

А. Е. АНИКИН

Неоконченная статья В. Н. Топорова о статуе в творчестве Анненского

НЕТ НИКАКИХ СОМНЕНИЙ, что В. Н. Топоров очень высоко ценил творчество Анненского, и публикуемая здесь статья, обнаруженная в его архиве Т. В. Цивьян, тому еще одно свидетельство. В статье, кстати, можно найти указание на то, что «роль и масштабы» фигуры Анненского в русской литературе прояснились лишь в последнее время. Обращения к Анненскому, наблюдения над его сочинениями в трудах Топорова не редкость. Однако специальных работ по Анненскому у него немного, и это делает предлагаемую ниже публикацию особенно интересной. К сожалению, она дошла до нас незавершенной, оборванной (видимо, недописанной), и перед нами, судя по всему, ее меньшая часть.

Незаконченностью статьи обусловлено то, что основная ее тема осталась раскрытой не до конца, скорее лишь начатой. Большую часть имеющегося у нас текста составляет анализ трагедии Анненского «Лаодамия», в связи с которой разрабатывается и главная тема. Это естественно: смысловой центр «Лаодамии» образует образ-мотив статуи. Таким образом, в публикуемом тексте речь идет почти исключительно о «Лаодамии», хотя Топоров указывает, что тему статуи у Анненского он рассматривает и на материале других его произведений (драматургия, лирика, литературоведческие работы). Все это осталось за пределами публикуемого текста.

«Лаодамия» Анненского основана на том же мифологическом сюжете, что и не дошедшая до нас трагедия Еврипида «Протесилай». Речь идет об античном мифе о царе Филаки Иолае и его молодой жене. Царь отправился на троянскую войну, оставив жену и недостроенный дом. Иолай первым из греков вступил на троянскую землю (отсюда его другое имя — Протесилай) и погиб в бою. Лаодамия стала вдовой, не успев познать брачного ложа. Она вымолила у богов свидание с тенью погибшего героя. По просьбе Лаодамии для нее изготавливают статую (деревянную или восковую) мужа. По одним вариантам

мифа, Лаодамия закалывает себя, но другим — бросается со статуей в жертвенный костер и сгорает вместе с ней, как это происходит и в трагедии Анненского.

Мы можем лишь догадываться, о чем шла или могла идти речь в дальнейшем тексте статьи В. Н. Топорова. Представляется уместным дать некоторое общее представление о мотиве статуй в произведениях Анненского. Для этой цели можно прибегнуть, следуя примеру Р. О. Якобсона (в его знаменитой статье о статуях у Пушкина, см. [Якобсон 1987: 175—176]), к таблице. В ней отмечаются по преимуществу явные случаи появления статуй в тексте, не затрагиваются «статуеобразные» объекты вроде куклы в человеческий рост («То было на Валлен-Коски») и лишь выборочно отмечаются имплицитные образы статуй, например, упоминание в статье Анненского о Гоголе «бледно-восковых, молчаливых жен» воевод [КО: 219] или черты «статуарности» живого персонажа: ... *целовать твой белый, жаркий мрамор* [СТ: 385].

Кроме того, не привлекаются образы статуи в переводах Еврипида и статьях Анненского о его трагедиях. В целом, таблица не претендует на полноту, но призвана лишь дать представление о материале.

Название текста	Образ статуи	Ссылка на издание и комментарии
«Трактир жизни»	<i>белеющая Пенхей среди фикусов</i>	СТ: 66
«Там»	<i>Эрот бескрылый между азалий</i>	СТ: 66
«Я на дне»	мраморная Андромеда с искалеченной белой рукой у бассейна в Екатерининском парке Царского Села	СТ: 121, 572
«Бронзовый поэт»	готовый ожить <i>бронзовый поэт</i> — памятник Пушкину в Лицейском саду Царского Села	СТ: 122, 572
«Расе. [Паче] Статуя мира»	<i>дева белая среди густых трав</i> , нагая и незащищенная перед холодными дождями и туманами — мраморная женская фигура в Екатерининском парке Царского Села	СТ: 122, 573
«Л.Н. Микулич»	молодой Пушкин, ставший <i>бронзой</i> в Царском Селе — о памятнике в Лицейском саду Царского Села	СТ: 198, 582
	<i>Там нимфа с тапцкой водой, / Водой, которой не разлиться</i> — о статуе «Девушка с разбитым кувшином» в Екатерининском парке	СТ: 198, 582
«Меланиша»	<i>На алтари и статуи богов, / Которых мы еще не знали, право, / Глаза бы не глядели...</i> — старцу Геллену чужд культ «нового» бога Аполлона (олимпийских богов), которому поклоняется его сын Эол	СТ: 317
«Лаодамия»: см. также пересказ драмы в письме Анненского	Золотая статуя Артемиды у дверей царского дворца в Филаке. Толпа женщин убирает подножие статуй цветами (авторское пояснение к первому действию)	СТ: 417

- А.В. Бородиной
от 14.06.1902 г.
[КО: 451] *Со статуей играла, точно с куклой <...> как
больной / Или матерью оставленный ребенок —
Лаодамия с восковой статуей мужа* СТ: 438—439
КО: 452
- Когда веков минует тьма и стану / Я мраморным
и позабытым богом / Не пощажён дождями, где-
нибудь / На севере, у варваров, в аллее /
Затушённой и темной... — Гермес предвидит
времена, когда он превратится в статую* СТ: 452
- «Мальчик <...> выносит статую Иолая,
замогавшую в лиловую пелену» — тайная утеха
Лаодамии открывается всем. Затем, при порыве
ветра, «мальчик бросает статую и убегает. При
падении лиловая пелена размоталась». Статую
поднимает отец Лаодамии Акаст, уверенный,
что статуей подменили живого любовника
дочери СТ: 466—470
КО: 454—456
- Статую Иолая, как мертвого, несут во главе
погребального шествия (авторское пояснение
к 19 явлению). Лаодамия бросается за мужем
(— за статуей мужа) в погребальный костер СТ: 470—472
КО: 456
- «Фамира-
кифарэд» Нимфа (мать кифарэда) садится на камень: она
«... сидит так неподвижно, что ее можно
принять за изваяние» СТ: 481
- ... в серых камнях, / Где будем мы, покорны
молотку / Искусного ваятеля, на ваших /
Гробницах спать... — Нимфа через века видит
себя и других бессмертных в виде статуй на
гробницах людей* СТ: 489
- «Бальмонт-лирик» «Если мы переведем глаза с канона Поликлета
на родезовского *Homme au nez cassé*, то сразу
почувствуем, какую силу приобрел эстетизм
с развитием человеческого понимания и как
безмерно расширилась его область» КО: 111
- «Странная
история,
рассказанная
Тургеневым» Три героини, которые «странно похожи на
статуи»: «несчастливая Сусанна», спутница
юродивого и Клара Милич — с их «тяжелой
статуарностью»; «... каждая из них, пережив
лихорадочно-сумбурную ночь экстазов и обид,
с рассветом вернулась на свой поколь ...» КО: 141
- «Гейне и его
„Романсеро“» «... на... одиноком берегу сидит никса:
смертельно бледная и немая, точно каменное
изваяние, она кажется погруженной в глубокую
печаль» КО: 153
- «Бранд-Ибсен» «Неужто же, чтобы обрести жизнь, статуя
должна непременно читать газеты, ходить
в департамент и целоваться?» Смысл статуи не
в том, чтобы создать «иллюзию влажных губ
и теплой кожи». Статуя Родена: «... не сам
Бальзак, а трепетная мысль художника
о Бальзаке, но при этом эта мысль обладала КО: 177—178

	волшебным свойством казаться вам вашей мыслью, а мне моей»	
«Пушкин и Царское Село»	«А кто исчислит эти речи, гимны, увенчанные бюсты поэта, цветы, которыми они будут засыпаны...?»	КО: 304
	«Под резцом художника образ поэта уже воплотился, и скоро, молодой и задумчивый от наплыва еще неясных творческих мыслей, Пушкин снова будет глядеть на свои любимые сады, а мы, любуясь им, с нежной гордостью повторять: <i>Он между нами жил...</i> »	КО: 321

Несколько замечаний к таблице (и к обсуждаемой тематике в целом, ср. [ИАО 2011]).

Уместно прежде всего напомнить основные положения из недавней, но уже ставшей классической работы Т. Венцловой о мотивах статуи и тени в творчестве Анненского и Сологуба.

Статуя занимает одно из центральных мест в поэтическом мире Анненского. Его миф о статуе противоположен (до известной степени) пушкинскому, как он описан в упомянутой работе Р. О. Якобсона. Для Анненского важен не момент оживания мертвого, а момент застывания живого. В этом смысле «Бронзовый поэт» выпадает из «анненской» трактовки статуи и совпадает с пушкинской — возможно, именно потому, что посвящен статуе самого Пушкина. В отличие от вечных статуй Пушкина, статуи Анненского ущербны. Отмечаются их изъяны, увечья — *ужасный нос* Статуи Мира и проч. [Венцлова 1996].

К этому можно добавить, что гибель человека в изображении Анненского может выглядеть как нарастание сходства со статуей. Вот смерть Геллена в «Меланиппе»: *... с ланит / Сбежала кровь у старца; / И сделалось как мраморным лицо* [СТ: 334–335]. С *изваяньем* сравнивается гибнущая невеста Ясона в «анненском» переводе «Медеи» (стихи 1175–1184), хотя в оригинале указания на статую нет («elle resta muette et les yeux fermés» в переводе Леконта де Лиля, см. [LdL]). Перед принесением Ифигении в жертву жрец взывает к Артемиде: *Кровь чистую из девственной ее / И мраморной мы выпускаем шеи* («Ифигения в Авлиде», ст. 1574–1575). Отсутствующая в оригинале «мраморность» шеи жертвы коррелирует с ее девственностью и предвещает застывание (в итоге не состоявшееся) ее тела после закалывания. Когда Лаодамия узнает о смерти мужа, она «стоит вся белая» [СТ: 430], в чем также можно усмотреть признак статуарности.

Помимо общей ориентации драматургии Анненского на античные мифологические сюжеты, следует иметь в виду насыщенность его драм текстуальным материалом из его переводов Еврипида. Приводимые ниже переклички между «Лаодамией» и переводами подтверждают, что прототипом героини Анненского является не только ее еврипидовская

тезка, но и Ифигения, а также Эвална. С Ифигенией Лаодамию связывают девственность и (в представлении Анненского) мечты о материнстве, а также артистизм в ткачестве. Лаодамия — антитеза Елены и вместе с тем проекция античных мастериц — не только Ифигении, но и Андромахи и Пенелопы, которые ассоциируются с Троянской войной и с ткацким станом. По словам нашего поэта, «...сердце Ифигении глубоко женственно <...> Еврипид любил изображать соединение этой девичьей чистоты с глубокой нежностью материнства...» [Анненский 1898: 85–86]. Вполне возможно, что в образах Ифигении и Лаодамии Анненский видел предвестие христианского мифа о непорочном зачатии. С Эвадной же Лаодамию сближают «огненная смерть» в костре вместе с мужем (см. указание Анненского в [СТ: 416]), которого для героини Анненского олицетворяет его статуя. Ср. выписки из «Лаодамии», «Ифигении в Тавриде» (ст. 814–818) и «Умоляющих» (ст. 1065–1066):

Лаодамия

*Но золотом еще горит игла,
За ней узор бежит гирляндой пестрой,
И даль небес передо мной светла*

<...>

Кормилица

*<...> Что за вид
Чудеснейший... И звезды, и луна,
И челноки какие-то, и птицы
На парусах <...> [СТ: 420, 422]*

Орест

Ты, может быть, слышала старый спор...

Ифигения

Из-за руна, быть может, золотого?

Орест

*Ты их на ткацкой раздор перенесла <...>
Там солнца ход обратный выткан был.*

Ифигения

Да, тот вид я тонкой нитью ткала.

Об изваянной Лаодамией из воска статуе Иолая отец героини говорит: *Что за вид / Чудесный!* [СТ: 468].

Корифей

О царь Акаст! Где дочь твоя?

Акаст

*Она
Себя сожгла... О, ужас...
<...> она в костер
За мужем прыгнула... [СТ: 472]*

Эвална

Я к мертвому в костер скачок готовлю.

Ифит

О дочь моя! Здесь люди... Постыдись.

В творчестве Анненского реализовались представления, согласно которым «тревожная душа человека XX столетия» смотрит на создания античности не иначе, как «сквозь призму Гете или Леконта де Лиля» [КО: 205]. Приход к Лаодамии тени ее мужа, по всей вероятности, воспринимался Анненским через переведенную им «Christine» Леконта де Лиля (ср. [Федоров 1983: 196–197]) и, возможно, через баллады Жуковского о мертвом женихе, которые, как отмечалось в литературе, восходят к мифу о Лаодамии (Ф. Ф. Зелинский, см. об этом Венцлова 1996: к тому же мифу может восходить и «Christine»).

Анненский стал одним из продолжателей традиционной темы царскосельских статуй, что хорошо видно на примере *Нимфы с тащ-кой водой* — ср. пушкинскую *деву нал разбитой урной с водой*. Вслед за Анненским ее воспели Ахматова («Царскосельская статуя»), Комаровский («La cruche cassée») и другие.

В статуе или «статуеподобном» существе Анненский нередко подчеркивает пустоту (впадины) глаз, слепоту, в которую переходит предшествующая слепоте стадия *померкших* глаз (совпадающая со старостью и смертью от старости). Пустота глаз коррелирует с пустотой небес: ... и устремив в пустые небеса Свои глаза, пустые тоже (Нимфа в «Фамире» о статуях на гробницах). Ср. у Бодлера: ... *des yeux <...> Plus v i d e s, plus profonds que vous-mêmes, ô C i e u x!* («L'amour du mensonge»); «Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre» («Le fou et la Vénus»). Верленовское *Son regard est pareil au regard des statues* («Le rêve familier») передано у Анненского как *Взоры — глубокие взоры немых изваяний*.

Изваяния на гробницах символизируют уход человека из светлого, видимого мира в мир тьмы-смерти и связывают оба этих мира [Vernant 1971: 75]; «серость» могильных камней, соотносенная с мертвенностью-непрозрачностью, имплицитно противопоставление сверканию-прозрачности камней «живых», т. е. драгоценных [Там же]. Существенный момент преломления античных (в том числе еврипидовских) воззрений на статую у Анненского состоит именно в том, что *пустые / померкшие* или невидящие (отсутствующие) глаза изваяний наподобие статуи Елены в «Агамемноне» Эсхила (ст. 416–419) устремлены в *пустые же небеса*, вверх, как и *померкшие шары* слепцов из «анненского» перевода «Les aveugles» Бодлера («Слепые»). Анненский, несомненно, ориентировался на античные представления о связи мрака и безмолвия со смертью, но также на представления о сходстве слепца со статуей. У Каллимаха в гимне «На омовение Паллады» говорится об ослепленном Афиной и получившем от нее за это дар прорицания Тиресии, который в момент ослепления уподобился «колоссу, образу смерти среди живых», будучи «без взгляда, без голоса, без движения...» [Vernant 1971: 74–75]. Об эсхилловской статуе Анненский говорил в своих лекциях на Высших женских курсах: «Тень Елены будет отныне царить в Спартанском чертоге, а мужу ненавистна даже прелесть статуй, потому что из их *пустых глаз* ушла Афродита».

Намечаемая стихами о спящих на *гробницах* изваяниях культурно-историческая перспектива включает и тютчевский перевод четверостишия Микельанджело, посвященного его «Ночи» (скульптуре на саркофаге Джулиано Медичи). Она появляется в «Идеале» Бодлера (...*toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange, / Qui tors paisiblement dans une pose étrange*). С этой «аллегорической фигурой» связан рисунок А. Модильяни, изображающий Ахматову [Харджиев 1977: 347–348], которая предстает как подобие античного персонажа, воплощенного в статуе.

Превращение персонажа античной мифологии в статую позднейшего времени — смысловой ход, очень характерный для Анненского. Он отчетливо прослеживается в «Трилистнике в парке» и особенно в «Расе». Указываемая в «Лаодамии» Гермесом запущенность аллеи, на которой ему предстоит поместиться в виде статуи через *тьму* веков, возвращает к воспоминаниям сына поэта, В. И. Анненского-Кривича, о том, что его отец любил в Екатерининском парке «некоторые сравнительно глухие и малопопулярные» уголки, в частности, — «...всегда бессолнечный плоский лабиринт некошенных клумб <...> где стоит воспетая им статуя „Расе“» [ЛТ: 105]. Стихотворение «Расе» поразило молодую Ахматову и ее подругу В. В. Срезневскую не меньше, чем сама «Статуя мира» в «заглохшей части парка», где они, подростки, могли наблюдать за прогулками Анненского [ЛТ: 144]. Статуя Мира — беспомощная пленница и наложница царскосельских *туманов* (от их «ласк» на статуе остаются *раны черные*) и *холодного дождика*, и полюбивший ее *обиду* и *ужасный нос* поэт выражает эту обиду своим голосом. При этом она (как и Андромеда в «Я на дне») делит с поэтом «ущербность его бытия» [Венцлова 1996: 62]. *Густые*, некошенные травы (символ забвения, ненужности, преходящих волнений) вокруг Статуи Мира коррелируют с зеленеющей *водой* над лежащим *на дне обломком*, по которому *тоскует* Андромеда [Pollak 1993: 177–178, 188].

Завершающий драму Анненского «Фамира-кифарэд» образ готового к странствиям слепца (эвентуально — с устремленным в небо взором) с птицей-матерью на плече представляется аналогом статуи. Его имплицитная «статуарность» эксплицируется у Ахматовой в стихотворении «Все мне видится Павловск холмистый...»), где вводится медная статуя *кифарэда* (в Павловском парке) — играющего на кифаре Аполлона — с усевшейся ему на плечо птичкой.

Как пишет В. Н. Топоров, его работа про образ статуи у Анненского представляет собой краткий вариант более обширного исследования, посвященного теме статуи в русской литературе начала XX в. Но и этот «краткий» вариант, судя по всему, должен был стать весьма обширной монографической разработкой. Топоров осуществляет свой анализ, основываясь на обычных для него требованиях всеобъемлющей широты подхода и исчерпывающей полноты описания. В весьма обширной литературе, посвященной Анненскому, подобные работы все-таки встречаются редко. Тема статуи и ее преломление в «Лаодамии» рассматриваются в нескольких аспектах, тесно увязанных между собой. Основные из них:

а) семиотический — статуя как знак человека и Анненский как поэт, особенно остро ощущавший «мучительность бытия» человека среди его «знаковых двойников и замен» (статуя, тень, портрет, кукла, марионетка, манекен, призрак, силуэт и др). Статуя как символ. Статуя и тень и их отношение друг к другу;

б) мифологический — 1) миф о Лаодамии и Протесилае как источник «удивительных возможностей» для постановки и решения вопросов о человеке и его природе, о границах «человеческого», жизни и смерти, о любви и страдании, «о тайне человеческого бытия»; 2) отражение того же мифа в античной литературе, его прочтение Анненским как «новое прочтение Еврипида», полно отражающее «лично-экзистенциальное» начало; 3) миф об Артемиде как потенциальный центр формирования идеи партеногенеза, девственного зачатия — Лаодамия, желающая ребенка дева-жена соотнесена с Артемидой, статуя которой появляется на сцене уже в начале действия; 4) соединение в «Лаодамии» мифологических начал, связанных с Артемидой и Дионисом, выяснение смысла и содержания этого соединения;

в) историко-литературный — 1) тема статуи в русской литературе на фоне историко-культурной перспективы, включающей античную Грецию и «средиземноморский контекст»; 2) две эпохи в истории разработки образа статуи в русской литературе — пушкинская и начала XX в. (особенно в «царскосельской» традиции — Анненский, Комаров, Гумилев, Ахматова); 3) разработка мифа о Лаодамии и Протесилае у Анненского, Сологуба, Брюсова, Выспяньского и Бабица; 4) статуя и тень у Анненского и Сологуба; 5) поэтика и идейное содержание «Лаодамии»; 6) четыре трагедии Анненского как части одного текста (текста «мучительного страдания»), содержание которого — самоидентификация человека перед лицом высших сил;

г) философский — каждый из аспектов исследования становится у Топорова средством постижения человека и «человеческого». Образ статуи интересен Топорову потому, что он позволяет глубже понять, что есть человек, и подойти к проблеме: *самостоянье человека как залог величия его.*

Широта подхода к объекту исследования обуславливает нередкое в литературоведческих работах В. Н. Топорова обращение к этимологической проблематике. Оно имеет место и в публикуемой статье. Затрагивается проблема индоевропейского названия 'вина': производное от корня 'вить(ся)' или бродячее слово из средиземноморского субстрата. Как и ряд других авторитетных специалистов, В. Н. Топоров воздерживается здесь от окончательного решения.

Много места в публикуемом незавершенном тексте занимает подробный, не упускающий деталей разбор текста «Лаодамии» в «порядке его выстраивания». В этот разбор вводятся наблюдения над цветовой символикой Анненского (с экскурсами в физические основания восприятия цвета человеком и соображениями по поводу восприятия цвета в разных культурах) и анализ образа «сердца-птицы» в контексте вещей снов Лаодамии в их отношении к реальности (и к тем картинам, которые выводит на полотно игла царицы), в том числе к рассказу вестника о гибели Протесилая и самому появлению этого вестника начиная с возникающего вдали облака «не на небе» (эта сцена определена Топоровым как «шедевр мировой литературы»).

Вот некоторые из наблюдений В. Н. Топорова над цветовой гаммой у Анненского:

синий — тревога и пронзительность, даль и простор, прозрачность;

белый — переходное состояние между чистотой, невинностью и смертью (Топоров пишет о намерении подготовить специальную работу о белом у Анненского);

золотой — нечто высшее-положительное, максимальный уровень «ценностной отмеченности»;

серый — цвет золы, пепла и скуки, именно в силу своей незаметности могущий скрывать нечто опасное;

лиловый — свидетельство соседства со смертью, предельной удаленностью от «светлого, сакрально отмеченного, небесного».

Отмечаются связанные с цветовой символикой у Анненского (многочисленные примеры в примечаниях) «совпадения-соотнесенности», например: *золотая статуя* (Артемиды) — *золотая игла* (на ткацком стане) — *золотая игла* (мечты) — *золотая луна* — *златая пчела* — *золотая скрипка* Феба-Аполлона.

Надо заметить, что подобные соответствия связаны у Анненского не только с цветом, но и пронизывают текст трагедии сплошными рядами нитей-параллелей. Так, ткацкий *стан* Лаодамии напоминает о воинском *стане*, где находится Иолай, а ее *челнок* («творческие» функции которого перенесены на *иглу*) — о *челнах-парусниках* в море. *Основа* ткацкого стана коррелирует и с «навиванием» нитей (ср. выражение *навивать основу*) и с «навеиванием» мечты. В тексте трагедии подспудно разыгрывается сходство терминов ткачества *основа*, *сновать* и этимологически отличного слова *сон*: *сны* — как бы то, что снуется на *основе*. Как *terminus technicus* ткачества *полотно* имеет специальное значение 'фон, грунт, земля, поле' и опирающийся на это значение образ играет в «Лаодамии» заметную роль. *Бесконечное поле*, по которому ходит Лаодамия во сне («лиловые цветы на бесконечном поле» [КО: 453]) — «полотно» ее сна, оборачивающееся в фон, грунт для узоров. На нем находит отражение и бескрайняя поверхность волнующегося моря, которая на полотне свивается из отдельных нитей, подобно тому как из белых волос / кос героини свиваются *волны душистые и белые*. Постоянно варьируемые в тексте «Лаодамии» формы глаголов *вить* и его приставочных дериватов смыкаются с формами глагола *веять* (*об-веять* и т. п.), а также глагола *лить* гесп. *сли(ва)ть(ся)*, *слитый* и т. п., также нередкими у Анненского и применяющимися, например, к слезам, а также к воску: *Царь как вылитый* [СТ: 468] — о статуе мужа Лаодамии.

Как это характерно для трудов В. Н. Топорова, он находится во всеоружии знания имеющихся публикаций на исследуемую им тему, в том числе в связи с мифом о Лаодамии и Протесилае, — включая известные труды Ф. Ф. Зелинского, Т. Венцловы и Л. Силард. Список сокращений к статье В. Н. Топорова отсутствует, но специалистам соответствующие работы известны и в расшифровке едва ли нуждаются.

В сохранившейся части статьи В. Н. Топорова относительно не-много обычных для его работ указаний на литературные реминесценции (в данном случае в связи с «Лаодамией»). Вполне возможно, что другие такие указания могли содержаться в не дошедшей до нас части статьи. Но и то, что есть, дает основание для важных выводов. В качестве иллюстрации можно указать следующее. Топоров отмечает — как будто впервые — отклики в «Лаодамии» «Слова о полку Игореве», в частности, отражение образности плача Ярославны, томящейся, подобно Лаодамии, в неизвестности о судьбе мужа.

Публикуемая статья В. Н. Топорова, несмотря на ее незаконченность, существенно обогащает наши знания об Анненском. Вместе с тем, она дарит нам, — и за это нужно поблагодарить Т. В. Цивьян, — еще одну встречу с В. Н. Топоровым, еще один повод повторить вслед за Пушкиным и Анненским (см. выше цитату из его речи «Пушкин и Царское Село»):

Он между нами жил...

БИБЛИОГРАФИЯ

- Анненский И. Ф.: 1898, Посмертная «Ифигения» Еврипида, *Ифигения-жертва*, трагедия Еврипида, СПб.: Тип. В. С. Балашева и К°.
- Венцлова Т.: 1996, Тень и статуя: к сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского, *Иннокентий Анненский и русская культура XX века*, сборник научных трудов, СПб.: АО «Арсис».
- ИАО — Аникин А. Е.: 2011, *Иннокентий Анненский и его отражения. Материалы. Статьи*, М.: Языки славянских культур.
- КО — Анненский И. Ф.: 1979, *Книги отражений*, отв. ред. Б. Ф. Егоров, А. В. Федоров, М.: «Наука».
- ЛТ — Лавров А. В., Тименчик Р. Д.: 1983, Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях, *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник*, 1981, Л.: «Наука».
- СТ — Анненский И. Ф.: 1990, *Стихотворения и трагедии*, Л.: Советский писатель.
- Федоров А. В.: 1983, *Искусство перевода и жизнь литературы. Очерки*, Л.: Советский писатель.
- Харджиев Н. И., О рисунке А. Модильяни, Ахматова А.: 1977, *Стихи и проза*, Л.: Лениздат.
- Якобсон Р. О.: 1987, *Работы по поэтике*, М.: Прогресс.
- LdL — Leconte de Lisle.: 1884, *Euripide*, traduction nouvelle, 2 t., Paris: Lemerre.
- Pollak N.: 1993, Annensky's «Trefoil in the Park» (Witness to Whiteness), *A Sense of Place. Tsarskoe Selo and its Poets*, Columbus; Ohio: Slavica.
- Vernant J. P.: 1971, *Mythe et pensée chez les grecs. Études de psychologie historique*, vol. 2, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris: Petite Coll. Maspero.