандельштам прибегает к синекдохам (с некоторыми из них - *воском* и *медью* - мы уже познакомились). Так, в изображаемых им сценах расставания и встречи он не расписывает, кто и как в них участвует, воздерживается от именованя персонажей (исключение - *Делия*) и легко смешивает греческое и римское, античность и подражающий античности (пре)романтизм. Это и понятно: главная тема “*Tristia*” - не копирование античности, а овладение ее словарем, при помощи которого поэт затем сможет призвать современность повернуть вспять, к архаическим ролевым моделям.

4. “*Tristia*” как дайджест трагедий о Лаодамии и Протесилае

Из трех модернистских трагедий, посвященных Лаодамии и Протесилаю, к “*Tristia*” ближе других «Дар мудрых пчел»: только там имеются и восковая фигура, и гадание по воску, и смерть героини через *повосковение*. В свою очередь, в «Лаодамии» восковая фигура движет сюжет, но отсутствует гадание, а в «Протесилае умершем» Лаодамия гадают, но не по воску, ибо восковой мотив Брюсов проигнорировал, возможно, в порядке расподобления с двумя предшественниками.⁹

Обратимся теперь к перечню мотивов, позволяющих говорить о “*Tristia*” как о переработке трагедий Сологуба, Анненского и Брюсова.

4.1. Лаодамия – женщина или девушка? Трех драматургов занимал вопрос о том, был ли брак Лаодамии и Протесилая консуммирован.

У Анненского и Брюсова Лаодамия во время первой брачной ночи не потеряла девственности - и продолжала заниматься рукоделием (вышивкой), как то было принято среди девушек.

В эпизоде явления тени Протесилая Анненский целомудренно «завешивает» альковную сцену разговорами второстепенных персонажей, давая тем самым понять, что

⁹ О том, как эти трагедии, а также трагедия Выпянского, соотносятся между собой, существует немало исследований. См. в особенности [Силард 2002 (1978, 1982): 27-48; Венцова 2012].

его герои становятся мужем и женой. Иначе сцена свидания решена у Брюсова. Протесилай и Лаодамия проводят три часа исключительно за разговорами о том, чем «здесь» отличается от «там». В конце беседы Протесилай берет с Лаодамией клятву, что она немедленно покончит жизнь самоубийством, и, попав «туда», скрасит его горестное загробное существование.

Показательно, что на протяжении всей пьесы Брюсов педалирует двойственность положения Лаодамией. Она говорит о себе *Не девушка и не жена, замужня/ И ласк мужских не знающая!* <...>, а после ее смерти город собирается похоронить ее по обряду, предусмотренному для невесты: *Ее оденьте снова в платье брачное./ Она была невестой больше, чем женой,/ И похороним мы ее, как девушку.*

В «Даре мудрых пчел» любовная близость между Протесилаем и Лаодамией возникает до брака. Протесилай даже оставляет ради нее своего возлюбленного, ваятеля Лисиппа.

Мотив «женщина или девушка?» объясняет происходящие в строфе IV лексические колебания: героиня, являющая собой коллективный женский портрет, предстает сначала гадающей по воску *девушкой*, а затем гадающими и умирающими *женщинами*.

4.2. Радость встречи. В каждой из трех трагедий расставание Лаодамией и Протесилаем после свадьбы вынесено за рамки действия. Зато у Сологуба есть сцена, в которой Лаодамия томится без мужа в горестном предчувствии, а рабыня утешает ее словами о том, что когда ее муж вернется, «[т]о-то... будет **радости!**» У Мандельштама в строфе III встреча как раз сопровождается словом *радость*.

4.3. Смерть Протесилая и жребий. Смерть Протесилая, хотя и была актом свободной воли, описывалась каждым из трех драматургов через *жребий*. Сологуб использовал это слово метафорически, ср. признания Протесилая Персефоне:

«после первой брачной ночи покинув мою возлюбленную жену Лаодамию, я вверил мою жизнь ветрам, и морю, и **жребию** битв»,

а Брюсов, напротив, терминологически, ср. реплики гонца, рассказывающего Лаодамией о событиях, приведших к подвигу Протесилая:

И мудрый Калхант <...>/ Предрек, что тот, кто первый из героев всех,/ На вражий прянет берег, первым примет смерть;

*Когда к брегам Троянским корабли пришли,/ Никто из храбрых первым
не хотел сойти:/ Всем жизнь любезна; жребий даже думали/ Метать об этом <...>.*

Анненский обыграл оба смысла *жребия* в диалоге Лаодамии с вестником. На вопрос Лаодамии *Он вынул страшный жребий?* вестник отвечает: *Нет, жребия наш царь не вынимал,/ Но он не снес глумления троянцев/ И дал нам знак... Он первый победил.*

Таким образом, в строфе IV *жребий*, содержа в себе зерно сюжета о гибели Протесилая, многозначен. Эта многозначность распространяется и на предикат *выпадает*, при котором *жребий* выступает подлежащим. Он означает и ‘вытягивание жребия’, и ‘осуществление предначертанного’.

4.4. Смерть Протесилая и медь. Аналогичный случай - *медь*. Напрашивающееся понимание этого слова - синекдоха медных доспехов и/ или оружия, восходит к «Илиаде» и «Одиссее» [Broyde 1982: 83]. Брюсовский Протесилай, как-никак - герой Троянской войны - в полном обмундировании среди других героев на взгляд наблюдателя выглядел так: *Средь медных броней, весь горел он золотом!* В то же время, *медь* могла обозначать медные двери потустороннего царства. К такой синекдохе прибегает Анненский в «Лаодамии», говоря о Протесилае, а у Брюсова тень Протесилая, явившаяся к Лаодамии (кстати, в полном военном вооружении вплоть до доспехов) жалуется: *Обнять хотел бы, руки тяжелы, как медь.*

4.5. Персефона и Мойра-Афродита. У Сологуба отношения между живой Лаодамией и мертвым Протесилаем определяют две богини - Персефона и Мойра-Афродита.

Персефона, повелительница того самого *греческого Эреба*, который фигурирует у Мандельштама в строфе IV, вместе с Аидом радушно принимает у себя Протесилая, и она же, растроганная любовью Протесилая к оставшейся на земле Лаодамии, разрешает ему отлучку на свидание. Само слово *Эреб* в «Даре мудрых пчел», правда, не встречается. Сологуб пользуется менее специфичным выражением *подземный мир*, который Мандельштам перевел на древнегреческий.

Афродита, слитая с Мойрой, приняв облик старухи - очевидно, Мойры, велит Лисиппу, когда-то изваявшему восковую статую Протесилая как памятник своей любви к

нему, подарить ее Лаодамии, чтобы та через нее погибла (соответствующую цитату см. выше в рецензии Волошина).

Как и у Сологуба, у Мандельштама смерть шествует по пятам любви. Наглядным воплощением тому могут послужить сцены ворожбы, свидания и смерти Лаодамии, которые Сологуб развернул в «Даре мудрых пчел», а Мандельштам конспективно суммировал в “Tristia”.

4.6. Ворожба по воску. В отличие от Анненского и Брюсова, филологов-классиков, сведущих в том, как именно гадали в античном мире¹⁰, Сологуб в соответствующей сцене пошел по пути, подсказанному аналогией «Лаодамия – Ленора». Его героиня гадает о милом на воске так, как если бы она была русской Светланой (или, на худой конец, Татьяной Лариной). Вызывая из Эреба своего супруга, она вовлекает в этот магический акт подруг и колдуний, и те произносят готовые заклинания:

Я над воском ворожила,/ Тихо клича: Персефона!/<...>/ Мы, ночные,/ Молим в час очарований:/ Дай Лаодамии/ Обнимать Загрея.

Ворожба разрастается до масштабов дионисийской мистерии (отсюда - упоминаемый в только что приведенных заклинаниях *Загрей*, хтоническая ипостась Диониса), а голос Лаодамии, выкликающей

«Заклинаю **воском**, даром мудрых пчел, - вы, невидимые боги, дайте мне Протесилая моего»; «Даром мудрых пчел заклинаю вашу свирепость, умоляю вас, подземные боги, отдайте мне Протесилая!»),

сливается с подземными мольбами Протесилая о том же.

4.7. От свидания к окончательному «повосковению». С приходом Протесилая, призрака во плоти, Лаодамия Сологуба переживает начальную стадию повосковения. Дальше – больше. Акаст, отец Лаодамии, навещая ее наутро после ворожбы и свидания, сначала сталкивается с уходящим Протесилаем, а затем видит дочь в постели со статуей мужа. Придя от всего этого в негодование, он пробует навести порядок - и приказывает немедленно сжечь статую:

¹⁰ В качестве справочного материала я использовала статьи “Divination” и “Magic” из [Oxford Classical Dictionary 2012: 469-470, 884-885], где воск не упомянут. Впрочем, гадание по воску встречается в «Колдуньях» Феокрита, «Героидах» (6, 91) и «Любовных элегиях» (III, 7, 29) Овидия и т.д.

<Акаст> Смотрите сами, - вот, это не более как **воск**, а она его обнимала... и разжимались **восковые руки** для нечестивых страшных объятий. <...>

<Лаодамия> (*шепчет*). **Милый воск.**

<Акаст> И этот **восковой идол**, так дивно изваянный, - вот чем **ворожила** ты, нечестивая!

Пока восковая статуя Протесилая тает от жара огня, ее восковые свойства передаются Лаодамии. Ухаживающие за ней подруги с ужасом констатируют:

«Поддержите ее, она падает. Она вся стала желтая, как **воск**. **Повосковелые** губы так страшно шевелятся».

Мандельштам мог учесть и брюсовскую трактовку ворожбы и свидания, идущих в связке со смертью. Взывая к Гекате, гадающая Лаодамия ставит на кон свою жизнь: *Хочу его увидеть: плата - пусть и смерть!*, а затем, во время визита Протесилая, клянется ему, что принесенный им меч послужит ей пропуском в сумрачный Тартар.

4.8. Медленное узнавание любимого. По версии Анненского явление тени Протесилая становится для Лаодамии полным сюрпризом - а все потому, что она не может поверить в его смерть; на этой почве она немного теряет рассудок. Поскольку в ее вдовой жизни уже появился восковой Протесилай, а Протесилай-путник подходит к ее дому в сопровождении Гермеса-психопомпа и в полной темноте, то она, немедленно узнав Гермеса, не сразу понимает, кого он привел с собой:

<Лаодамия> <...> А это кто же?
(*Быстро подходит к другому и старается разглядеть лицо.*)

<Гермес>

Гей!

Сестра, чего не светишь?

Выходит полная луна.

<Лаодамия>

Ай... что вижу?

Ты?.. Ты?..

(*Склоняется к его ногам.*)

Но что ж - молчит он? О Гермес,
О добрый бог... скажи, что я не брежу,
Что, точно, ты привел царя... Его
Окованы уста зачем? Он слышит?
Скажи, Гермес! Иль это только сон,
Полночный сон из дум моих?.. О милый,
Дай руку мне... И назови меня
Своей женой.

Мандельштам перенимает мотив узнавания одного возлюбленного другим в строфе III, а затем – в более близком к «Лаодамии» виде – в эссе «Слово и культура»:

«Пиши без`образные стихи... Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими **перстами**, и слезы радости, настоящей радости узнаванья, брызнут из глаз его **после долгой разлуки**...

И сладок нам лишь узнаванья миг!».

4.9. Утро как время расставания двух любящих. Рассвет как время расставания любящих в строфе I возвещается стражей (отсюда *последний час вигилий*), а в строфе II, причем дважды, *петухом* и *единожды зарей* (пусть и метафорической). Аналогичным образом, у Анненского, Сологуба и Брюсова Протесилаю было разрешено трехчасовое свидание с женой при условии, что на заре он вернется в подземный мир. В «Лаодамии» Гермес - провожатый Протесилая - торопит своего подопечного расстаться с супругой словами <...> *Вестник утра/ Уж прокричал* <...>. Заметим, что применительно к петуху *вестник* Анненского и *глашатай* Мандельштама - полные синонимы. Сологуб вводит в качестве действующего лица (гомеровскую) «**Эос**, румяную зарю». Она появляется единственный раз, славословя Аполлона - солнечное божество («**Ночь** проходит. Моя пора. Встречу ясного, ненаглядного, - и уйду»). Наконец, у Брюсова сначала фессалийская колдунья, наставляющая Лаодамию, а затем и сама Лаодамия, обсуждающая с Протесилаем окончание свидания, упоминают *Эос розоперстую*.

4.10. Мойры/ Парки, ткань жизни. В (псевдо)античном повествовании тема неумолимой судьбы часто конкретизировалась в образе Мойр/ Парок или сотканной ими жизни. В «Даре мудрых пчел», где действует, как мы помним, **Мойра**-Афродита, - страдающая в Аиде Персефона восклицает: «Мойры, жестокие, какую **ткань вы мне ткете!**», а в финале «Протесилая умершего» хор обобщает происшедшую с Лаодамией трагедию так, чтобы зритель испытал катарсис - и задумался о собственной жизни:

Стерегут седые Парки, человек, твой каждый шаг!/ Нити вьются и крутятся, лезвие к ним склонено,/ И рукой старухи водит Мойра, правящая всем.

Отсюда (а также из других источников) в строфе III элегии “Tristia” - *нашей жизни скудная основа*, продукт Мойр/ Парок.

4.11. Еще параллели. Это, прежде всего, дом с оставленной там жен(щин)ой как объект притяжения для мужчины, наличествующий у всех трех драматургов; *простоволосая*, т.е. неубранная, женская голова (у Анненского так ходит кормилица, а в строфе I – по-видимому, жена Овидия); и жертвоприношения в *медной чаше* (у Анненского) как неточный аналог гадания в *глиняном блюде* (строфа IV).

4.12. Выводы: мотивный кластер Лаодамии-Протесилая в “Tristia”. Прделанный интертекстуальный анализ позволяет говорить о том, что в “Tristia” контуры мифа о Лаодамии и Протесилае проступают благодаря следующей топике: *простоволосым жалобам ночным* при расставании, *заре* как моменте расставания (строфа I); предрассветному *петуху* (II); женскому рукоделию и проглядывающим через него Мойрам-Паркам, *радости*, сопровождающей встречу и узнавание любимого (III); *восковой фигур(к)е* и гаданию по *воску* как пропуску в *греческий Эреб* для женщин и *жребию, меди, битве* - как пропуску для мужчин (IV).

P.S. Дантовские ассоциации в картинах античности. Серебряный век отличало повышенное внимание к Данте, и потому не удивительно, что Сологуб описывает Мойру-Афродиту в духе последней строки «Божественной комедии» *l'amor che move il sole e l'altre stelle* (Рай, XXXIII, 145) - как «богиню, движущую миры и волнующую сердца». Брюсов, в свою очередь, сориентировал отношения, которые умерший Протесилай выстраивает с Лаодамией, на знаменитый эпизод с Паоло и Франческой, страдающими в первом кругу ада пусть в нечеловеческих условиях, но вместе («Ад», V). Такого же утешения - находиться в сумрачном Тартаре не в одиночку, но с любящей женой - взывает и брюсовский герой, а Лаодамия идет ему навстречу - совершает ради него самоубийство. (В пользу только что высказанной гипотезы говорит книга VI «Энеиды», описывающая посещение главным героем мира мертвых: в нем Лаодамии уготовано место среди женщин, умерших до срока (447), тогда как воины, жрецы и другие славные мужи образуют отдельную группу (660-665)).

На этом фоне получает разрешение давняя загадка “Tristia”: что делает дантовский концепт “incipit vita nova” из начала «Новой жизни» в сориентированной на

античность строфе II? Ответ: следует практике, узаконенной «Даром мудрых пчел» и «Протесилаем умершим».

4. Другие подтексты гадания, Эреба и жребия

Отсылкам к Овидию и топосу Леноры-Лаодамии аккомпанируют другие подтексты, содержащие мотивы гадания, Эреба и жребия.

Классический приговор гаданию вынес Гораций в оде I, 11:

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi/ finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios/ temptaris numeros. ut melius, quidquid erit, pati (1-3);

в пер. Державина - «На ворожбу»: *Не любопытствуй запрещенным/ Халдейским мудрованьем знать:/ Какая есть судьба рожденным,/ И сколь нам долго прожить?// Полезнее о том не ведать,/ И не гадать, что будет впредь;/ Ни лиха, ни добра не бегать,/ А принимать, что ни придет;*

в пер. Брюсова (1911): *Нет, не надо гадать (ведать грешно), много ли, мало ли/ Нам, Левк`оноя, ждать смертного дня и в Вавилонские/ Тайны чисел вникать! Легче всегда – то, что придет, терпеть.*

Здесь лирический герой уговаривает Левконою не узнавать своего будущего, т.е. отпущенные ей сроки жизни, а вместо этого наслаждаться. Соответствующий смысл передает знаменитый призыв *carpe diem* - ‘срезай день [, как виноград/ урожай/ цветок]’¹¹. В нарушение запрета, который Гораций наложил на гадание, лирический герой “Tristia” в строфе IV настраивает женщин на гадательный лад и, более того, пророчит им смерть от гадания.¹²

Элементы дивинации имеются и в батюшковской «Элегии из Тибулла» - важном претексте “Tristia”¹³. Там вопреки добрым предзнаменованиям лирическому герою мерещится смерть:

Нет друга моего, нет Делии со мной, –/ Она и в самый час разлуки роковой/ Обряды тайные и чары совершала:/ В священном ужасе бессмертных вопрошала –/ И жребий счастливый нам отрок вынимал./ Что пользы от того? Час гибельный настал.

Гадание непосредственно на воске – это, конечно, русская (пре)романтическая традиция изображения Святков. Первым был Жуковский в «Светлане», ср.

¹¹ Таково идущее из античности толкование, которое приводится и развивается, например, в комментариях [Nisbet, Hubbard 1970: 141–142, West 1995: 50-53].

¹² Это наблюдение основано на прочтении строфы II как дивинации, предложенном в [Панова /в печати/].

¹³ Впервые отмечено в [Харджиев 1973: 275].

Девушки гадали: /<...>/ *Ярый воск топили;* / *В чашу с чистою водой/ Клали перстень золотой* [Myers 1990: 144, Панова 1990: 14-15].

В свою очередь, Пушкин в Главе V «Евгения Онегина» сравнил со Светланой ворожащую Татьяну. Ср.

*Татьяна любопытным взором/ На воск потопленный глядит:/ Он чудно
вылитым узором/ Ей что-то чудное гласит;/ Из блюда, полного водою,/ Выходят кольца
чередою* (этот интертекст приведен в [Brown 1973: 274]);

*Но стало страшно вдруг Татьяна.../ И я — при мысли о Светлане/ Мне
стало страшно — так и быть.../ С Татьяной нам не ворожить.*

В сцене гадания и у Жуковского, и у Пушкина фигурирует не только воск, но и *чаша/ блюдо*, правда, без прилагательного *глиняный*. Отмечу еще, что в ночь гадания Татьяне снится вещий сон, в котором Онегин убивает Ленского. Следующая далее дуэль Ленского с Онегиным, кстати, подпадает под мужские *битвы*, в которых решается *жребий* их участников. Наконец, к последней из приведенных строчек - *С Татьяной нам не ворожить* - восходит мандельштамовское *Не нам гадать о греческом Эребе*.

В контексте русской и античной гадательной практики соответствующий глагол строфы IV оказывается двузначным. Если русские героини и Левконоя гадают, чтобы им открылось неизвестное будущее, то Лаодамия (Сологуба и Брюсова) пытается нагадать себе свидание с мертвым мужем - вызвать его на свидание из *греческого Эреба*. Терминологически, в первом случае имеет место акт дивинации, а во втором - акт магии.

Многозначностью отмечены и другие элементы строки 5 *Не нам гадать о греческом Эребе*. На горациевском фоне местоимение *нам* прочитывается как 'современные люди', разделяющие взгляд лирического героя оды I, 11 на ворожбу, а *не* - как отрицающее саму возможность сношения с греческим Эребом через гадание: она имела у Левконой - обладательницы греческого имени, но по понятным причинам отсутствует у ныне живущих. С другой стороны, обсуждаемая строка содержательно и грамматически вторит строке «Евгения Онегина» *С Татьяной нам не ворожить*. В пушкинском контексте местоимение *нам* указывает на современных читателей, причем скорее всего современных мужчин, которые не принимали непосредственного участия в гадании¹⁴.

¹⁴ См. комментарий Ю.М. Лотмана к этому месту: Пушкин выступает здесь и в роли автора, и в роли «парня», который пугает гадающую Татьяну, придавая магическому акту характер деревенской забавы [Лотман 1991: 490-491].

Чтобы совместить мотив воскового кумира Лаодамии с русской кероскопией Мандельштам придал слову *фигура* уменьшительный суффикс, а над растопленной восковой фигуркой посадил девушку - то ли Лаодамию, то ли Светлану, то ли Татьяну, то ли гадающую героиню стихотворения Ахматовой «Высоко в небе облачко серело...» (1911).

Речь о «Высоко в небе...» заходит потому, что его вторая строка *Как беличья распластанная шкурка* была процитирована в строфе IV [Broyde 1973: 273, Харджиев 1973: 275]¹⁵, а его оригинальная рифма *шкурка : Снегурка* была переделана в более тривиальную рифму *шкурка : фигурка*. В “Tristia” цитатный характер «ахматовской» строки подчеркнут особой ритмической формой - 5-стопным ямбом с пиррихиями на 2-м и 4-м иктах, которая больше ни разу не повторяется.

Очевидная переключка между стихотворениями Ахматовой и Мандельштама – мотив гадания, выдержанный в жуковско-пушкинских традициях: *О нем гадала я в канун Крещенья*.¹⁶ А не очевидная - исчезновение (таянье) женского тела Снегур(оч)ки весной (*Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело/ Растает в марте, хрупкая Снегурка*), который переключается со смертью Лаодамии на костре (так у Анненского - Лаодамия ринулась в огонь, когда туда бросили ее воскового кумира). Этот подтекст актуализирован благодаря ахматовскому генезису рифмы *шкурка : фигурка*, отмеченному выше.

Вместе с ахматовскими *беличьей распластанной шкуркой* и гадающей девушкой в строфу IV проникает женский взгляд на любовь, разлуку и смерть. Знаком подтекстуального диалога с поэтессой становится перемена значения у местоимения *мы*. Если раньше оно не имело отношения к гендеру, а обозначало либо пару любящих, либо современных людей (подробнее см. [Панова /в печати/]), то теперь оно указывает на мужчин как на другой антропологический вид нежели женщины.

Греческий Эреб, в свою очередь, отсылает к 11-й песне «Одиссеи», а именно к лугу асфоделей на самом краю ойкумены, где участь у всех одна. В развернутом виде загробный гомеровский ландшафт представлен в таких стихотворениях Мандельштама, как «Еще далеко асфоделей...», «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» и «Я слово

¹⁵ Каноническая редакция стихотворения Ахматовой содержит прилагательное *расстеленная*.

¹⁶ *Воск*, уничтожаемый огнем/ смертью, после «Светланы» перешедший в «Лаодамию» и «Дар мудрых пчел», становится мотивом некоторых мандельштамовских стихотворений, например, «На страшной высоте блуждающий огонь!..» (1918): <...> *воск бессмертья тает*.

позабыл, что я хотел сказать...»; здесь он лишь обозначен эффектным древнегреческим словом.

О рифме *Эреб* : *жребий* стоит поговорить отдельно. Традиционным рифменным партнером к *Эребу* было *небо*, пока Брюсов не реформировал эту традицию¹⁷. Вот «Ахиллес у алтаря» (1905) – лирический монолог о любви и скорой смерти Ахилла, участника Троянской войны:

*Всем равно в глухом Эребе/ Годы долгие скорбеть./ Но прекрасен ясный жребий –/
Просиять и умереть!* (подсказано Гаспаровым для [Панова 1990: 16]),

а вот «Юлий Цезарь» (1905):

*Давно вас ждут в родном Эребе! /<...>/ Довольно споров. Брошен жребий./ Плыви, мой
конь, через Рубикон!*

Из этих стихотворений рифма *Эребе* : *жребий* и перешла в строфу IV.

* * *

Предпринятый анализ строфы IV продемонстрировал, как мандельштамовское искусство слова, искусство построения сюжета и искусство подтекста породили эффект «синхронизма разорванных веками событий»¹⁸ и связанную с ним глоссологию («[с]лово стало... тысячестольной цевницей»¹⁹), а общая мандельштамовская концепция “partir, c'est mourir un peu” высветилась в зеркалах большого количества готовых сюжетов о любви и разлуке.

Благодарности

Мой приятный долг - поблагодарить Н.П. Гринцера, А.К. Жолковского и В.В. Зельченко, прочитавших эту статью и сделавших ряд ценных замечаний.

Список использованной литературы

Венцлова Т. Тень и статуя// Он же. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М., 2012. С. 59-75.

¹⁷ Такие выводы позволяет сделать Национальный корпус русского языка (дата обращения - 15.11.2016).

¹⁸ Формулировка из «Разговора о Данте».

¹⁹ Из «Слова и культуры».

- Гаспаров М. Еврипид Иннокентия Анненского// Еврипид. Трагедии. В 2 тт. Т. 1. М., Наука, Ладомир, 1999. С. 591-600.
- Лотман Ю. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий// А.С. Пушкин. Евгений Онегин. М., 1991. С. 317-745.
- Панова Л. “Tristia”. Курсовая работа под руководством М.Л. Гаспарова и О.Г. Ревзиной (машинопись). МГУ, 1990. 29 с.
- Панова Л. Магия старинного слова: о любовной элегии Осипа Мандельштама “Tristia” /в печати/.
- Силард Л. Античная Ленора в XX века// Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 27-53.
- Харджиев Н. Комментарий// Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1973.
- Черашняя Д. Этюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992.
- Broyde S. Osip Mandelstam's “Tristia”// Russian poetics. Columbus, OH, 1982. P. 73-88.
- Brown C. Mandelstam. Cambridge, 1973.
- Myers D. Some notes on Mandelstam's “Tristia”// Ideology in Russian Literature. London, 1990. P. 134-156.
- Nisbet R.G.M., Hubbard M.A. Commentary on Horace: Odes. Book I. Oxford, 1970.
- Oxford Classical Dictionary. 4th ed. Oxford, 2012.
- Terras V. Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'shtam's *Tristia*// SEEJ, 1966, 3. P. 251-267.
- West D. Horace Odes I. Carpe diem. Oxford, 1995.