

В.С. Некляев

## Принципы перевода трагедий Еврипида на русский язык

Решение перевести все сохранившиеся трагедии Еврипида на русский язык было принято мной в 2007 году, когда я оканчивал отделение классической филологии в Квинслендском университете, в Австралии. Целый семестр был посвящён «Алкесте» Еврипида. Текст изучался очень глубоко, и сразу начал оказывать на меня некое гипнотическое воздействие, которое трудно было стряхнуть. Обучение велось, разумеется, по-английски, с учётом английских переводов и текстологических исследований. По окончании курса я знал текст «Алкесты» довольно хорошо, и мне захотелось подготовить русский перевод этой странной, завораживающей пьесы, написанной непонятно в каком жанре, блистающей превосходным греческим языком, и дерзкими поэтическими образами, и горьковатой философией, которая отчётливо резонировала с моей собственной. Перевод «Алкесты» оказался занятием настолько благотворным, что меня и посетила отважная мысль перевести всего Еврипида. Я был знаком с классическими переводами Анненского, Мережковского, а также с работами более поздних мастеров, таких, как Шервинский и Апт, однако был уверен в том, что необходимость создания нового корпуса еврипидовских текстов, стилистически единых, созданных одним переводчиком, назрела уже давно. В русской литературе есть лишь один такой корпус, выполненный более ста лет назад Анненским. У этого замечательного мастера, как и у всех других мастеров, есть сильные и слабые стороны. Его можно хвалить, его можно критиковать – но нельзя отрицать, что им был создан свой Еврипид, который царил в сознании читателей на протяжении всего XX века. Несколько поколений восприняло и запомнило Еврипида именно таким, каким его создал Анненский. Достижение нашего поэта огромно, и всегда будет занимать почётное место в русской литературе. Однако эпохи меняются, театр меняется. Многое из того, что было привычно и желательно в прошлом, сейчас кажется устаревшим, странным, высокопарным. Недаром каждая эпоха переосмысляет классическое наследие по-своему, со своих интеллектуальных и эстетических позиций. Я был уверен в том, что пора создать нового Еврипида, не в духе соперничества с Анненским и другими мастерами, но в качестве попытки воплощения великого трагика в нашей, современной системе ценностей, тем языком, на котором мы теперь говорим, попытки поиска новых точек соприкосновения с мыслителем одновременно и таким далёким от нас, и так пугающе близким.

Вскоре после начала работы мне стало ясно, что корпус переводов Еврипида не может быть создан без решения целого ряда серьёзных проблем. Это решение должно быть принципиальным, то есть определяющим подход ко всему проекту. Речь идёт о разработке целой системы принципов, которые позволят воплотить древнегреческие трагедии на современном русском языке. Без этого за работу браться бессмысленно. И здесь меня ожидала большая трудность. Изучая английскую традицию перевода античной трагедии, я удивлялся богатству этой традиции, обилию разнообразных подходов, множеству старых и новых переводов, выполненных со многих позиций. Здесь и проза, и смесь прозы с поэзией, и верлибр, и рифмованная поэзия, и белый стих, и всё, что угодно. Другими словами, еврипидовские тексты вскрываются разными инструментами, в результате чего получается целая литература, заставляющая наследие Еврипида играть многими гранями, создавая, может быть, и не цельный, но, безусловно, богатый и многосмысленный образ. Похожая ситуация существует и во Франции, и, конечно же, в Германии. По сравнению с этим наш, русский Еврипид выглядит довольно бедно. У нас есть переводы Анненского, и ряд разрозненных работ, появившихся в XIX и XX веках, но этим дело и заканчивается. По тем или иным причинам и Еврипиду, и античной трагедии у нас не уделялось особого внимания. Здесь не место размышлять об истоках этого явления. Следствием такого отставания русской переводной литературы явилось то, что не было разработано и принципов перевода, поэтому переводчику, принимающемуся за работу, просто не на что опереться.

Если методы Анненского он считает устаревшими и неприемлемыми, то других, в качестве разработанной и целостной системы, просто не существует. Те более или менее удачные разрозненные работы, которые появились в прошлом веке, служат слабым ориентиром, поскольку не могут показать, как те методы, которые в них приняты, действовали бы на большом объёме, на всём полотне еврипидовского наследия. Мне не оставалось ничего иного, как разрабатывать систему перевода самому, методом проб и ошибок. Это сильно замедлило продвижение вперёд, чего и следовало ожидать. «Медея», например, была переведена мною трижды, каждый раз с новых, более чётких позиций. В процессе работы менялись мои взгляды, что требовало исправления уже переведённого материала. В целом ушло около десяти лет на осознание того, как необходимо обращаться с оригиналом, чтобы он звучал на русском языке. В этой статье мне и хотелось бы поделиться результатами своей работы и рассказать о тех методах перевода трагедий Еврипида, которые кажутся мне наиболее приемлемыми.

Хотя тон этой статьи и носит несколько полемический характер, причём я высказываю критические суждения о работах Анненского, Мережковского и других переводчиков, трудившихся над текстами Еврипида, мне хотелось бы подчеркнуть, что моей целью не является критика переводов этих мастеров, которые заслуживают всяческого уважения за энергию и время, отданные такой непростой задаче. Подробный анализ методов их работы и оценка художественного уровня их достижений – темы для отдельных исследований. Здесь же примеры из их переводов даются лишь для того, чтобы проиллюстрировать некоторые положения, необходимые для формулировки моих собственных взглядов.

Перевод античной трагедии – очень сложный и трудоёмкий процесс, и проблемы, обрисованные в этой статье, конечно, не исчерпывают всех граней и тонкостей работы. Мне пришлось выбрать лишь некоторые главные проблемы, чтобы дать читателю возможность представить те трудности, с которыми приходится сталкиваться переводчику, а также указать на их возможные решения. Я, разумеется, не настаиваю на том, что мой метод – единственно верный. Отнюдь нет. Чем больше подходов, чем больше разных попыток перевоплощения этих шедевров будет предпринято, тем в большей степени появившиеся переводы станут веществом русской литературы, что послужит ей только во благо.

Итак, начнём. Главный принцип – результат должен быть произведением искусства. Не шероховатой буквалистской имитацией, но текстом, который может стоять на собственных ногах и восприниматься так, будто бы он изначально написан по-русски. Если полностью этого «эффекта оригинала» достичь невозможно, то нужно хотя бы к нему приблизиться. Если результат – не литература, не дышащее, живущее своей жизнью произведение, то смысла в таком переводе нет. Гораздо лучше подготовить подстрочник. По крайней мере, он сохранит, насколько это возможно, смысл оригинала, что уже немало. А неживой перевод не сохраняет ни смысла, ни духа. Даже самый вольный пересказ, если он «живой», лучше такого половинчатого достижения. Конечно, в определении того, что является «живым», а что «неживым», есть немалая доля субъективности, однако этого не избежать. Поэтический перевод не точная наука, поэтому и переводчик, и каждый читатель должны определить для себя, насколько тот или иной текст резонирует с ними.

Результат должен быть «произведением искусства». Впрочем, это вовсе не значит, что допустим вольный перевод, граничащий с пересказом, каких было немало в позапрошлом веке. Те общие требования к художественному переводу, которые были сформулированы ещё советской переводческой школой, не утратили своей важности. Из них следует отметить эквилинеарность, то есть точное соответствие количества строк перевода количеству строк оригинала (как он закреплён в лучших изданиях), работу с наиболее свежими и авторитетными редакциями оригинала, учитывающими новейшие текстологические исследования, максимальное сохранение авторского материала и минимальное добавление собственного. Эти принципы хорошо известны всем, кто хоть

немного знаком с теорией перевода, и мы рассмотрим их чуть подробнее позже, но сначала поговорим о проблемах передачи поэтической формы трагедий Еврипида.

### Перевод ямбического триметра

Это, пожалуй, самая главная из технических проблем. Ямбический триметр – основной размер, которым написана драматическая часть трагедий Еврипида, т.е. почти все монологи и диалоги, за исключением лирической части (хоровых партий). Встречаются ещё два размера – анапест и хореический тетраметр, о которых речь пойдёт ниже.

Ямбический триметр называется так потому, что состоит из трёх сдвоенных ямбических стоп. В «чистом» виде схема этого размера такова: ◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – | ◡ – ◡ –. Впрочем, идеально правильный ямбический триметр встречается редко. В большинстве случаев присутствуют некие отклонения. Например, в каждой стопе первый ямб может заменяться спондеем (– – вместо ◡ –) или долгий слог может заменяться двумя краткими. Цезура может разбивать слово надвое, слово может как бы перетекать через цезуру. Не вдаваясь в подробное описание этого размера, достаточно сказать, что он весьма гибок и подходит идеально для древнегреческого языка, потому что способен передать разнообразные регистры речи, от самой возвышенной до разговорной, не теряя некоторой приподнятости интонации, необходимой для трагической поэзии.<sup>1</sup>

Основные варианты перевода этого размера таковы:

1. имитация ямбического триметра;
2. проза или верлибр;
3. пятистопный ямб;
4. шестистопный ямб со свободной или фиксированной цезурой.

Также нужно решить, какими пользоваться окончаниями – только мужскими, только женскими, только дактилическими, смесью всех трёх или же только смесью мужских и женских. Если это смесь разных окончаний, то должна ли она быть свободной или каким-либо образом упорядоченной?

Рассмотрим эти вопросы один за другим.

#### 1. Имитация ямбического триметра

На первый взгляд, это решение кажется естественным и единственно верным. Действительно, почему бы не пользоваться при переводе тем же размером, которым написан оригинал? Неужели русский язык на это не способен? Это давний вопрос, который задавался ещё в Серебряном веке. Один из корифеев перевода, Валерий Брюсов, считал, например, что ямбический триметр можно и нужно передавать на русском языке. Он так и пишет в своём дневнике: «Желательно, чтобы переводчики античных трагедий передавали диалогические части именно этим метром, вполне применимым на русском языке».<sup>2</sup> Подобное мнение весьма характерно для Брюсова, поэта-энциклопедиста и полиглота, который пользовался множеством разнообразных размеров и переводил многих классиков разных национальностей, приспособивая их поэтику к русской. Чтобы проиллюстрировать адаптируемость ямбического триметра к русской словесности, Брюсов написал им трагедию «Протесилай умерший». Другой замечательный поэт и знаток античной метрики, Вячеслав Иванов, тоже использовал ямбический триметр в своём творчестве. Он написал, например, преимущественно этим размером трагедию «Тантал», не говоря уже о том, что все произведения Эсхила были переведены Ивановым именно с использованием

<sup>1</sup> Ямбический триметр используется и в комедии, однако эта тема требует отдельного обсуждения.

<sup>2</sup> Брюсов В. Я. Собрание сочинений в семи томах. М.: Художественная литература, 1974. Т. 3. Стихотворения 1918-1924. 56.

ямбического trimetra. Отдавая дань уважения и Валерию Брюсову, и Вячеславу Иванову, следует, однако, заметить, что их опыты с этим размером демонстрируют не столько его адаптируемость к русскому языку, сколько, напротив, его органическое несоответствие природе русского языка. Попробую обосновать своё мнение.

Древнегреческий язык сильно отличается от русского и обладает целым рядом особенностей, которых в нашем языке нет. Например, в древнегреческом языке есть долгие и краткие гласные. В русском языке долгота гласных зависит от ударения. Слегка упрощая ситуацию, можно сказать, что ударные гласные – долгие, безударные – краткие. В отрыве от ударения долгих и кратких гласных, как таковых, нет. Само ударение в русском языке не такое, как в древнегреческом. Мы буквально «ударяем» на гласный звук, а древние греки выражали ударение интонационно, т.е. повышением и понижением голоса. Недаром их ударение называется «музыкальным». В древнегреческом языке есть дифтонги, которых в русском языке тоже нет. В древнегреческой трагедии, благодаря сложному взаимодействию между долгими и краткими гласными, благодаря музыкальному ударению, дифтонгам, а также обилию более редких у нас трибрахийев и спондеев, ямбический trimeter достигает феноменальной пластичности. Никакого скандирования, принятого в русской поэзии, не существует.

Благодаря этим и ряду других особенностей, рассмотрение которых потребует специальной статьи, оригинальный ямбический trimeter не только обладает постоянно меняющейся структурой, но и высокой степенью свободы внутри этой структуры. Вот лишь некоторые из возможных вариантов его внешней формы:

-- ∪ - | ∪ - ∪ - | -- ∪ -  
∪ - ∪ - | -- ∪ - | ∪ - ∪ -  
∪ - ∪ - | -- ∪ - | -- ∪ -  
-- ∪ - | ∪ - ∪ - | ∪ - ∪ -

Строка в древнегреческой драме постоянно движется, меняется. Общая структура размера присутствует лишь на заднем плане. Она, скорее, чувствуется, чем подчёркивается. Античные поэты довели ямбический trimeter до высочайшей степени совершенства, сделав его отточенным, универсальным инструментом для передачи сложнейших оттенков человеческой речи. Если бы данный размер обладал более жёсткой структурой, это не было бы возможно.

Одной из особенностей ямбического trimetra является то, что последний, шестой слог всегда считается долгим, даже если по своей природе он краток (принцип, называемый *brevis in longo*<sup>3</sup>). Это значит, что, несмотря на множество отклонений от «чистой» схемы, допустимых в начале и середине строки, конец её всегда звучит одинаково: ∪ -. Если переводчик будет следовать логике замены краткого греческого слога безударным русским, а долгого – ударным, то ему придётся оканчивать каждую строку трагедии<sup>4</sup> мужским окончанием. Нетрудно вообразить, как скучно, монотонно и отрывисто такой перевод будет звучать! Оригинал, обладающий неведомым нам фонетическим богатством, легко избегает монотонности, в отличие от русского языка, с его скандированием, с его силовым, а не музыкальным ударением, с его гораздо более жёсткой фонетической структурой поэтической строки. Недаром, насколько мне известно, нет ни одного русского перевода древнегреческой трагедии, построенного лишь на мужских окончаниях.

Что же тогда делать? Если цель – имитация ямбического trimetra, то у переводчика есть лишь одно решение: строить перевод на мужских окончаниях. Применение женских

<sup>3</sup> «Краткий в качестве долгого» (*лат.*)

<sup>4</sup> Напомню, что речь идёт лишь о монологах и диалогах, а не о хорах трагедии.

окончаний становится невозможным, и перевод лишается огромного пласта мелодичной русской лексики. Женские окончания – неотъемлемая часть русской поэзии. В большой степени благодаря им достигается та певучесть и красота, которыми русская поэзия так знаменита. Может ли размер, заведомо исключаящий женские окончания, считаться естественным для русской поэзии? Более того, когда исключается такое огромное количество слов, это не может не повлиять и на точность перевода. Чем меньше слов доступно для работы, тем меньше возможностей быть верным оригиналу.

Лишившись женских окончаний, переводчики идут на хитрость и обычно подставляют вместо мужского окончания дактилическое, и последняя стопа (◡ – ◡ –) становится такой: (◡ – ◡ ◡). Вот, например, что делает Валерий Брюсов в стихотворении «Из Мениппей Варрона», входящим в цикл «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам». Очевидно, этот цикл, созданный с обычным для Брюсова энциклопедическим размахом, призван продемонстрировать приспособляемость русского языка к целому ряду всевозможных стихотворных размеров. Не вызывает сомнений, что русский язык достаточно гибок, чтобы успешно передавать многие размеры мировой поэзии, особенно в руках такого мастера, как Брюсов. Однако что касается ямбического триметра, то данный «опыт» демонстрирует как раз обратное:

Внезапно ночью, близко от полуночи,  
Когда прозрачный воздух тёплый пламенно  
Далёко в небе хоры звёзд показывал,—  
Равно холодным кровом тучи зыбкие  
Златую бездну в небесах задёрнули,  
Струя на смертных воду подземельную  
И с хладной оси ветры вдруг низринулись,  
Неистовые порожденья Севера,  
Неся с собою ветки, крыши, остовы...  
И мы, бедняги слабые, как аисты,  
Чьи крылья пламень молниями зубчатыми  
Спалил, упали на землю в унынии.

Мы видим, что здесь нет ни одного мужского окончания, но все они дактилические. В подзаголовке к стихотворению Брюсов прямо заявляет, что оно написано «ямбическим триметром». С этим согласиться никак нельзя. Это вовсе не ямбический триметр, но обычный пятистопный ямб с дактилическими окончаниями. Чтобы он стал ямбическим триметром, нужно сместить ударения во всех конечных словах (полуноч<sup>ь</sup>, пламенн<sup>о</sup>, показыв<sup>а</sup>л и т.д.), т.е. совершить насилие над русским языком.

Но допустим, что мы всё-таки выдали желаемое за действительное, пятистопный ямб за ямбический триметр, и взялись за перевод не маленького стихотворения, как эта мениппея Варрона, а крупной трагедии, состоящей из полутора тысяч строк. Возникает вопрос, а наберём ли мы примерно тысячу слов (не будем считать строки, занимаемые хорами) с дактилическими окончаниями для нашего перевода? И сможем ли мы при помощи этих слов точно передать смысл подлинника, который наших ограничений не знает?

В каждой поэтической строке есть две основные линии – размер и ритм. Размер (ямб, хорей, анапест и т.д.) задаёт фон звучанию строки, как бы постоянно приводя её к одному знаменателю. Ритм же зависит не от заранее заданной структуры размера (чередования долгих и кратких, или ударных и безударных гласных), но от природного ударения поставленных в строку слов. Если бы размер и ритм полностью совпадали, то получалось бы весьма бедное, однообразное звучание. Музыкальное богатство поэтической строки в большой мере зависит именно от взаимодействия этих двух линий, размера и ритма, от отклонения ритма от размера и от возвращения обратно к размеру. Степень этого

отклонения в разных языках разная. Например, в сонетах английского поэта Данте Габриэля Россетти, чей сборник сонетов «Дом Жизни» я перевёл на русский язык, ритм нередко уходит от размера так далеко, что очертания размера теряются. Английской поэзии вообще не свойственно жёсткое скандирование, поэтому она хорошо терпит подобное «брожение». Богатство звучания россеттиевской строки во многом создаётся именно взаимодействием между подспудно осознаваемым размером и блуждающим ритмом. В русской поэзии, наоборот, сильное отклонение ритма от размера не допускается. Оно, безусловно, происходит, но далеко не в такой степени, как в английской поэзии. Размер в русской поэтической строке не теряет очертаний, но постоянно даёт о себе знать. Если английский читатель может легко отойти от размера, следуя природным ударениям слов, с этим размером не совпадающим, то для русского читателя нарушение размера, а уж тем более смещение природного ударения в слове воспринимается как технический недостаток. Классическая русская поэзия допускает смещение природного ударения лишь в качестве поэтической вольности, в исключительных случаях.

В древнегреческом языке отклонение ритма от размера весьма значительно – до такой степени, что одна и та же строка трагедии, прочитанная один раз в соответствии с природными ударениями слов, а другой раз – в соответствии с размером, может звучать, как две разные строки. При декламации природные ударения в словах не имеют никакого значения. Самое главное – размер, в данном случае, ямбический триметр. В угоду размеру природные ударения слов смещаются без всякого сожаления. Конечно, этой свободе немало способствует сама природа музыкального ударения, гораздо более мягкая и гибкая, чем природа ударения силового. Если последняя стопа ямбического триметра должна иметь одну и ту же структуру (◡ – ◡ –), то это достигается очень легко, без насилия над природой древнегреческого языка. В русской поэзии такого не происходит.

Дактилические окончания в последней стопе русского ямбического триметра невозможны без разрушения самого размера. В русском переводе допустимое отклонение ритма от размера слишком мало, чтобы превратить пятистопный ямб в ямбический триметр. Если прочитывать дактилические окончания пятистопного ямба с искажениями, намеренно ставя ударение на последний слог, если делать последний слог мужским, как бы вызывая к жизни призрак ямбического триметра, то такое принуждение пойдёт вопреки природе нашего языка, сместит естественные ударения слов и повредит художественному впечатлению, которое создаётся текстом.

Но допустим, что мы всё-таки решили подчинить природу русского языка нашей воле, превратить пятистопный ямб с дактилическими окончаниями в ямбический триметр и так перевести трагедию. Опыт всех без исключения переводчиков, пошедших этим путём, показывает, что это путь тупиковый. В словарном арсенале просто не хватает слов с дактилическими окончаниями, и волей-неволей приходится пользоваться словами с окончаниями мужскими. Этот неизбежный и, по-моему, роковой шаг разрушает музыку стиха.

В молитвах именую прежде всех богов  
Первовещунью Землю. После матери  
Фемиду славлю, что на прорицалище  
Второй воссела, — помнят были. Третья честь  
Юнейшей Титаниде, Фебе. Дочь Земли,  
Сестры произволением, не насилием  
Стяжала Феба царство. Вместе с именем  
Престол дан, бабкой внуку в колыбельный дар.

Это начальные строки «Эвменид» Эсхила в переводе Вячеслава Иванова. В первой, четвёртой, пятой и последней строке окончания мужские, в остальных пяти строках – дактилические. Следовательно, лишь четыре строки из восьми можно считать ямбическим

триметром. А что сделать с остальными четырьмя строками? Если их читать, не нарушая природных ударений (как это и принято в русской поэзии), то мы получим пятистопный ямб. Если же совершать над ними насилие, навязывая ударение последнему слогу, то, во-первых, возникнет напряжённая, неестественная и нехудожественная интонация, а, во-вторых, получится перевод, построенный на одних мужских окончаниях, что приведёт к рубленому, монотонному звучанию, от которого читатель быстро устанет, тем более что ему придётся исказить каждое второе-третье слово, ставя в нём чуждое ему по природе ударение. Разумеется, никакой читатель делать этого не будет. Не будет этого делать и актёр, декламирующий такие стихи со сцены. В итоге и у читателя, и у актёра получится разнобой – одна строка дактилическая, две мужские, три дактилические, одна мужская и т.д. Будут происходить постоянные, изматывающие скачки от дактилического окончания к мужскому, от пятистопника к шестистопнику. Если расстояние между мужским окончанием и женским равняется половине слога, и воспринимается оно, как приятное музыкальное разнообразие, приносящее отдохновение и разбавляющее монотонность, то скачок от мужского окончания к дактилическому в два раза длиннее. В рамках небольшого текста это приемлемо и даже обладает своей красотой, но в протяжённом, сложном тексте полтысячи подобных скачков утомительны до чрезвычайности.

Именно это и происходит в тех переводах, которые пытаются воссоздать ямбический триметр средствами русского языка. Эта проблема становится очень серьёзной в любом более или менее крупном тексте. Такие переводы не только тяжело читать, но в них также нет дыхания, нет музыки. Ни один русский поэт не написал бы подобных стихов. Читателя не покидает ощущение чуждости, иностранности произведения, а это делает погружение в него лишь более сложным.

В двадцатом веке было предпринято несколько попыток воссоздания ямбического триметра средствами русского языка. Вот те же самые вступительные строки из «Эвменид», теперь в переводе С. Апта, работавшего уже в XX веке:

Я первой из богов первопророчицу  
Почту молитвой – Землю. А за нею вслед  
Фемиду. В материнском прорицалище  
Она второй воссела – говорит молва.  
За ней, с её согласия, не насилием,  
Другая Титанида, Феба, дочь Земли,  
Престол стяжала, чтобы вместе с именем  
В дар внуку принести новорождённому...

Результат получился тот же самый. Из восьми строк пять имеют дактилические окончания, а три – мужские. Опять, чтобы избежать утомительного разнобоя, приходится либо навязывать дактилическим окончаниям ненужное им ударение, либо скользить над мужскими окончаниями, как бы превращая их в дактилические.

Если оба переводчика пытались воспроизвести ямбический триметр, то очевидно, читателю следует делать первое, т.е. навязывать дактилическим окончаниям ненужное им ударение, иначе шести стоп никак не получится, а получится пятистопный ямб. Шесть же стоп будут звучать так:

Я первой из богов первопророчицú  
Почту молитвой – Землю. А за нею вслéd +  
Фемиду. В материнском прорицалищé  
Она второй воссела – говорит молвá. +  
За ней, с её согласия, не насилíем,  
Другая Титанида, Феба, дочь Землíи, +  
Престол стяжала, чтобы вместе с именём

В дар внуку принести новорожденному...

Я поставил «плюсы» после тех строк, в которых ударение звучит естественно. Остальные строки будут либо пятистопным ямбом, либо неестественным подобием ямбического триметра.

Сравните этот мучительно звучащий шестистопник вот с этим:

Октябрь уж наступил – уж роща отряхает  
Последние листы с нагих своих ветвей;  
Дохнул осенний хлад – дорога промерзает.  
Журча, ещё бежит за мельницу ручей,  
Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает  
В отъезжие поля с охотою своей,  
И страждут озими от бешеной забавы,  
И будит лай собак уснувшие дубравы.

Правда, есть разница? Ни одно природное ударение здесь не нарушено. Нет и надрывных скачков от мужских окончаний к дактилическим. Не надо делать никаких усилий, поддерживая искусственный размер. Шестистопник слагается сам собой, легко и непринуждённо. Женские рифмы поют. Это происходит оттого, что Пушкин пишет свойственным нашему языку размером, не пытаясь воссоздать размер инородный, чуждый русской поэзии.

Вот ещё один взятый наугад отрывок из «Эвменид» в переводе Вячеслава Иванова:

Тебе не изменю я; до конца твой страж,  
Предстатель и заступник, – приближаюсь ли,  
Стою ль поодаль, – грозен я врагам твоим.  
И ныне видишь бешеных на привязи:  
Сон обнял дев, которых все чураются,  
Чад седовласых, с них же дани девственной  
И бог не взял, ни смертный, ни дубравный зверь.  
На горе, дети Ночи, родились они,  
И дом их в преисподней – Тартар горестный.

Если мы переведём эту имитацию ямбического триметра в классический шестистопный ямб, то получится следующий результат:

Тебе не изменю. Я страж твой неустанный,  
Предстатель и оплот. Когда я приближаюсь,  
Когда стою вдали – враги твои трепещут.  
И ныне посмотри на скованных безумиц:  
Сон обнял жутких дев, которых все страшатся,  
Тех седовласых чад. Их девственные жертвы  
Ни бог, ни человек, ни дикий зверь не принял.  
Они вам на беду из чрева Ночи вышли,  
А дом их под землёй – скорбящий, чёрный Тартар.

Преимущества естественного размера перед неестественным очевидны. Во втором отрывке нет ни одного слова со смещённым ударением. Эти стихи не нуждаются в каком-то особом чтении, чтобы имитировать ямбический триметр. Можно просто прочитывать слова, как они есть, и музыка складывается сама собой. Вячеслав Иванов – признанный

мастер стихосложения, но никакого мастерства не хватит, чтобы заставить язык делать то, что он по природе своей делать не способен.

Представим, в виде шутки, что Пушкин решил бы написать «Евгения Онегина» ямбическим триметром. Получилось бы примерно такое:

Мой дядя, он ведь самых честных правил был.  
Когда однажды он не в шутку занемог,  
Питать к себе заставил уваженье он,  
И лучше ничего не смог бы выдумать.

Думаю, сказанного достаточно для того, чтобы показать несостоятельность русского ямбического триметра и его непригодность для перевода античной трагедии. Не всё то, что хорошо по-древнегречески, хорошо по-русски. Русский ямбический триметр – это утомительное, бледное, искажённое подобие своего древнегреческого прообраза. Почему в русской литературе так мало оригинальных произведений, написанных ямбическим триметром? Почему и классические, и современные стихотворцы избегают этого размера? Почему в нашей поэзии нет ни одного знаменитого шедевра, этим размером написанного? Почему Анненский, Зелинский, Шервинский, Мережковский, Ольга Вейсс (назову лишь немногих) – все они мастера стихосложения и знатоки метрики – предпочли переводить античные трагедии пятистопным ямбом? Ответ прост: потому что ямбический триметр введён в наш язык искусственно, выдуман поэтами-теоретиками. Этот размер не возник естественно и не следует из русского языка так, как он следует из языка древнегреческого.

Конечно, у Брюсова, Иванова, Апта и других мастеров были свои причины для имитации ямбического триметра. У этих переводов есть и будут свои читатели, однако проблемы с ямбическим триметром таковы, что заставляют искать других решений.

## 2. Проза или верлибр

И проза, и верлибр обладают одним несомненным преимуществом, а именно очень высокой степенью смысловой точности, хотя и здесь точность зависит от мастерства и прилежания переводчика. Более того, если переводчик талантлив, то его работа может достичь уровня художественного произведения, со своими красотами и стилистическим богатством.

Прозаические переводы обладают ещё и тем достоинством, что в наше далёкое от классической поэзии время они могут привлечь тех читателей, которые не любят и не воспринимают стихотворный язык, в том числе и молодых читателей, у которых ещё не развит вкус к поэзии. Теперь, когда многие книги прочитываются впопыхах, в транспорте или на ходу, у прозаического перевода есть гораздо больше шансов быть воспринятым, пусть и бегло, чем у перевода поэтического, требующего медленного, вдумчивого чтения. Гораздо лучше, если человек познакомится с трагедиями Еврипида хотя бы так, бегло и в прозе, чем не познакомится вовсе. Более того, театральная постановка Еврипида, берущая за основу прозаический перевод, наверное, будет ближе современному зрителю, чем традиционное поэтическое скандирование.

Хотя в нашей литературной традиции на прозаические переводы смотрят свысока, в англоязычном мире, например, перевод поэзии прозой – обычное явление. То же самое можно сказать и о французской переводческой традиции, в которой, как известно, уже очень долгое время безусловное предпочтение отдаётся прозе. Ни в Европе, ни в Америке никого не удивит издание трагедий Еврипида, изложенных прозой.

Верлибр налагает свои ограничения, однако в целом он не намного сложнее. Вполне можно представить себе русские переводы Еврипида, в которых драматические части были бы выполнены прозой, а хоры – верлибром. В искусных руках такие переводы могут стать

произведениями искусства, не говоря уже о той степени смысловой точности, которой невозможно достичь, если переводчик сжат рамками стихотворного размера.

Недостатки переводов, выполненных прозой или верлибром, тоже ясны. Теряется музыка, звучание оригинала, пусть и переданные приблизительно. Теряется сама форма оригинала. Не складывается и новая поэзия на основе оригинальной. Всё это очевидно и едва ли требует подробного обсуждения.

Тем не менее, хочется верить, что в нашей литературе будут появляться талантливые переводы античной трагедии, выполненные прозой или верлибром. Они, безусловно, обогатят нашу литературную традицию и донесут до читателей образы и мысли, вызванные к жизни великими авторами античности, с наименьшей степенью искажения.

Если же нашей задачей является создание традиционного поэтического перевода, то ни проза, ни верлибр для этой цели не подходят. Нужно искать стихотворный размер.

### 3. Пятистопный ямб

Многим переводчикам ямбического триметра пятистопный ямб кажется идеальным решением. Он пластичен, он тоже ямб, он в высшей степени органичен для русского языка и в драме зарекомендовал себя превосходно. У него как раз нужная протяжённость, не слишком короткая и не слишком долгая, чтобы и давать возможность актёрам переводить дыхание, и хорошо восприниматься со сцены. Недаром огромное количество признанных драматических шедевров и русской, и мировой литературы написано пятистопным ямбом. Так переводил Еврипида и Анненский.

Впрочем, при всех бесспорных достоинствах этого размера пятистопный ямб имеет два серьёзных недостатка, которые делают его, на мой взгляд, непригодным для перевода Еврипида.

Первый недостаток пятистопного ямба является обратной стороной его достоинства. Именно потому, что им написано столько знаменитых шедевров, этот размер стал слишком прочно ассоциироваться с ними. Пятистопным ямбом написаны произведения Шекспира, Мильтона, драмы Шиллера и Пушкина. Еврипиду не нужно звучать так, как звучит Шекспир, Шиллер или Пушкин. Это создаёт ложные ассоциации с драмой нового времени, с её избыточным пафосом и повышенной эмоциональностью, как бы накладывает на тексты Еврипида пусть и прозрачный, но всё равно покров более позднего психологизма, рефлексии, эмоционального горения, что мешает воспринимать античные тексты, насколько это вообще возможно, в их собственной атмосфере, более сдержанной и менее направленной на внутренний мир персонажей.

Конечно, это мнение субъективно, и не все с ним согласятся. Многим читателям нравится как раз такой Еврипид, выпрепный, приподнятый, звучание которого отягчено весом уже воспринятой и усвоенной шекспировской драмы. Я полагаю, однако, что этот путь ведёт не к Еврипиду, но в сторону от него, в другие эпохи, в иные, не свойственные античности психологические дали.

Второе возражение против пятистопного ямба носит уже объективный характер и состоит в том, что этот размер слишком короток. Он хорошо подходит для перевода Еврипида, например, на английский язык благодаря природной краткости английских слов. Знаменитые викторианские версии Гилберта Мюррея выполнены именно пятистопным ямбом. Да, эти переводы похожи по своему звучанию на трагедии Шекспира, но в формальном отношении пятистопная английская строка достаточно просторна для того, чтобы не утрачивать оригинальный материал. Русские же слова гораздо длиннее английских и сопоставимы с греческими. Это значит, что для сохранения информации, заложенной в шести стопах оригинала, русскому переводу требуется тоже шесть стоп и никак не меньше. Опыт Анненского и Мережковского доказывает правоту этого положения. Всякий, кто начнёт сличать их переводы с оригиналами, увидит, какую борьбу переводчики (а это ведь признанные мастера стихосложения) должны постоянно вести с

нехваткой места, либо урезая оригинальный материал, либо растягивая одну строку на две и заполняя появившийся избыток места собственным вымыслом. В результате получается значительное искажение оригинала, в котором виноваты не столько сами переводчики, сколько избранный ими слишком короткий размер. Примеры этого долго искать не нужно, они буквально повсюду, на каждой странице этих переводов. Приведём лишь один пример. Вот знаменитое начало «Медеи», а именно речь кормилицы, которая переживает по поводу семейной драмы, разразившейся в доме Ясона:

Εἴθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος  
Κόλχων ἐς αἴαν κυανέας Συμπληγάδας,  
μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε  
τμηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας  
ἀνδρῶν ἀριστέων οἱ τὸ πάγχρυσον δέρος  
Πελία μετήλθον. οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμὴ  
Μήδεια πύργους γῆς ἐπλευσ' Ἴωλκίας  
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος:  
οὐδ' ἂν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας  
πατέρα κατῴκει τήνδε γῆν Κορινθίαν  
ξὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν...

«Если бы (только) корабль Арго не полетел в колхидскую землю (через) тёмно-синие Симплегады, и если бы (только) сосна когда-то не упала на долины Пелиона и не вооружила вёслами руки лучших мужей, которые отправились (по приказу) Пелия за золотым руном! Моя госпожа, Медея, не приплыла бы к твердыням земли иолкийской, раненная в грудь любовью к Ясону, и не убедила бы Пелиадовых дочерей убить (их) отца, (и не) жила бы в этой земле коринфской с мужем и детьми...»<sup>5</sup>

Вот перевод Анненского:

О, для чего крылатую ладью  
Лазурные, сшибаяся, утёсы  
В Колхиду пропускали, ель зачем  
Та падала на Пелий, что вельможам,  
Их вёслами вооружив, дала  
В высокий Иолк в злачёных завитках  
Руно царю Фессалии доставить?  
К его стенам тогда бы и моя  
Владычица не приплыла, Медея,  
Ясона полюбив безумно, – там  
Убить отца она не научала б  
Рождённых им и нежных Пелиад,  
И не пришлось бы ей теперь в Коринфе  
Убежища искать с детьми и мужем.

Это довольно сложное вступление занимает в оригинале одиннадцать шестистопных строк. Если мы обратимся к переводу Анненского, то увидим, что он, стеснённый пятистопным ямбом, вынужден растянуть тот же самый материал на четырнадцать строк, т.е. прибавить к оригиналу целых три строки. Однако даже это не спасает его перевод от значительных утрат. Исчезает название корабля – «Арго». Исчезает название роковых скал – «Симплегады». Они становятся безымянными «утёсами», хотя Симплегады – плавучие скалы, а утёсы плавать не могут. «Тёмно-синие» скалы становятся «лазурными», т.е.

---

<sup>5</sup> Здесь и далее примеры из оригинальных текстов Еврипида приводятся в моём подстрочном переводе. Насколько возможно, я стараюсь переводить буквально.

приобретают иной оттенок. «Долины Пелиона» становятся просто «Пелием». Сосны теперь падают не на долины, а на саму гору. «Лучшие мужи» почему-то становятся «вельможами». Пелий фигурирует, как «царь Фессалии», хотя ни слова «царь», ни слова «Фессалия» в оригинале нет. «Твердыни земли иолкийской» стали «его стенами», т.е., надо понимать, стенами царя Фессалии. Появились и новые детали. Например, Иолк (у Анненского он должен произноситься «Йолк») стал «высоким», «золотое руно» стало руном «в злачёных завитках», т.е. само руно не золотое, а золотые только его завитки, и даже не золотые, а позолоченные. Медея теперь уже не ранена в грудь, а любит Ясона «безумно», а Пелиады становятся «нежными». Более того, получается, что есть два вида Пелиад – «рожденные Пелием» и «нежные». Наконец, Медея не «живёт» в Коринфе, а «ищет убежища с детьми и мужем», хоть и ясно, что сама Медея не могла искать убежища, это делал Ясон – для себя, своей жены и детей.

Мы видим, что происходит с переводом, когда выбранный размер не соответствует объёму материала. Анненский вынужден то искать более короткие слова, чтобы втиснуть их в прокрустово ложе пятистопного ямба, либо, наоборот, вводить посторонние слова, чтобы заполнить пустоты, образовавшиеся при растягивании одной строки на две. По подсчётам В.Н. Ярхо, перевод «Ифигении в Авлиде», выполненный Анненским, «насчитывает на 190 ямбических стихов больше, чем в оригинале, – это объём целого эпизода».<sup>6</sup> Безусловно, в любом переводе есть и потери, и фантазии переводчика, этого избежать невозможно. Однако здесь их слишком много – настолько, что очертания оригинала начинают размываться. И это происходит в переводах Анненского повсеместно. М.Л. Гаспаров пишет, что «в целом Анненский сохраняет около 40% слов подлинника и привносит целиком от себя около 40% слов своего перевода».<sup>7</sup> Согласитесь, что почти половина утраченного оригинала – это очень много, и немалую роль в этом играет слишком короткий размер. Может быть, другой переводчик справился бы с пятистопным ямбом лучше? Рассмотрим тот же самый отрывок в переводе Мережковского:

О, лучше бы отважным аргонавтам –  
В далёкую Колхиду кораблей  
Не направлять меж Симплегад лазурных!  
О, лучше бы не падала сосна  
Под топором в ущельях Пелиона –  
На весла тем бестрепетным мужам,  
Что некогда для славного Пелея  
Отправились за золотым руном!  
Тогда моя владычица Медея  
Не приплыла б к Иолковым стенам,  
Сраженная безумною любовью;  
Убить отца – несчастных дочерей  
Пелеевых она не научила б  
И не была б принуждена с детьми  
Бежать в Коринф...

Перевод Мережковского тоже показывает, насколько пятистопный ямб не подходит Еврипиду. Здесь вступление растягивается уже на пятнадцать строк. «Вельможи» Анненского заменяются на «отважных аргонавтов». Корабль «Арго» остаётся, как и прежде, безмянным, но зато превращается в целую флотилию кораблей. Колхида становится «далёкой». Симплегады, правда, сохраняются, но продолжают быть не тёмно-

<sup>6</sup> Ярхо В.Н. «Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского (древнегреческая трагедия в стиле модерн). *Philologica*, 2001/2002, vol. 7, № 17/18, 89–144. 99.

<sup>7</sup> Гаспаров М.Л. «Еврипид Иннокентия Анненского». Еврипид. Трагедии. В 2-х томах. Москва: Ладомир, Наука, 1999. Том 1. 594.

синими, а «лазурными». Появляется некий «топор», а Пелей становится «славным». «Твердынь земли иолкийской» как не было, так и нет. Любовь Медеи к Ясону продолжает быть «безумной». «Нежные» дочери Пелия становятся «несчастливыми». Медея опять сама бежит в Коринф, уже без мужа, а только с детьми. В целом Мережковский точнее Анненского, но и ему приходится растягивать, утрачивать и переиначивать оригинальный материал.

Переведём этот же отрывок шестистопным ямбом:<sup>8</sup>

Ах, если бы Арго не выпорхнул из пасти  
свинцовых Симплегад, в Колхиду отлетая,  
и если бы сосна в долинах Пелиона  
не рухнула ничком и вёслами не стала  
в ладонях смельчаков, для Пелия поплывших  
за золотым руном, то госпожа Медея  
пути бы не нашла к твердыням иолкийским,  
израненной душой кормя любовь к Ясону,  
и юных Пелиад затем бы не склонила  
к убийству их отца, не стала бы в Коринфе  
жить с мужем и детьми...

Видно, что в шестистопнике оригинал искажается гораздо меньше. Нет необходимости растягивать отрывок на три-четыре дополнительных строки, потому что весь материал легко умещается в одиннадцать, как и оригинал. Реалии тоже сохраняются – название корабля, Симплегады, Колхида, долины Пелиона, Пелий, золотое руно, иолкийские твердыни, Пелиады и т.д. Более того, нет необходимости постоянно придумывать новые слова, потому что нет пустот, нуждающихся в заполнении. Материал, принесённый переводчиком, сводится к минимуму.

Порой проблемы со слишком коротким пространством пятистопного ямба приводят не только к утрате оригинального материала, но и к искажению оригинального смысла. Показательный пример – диалог между Адметом и Гераклом в «Алкесте» (530-533). Адмет не хочет признаться Гераклу, что умерла его жена, поэтому он говорит, что умерла некая женщина, его родственница. Анненский переводит следующим образом:

Геракл  
Но плачешь ты? Иль ты утратил друга?  
Адмет  
Жену, Геракл, и только что притом.  
Геракл  
Она была чужая иль из кровных?  
Адмет  
Чужая, да! Но близкая семье.

Слово «женщина» слишком длинное, и не умещается в пятистопник, поэтому Анненский вынужден заменить его на слово «жена», надеясь, что читатель уловит второе значение этого слова – «женщина». Переводчик прибегает к этому не первый раз, однако здесь вся соль состоит именно в различии между словами «жена» и «женщина». В итоге получается абсурдная ситуация: Адмет сразу сообщает Гераклу, что умерла «жена», а Геракл задаёт весьма глупый вопрос: жена была «чужая иль из кровных»? Возможно, хотя и сомнительно, что в девятнадцатом веке читатель быстро реагировал на то, что слово

---

<sup>8</sup> Здесь и далее все отрывки, где не указано имя переводчика, приводятся в моём переводе.

«жена» употреблено в более общем значении, но в наше время приходится делать недоумённую паузу, что, разумеется, не помогает погружению в текст драмы.

У шестистопного ямба таких проблем быть не может, потому что он достаточно просторен для длинных слов. Вот это место в моём переводе:

Гер. Ну что ты зарыдал! Какой-то родич умер?  
Ад. Да. Женщина одна. Ты мне о ней напомнил.  
Гер. Чужая женщина? Из родственников кто-то?  
Ад. Чужая, это да. Но нужна семейству.

Здесь предельно ясно, что Адмет уходит от прямого ответа Гераклу, и не возникает никакой путаницы.

Примеров того, как пятистопный ямб снижает возможности переводчиков, можно привести множество, однако на этом проблемы, вызываемые этим размером, не кончаются. От пятистопного ямба страдает и стихомифия – так называется быстрый диалог, в котором персонажи обмениваются однострочными репликами. Как пишет В. Ярхо,

Еврипид – большой мастер диалога; традиционная стихомифия (диалог, где каждая реплика равна одному стиху) превращается у него в обмен живыми, краткими, близкими к разговорной речи, но не теряющими драматического напряжения репликами, которые позволяют показать разнообразные оттенки и повороты мысли говорящего, его сомнения и колебания, процесс размышления и созревания решения. <...> Столкновение двух противников, отстаивающих противоположные взгляды по различным общественным или нравственным вопросам, строится по всем правилам красноречия, отражая сильное влияние современной Еврипиду ораторской практики.<sup>9</sup>

Как видно из этой цитаты, стихомифия – весьма яркий элемент еврипидовской трагедии, перевод которого должен быть формально точен, иначе этот элемент не будет производить задуманного эффекта. От пятистопного ямба стихомифия терпит серьёзный урон. В переводах Анненского, например, опять же из-за нехватки места единичные реплики нередко растягиваются. Получается, что персонаж говорит одну строку, а в ответ слышит две.<sup>10</sup> Это тоже серьёзная вольность, не доносящая до читателя один из важнейших элементов поэтики автора. Более того, «драматическое напряжение» диалога значительно снижается вследствие повреждения стихомифии. Вызывает интерес мнение В.Н. Ярхо, состоящее в том, что Анненский, растягивая одну строку на две, хотел «повысить эмоциональный градус стихомифии».<sup>11</sup> Если исследователь прав, то это переводчику не удалось. Вместо чёткого обмена однострочными ударами у него получилось нечто расплывчатое, обладающее лишь тенью эмоциональной силы оригинала.

Итак, при переводе трагедий Еврипида пятистопным ямбом не избежать создания неантичной атмосферы, серьёзных утрат оригинального материала, слишком большого количества наполнителя, нарушения эквилинеарности и стихомифии. При современных требованиях к точности перевода такой результат вряд ли можно признать удачным, даже если перевод является, благодаря дарованию работавшего над ним мастера, талантливым произведением искусства.

<sup>9</sup> Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии. Цит. по: Еврипид. Трагедии. Пер. с древнегреческого Иннокентия Анненского. В 2-х томах. Том 1. «Художественная литература», М., 1969. 38.

<sup>10</sup> Бывает, что Еврипид сам растягивает одну строку стихомифии на две, но это происходит довольно редко, и почти всегда на это есть свои причины.

<sup>11</sup> Ярхо В.Н. «Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского (древнегреческая трагедия в стиле модерн). *Philologica*, 2001/2002, vol. 7, № 17/18, 89–144. 102.

#### 4. Шестистопный ямб со свободной или фиксированной цезурой

Ямбический триметр и шестистопный ямб имеют два общих качества – они оба ямбы и оба содержат по шесть стоп. Шестистопная строка достаточно просторна, чтобы вместить оригинальный материал без утрат, вызванных, как в пятистопном ямбе, нехваткой места.

Впрочем, в этом размере есть свои нюансы, например, проблема цезуры. Пятистопный ямб достаточно короток для того, чтобы не беспокоиться о цезуре. Шестистопный ямб – совсем другое дело. Традиционно он воспринимается, как двойной размер, т.е. состоящий из двух трёхстопных половин, поэтому в классической поэзии цезура призвана разграничить эти половинки, как бы разрешить вздох, прежде чем закончить строку. Это особенно важно при размеренной, торжественной декламации со сцены. Не зря шестистопный ямб в виде александрийского стиха стал избранным размером трагедий классицизма. Шестистопный ямб великолепно зарекомендовал себя и в лирике. Достаточно вспомнить превосходные стихотворения Пушкина, написанные этим размером. Во второй половине XIX века шестистопный ямб начал терять своё былое значение и уходить в прошлое вместе с декламацией од и трагедий, однако полностью не исчез и до сих пор занимает в русской поэзии заметное место.

Возможно, именно под влиянием Пушкина этот размер закрепился у нас в своём классическом виде, с чередованием мужских и женских окончаний и обязательной цезурой посередине строки. Если мы посмотрим на шестистопные ямбы русских поэтов и Золотого, и Серебряного веков, то мы увидим, что все они следуют примеру Пушкина, даже те из них, которые более свободно относятся к форме, как, например, Мандельштам. Такова сила традиции. Однако во Франции, например, где борьба между классицизмом и романтизмом была весьма ожесточённой, ситуация развивалась иначе. Виктор Гюго и другие романтики освободили александрийский стих от строгой цезуры. Гюго был самым прославленным французским поэтом девятнадцатого столетия, и многие охотно подчинились его авторитету. Нетрудно понять, зачем романтики пошли на этот шаг. Ими двигало не только желание ущемить классицистов, но и осознание того, что цезура стесняет стих, мешает его пластичности, а они хотели приспособить свой традиционный ямб к более динамичному выражению чувств, к эмоциям, к порывам страстей, характерных для нового театра. И романтики победили. Ожесточённое сопротивление академиков было сломлено, и новая модель александрийского стиха стала нормой.

При переводе Еврипида шестистопный ямб со свободной цезурой обладает тремя преимуществами. Во-первых, переводчик не стеснён жёстким разграничением строки на две половинки. Следовательно, он получает большую свободу, что даёт ему возможность точнее передавать смысл оригинала. Во-вторых, такой ямб, оставаясь ямбом, тем не менее сильно приближен к разговорной речи, особенно если применять все три вида окончаний – мужские, женские и дактилические. Получается своего рода ямбическая проза, разделённая на шестистопные строки. Звучание такого перевода очень гибкое, спонтанное, с постоянно меняющимся ритмом, не поддающаяся скандированию. Зритель может даже забывать о том, что слушает поэзию. И, в-третьих, отсутствие жёсткой цезуры позволяет пользоваться протяжёнными, в том числе составными словами, позволяя им красиво перекашиваться, как волны, по строке. Это привносит в перевод своё очарование, и многие интересные строки не могут быть написаны, если строку рубить надвое. Приведём несколько примеров:

Атлант, спиною медной мнущий небеса... («Ион»)

Вот нильские прекрасно-девственные струи,  
взамен божественных дождей поля Египта  
питающие серебристым талым снегом... («Елена»)

Колесница тут кругами  
вниз полетела, укрупняясь, оставляя  
на палевом холсте багровый влажный след,  
как на картине, намалёванной безумцем... («Фэтон»)

Упрямец, ты не знаешь сам, что говоришь.  
Уже в безумье превратилось безрассудство. («Вакханки»)

И падает, постель целуя, заливая  
поток, горестно из глаз её текущим.  
Когда пресытилась обильными слезами,  
то, голову понурив, прочь пошла из спальни,  
но возвращалась вновь, и не могла уйти,  
и как подкошенная падала на ложе.  
За платье матери хватались дети, плача,  
она же целовала их поочередно  
и слабо стискивала, словно умирая. («Алкеста»)

Даже по этим немногим отрывкам видно, что шестистопный ямб со свободной цезурой гибок, пластичен, и обладает непринуждённой разговорной интонацией. Нужно, впрочем, признать, что он не будет близок всем читателям, привыкшим к традиционному шестистопнику.

Этим размером были выполнены мои ранние переводы трагедий Еврипида, а именно «Алкеста», первый вариант «Медеи», «Ифигения в Авлиде», «Вакханки», «Ифигения в Тавриде», «Елена» и «Ион». Я был уверен в том, что этот размер наиболее всего подходит и для чтения, и для современного театра. Что касается театра, то шестистопный ямб со свободной цезурой уже показал свою эффективность на практике. «Ифигения в Авлиде» была поставлена в 2015 году в Новгороде, в театре «Малый» (реж. Надежда Алексеева). Постановка называлась «Ифигения-жертва» и оказалась весьма успешной. Я специально ездил в Новгород, чтобы услышать, как моя «шестистопная проза» звучит со сцены, и был вполне удовлетворён. Новгородская постановка доказала, что выбранный размер легко учится актёрами, эффектно и гибко звучит со сцены и прекрасно воспринимается зрителем. Думаю, что именно размер убедил режиссёра предпочесть новый перевод традиционной и более приподнятой по своему тону версии Анненского.

Казалось бы, идеальный размер для Еврипида найден, однако при переводе следующей трагедии, «Андромахи», я начал сомневаться в приемлемости вольного шестистопника. Мне стало казаться, что Еврипид всё-таки требует большего контроля, большей технической отточенности. На меня повлияла и критика, полученная от некоторых читателей (очень, правда, немногих), суть которой состояла в том, что такой раскованный размер сбивает их с толку. Так я пришёл к тому, чтобы переводить Еврипида классическим шестистопным ямбом с правильной цезурой.

Должен признаться, что до сих пор вопрос о том, какой же ямб лучше подходит для Еврипида, раскованный или классический, окончательно мною не решён. У обоих размеров есть свои преимущества. Как уже упоминалось, вольный шестистопник более пластичен и гибок, более разговорен и, значит, более подходит современному театру, охотно принимает в себя цепочки длинных и составных слов, даёт переводчику бóльшую свободу и, значит, ближе следует оригиналу. Со своей стороны, классический шестистопник находится в русле долгой традиции, обладает размеренной, красивой музыкой, которая теряется при свободной цезуре, этот размер менее разговорен и более поэтичен, приятен при чтении, потому что обладает равномерным, затягивающим звучанием. Притом классический шестистопник менее радикален и встретит меньшее число критиков, которым «шестистопная проза» представляется слишком раскованной.

Может возникнуть вопрос, а не будет ли классический шестистопный ямб вызывать ложные ассоциации с театром классицизма, от которого сам переводчик желает отстраниться? Действительно, александрийский стих (основной размер трагедии классицизма) и шестистопный ямб имеют много общего, однако и различия между ними настолько существенны, что эти размеры не могут производить одинакового впечатления. Не вдаваясь в подробный филологический анализ, достаточно назвать лишь две особенности александрийского стиха, чтобы стала понятной его принципиальная несхожесть с избранным для перевода Еврипида шестистопным ямбом. Во-первых, александрийский стих использует рифмы, попеременно мужские и женские, а, во-вторых, он состоит из куплетов, т.е. сдвоенных строк. Эти две особенности создают своё особое звучание, которое невозпроизводимо в переводах Еврипида.

Осталось поговорить об окончаниях и о порядке их чередования. Теоретически можно использовать мужские (– –), женские (– – ◡), дактилические (– – ◡ ◡) и даже гипердактилические (– – ◡ ◡ ◡) окончания. Когда я переводил Еврипида вольным шестистопником, то, следуя своему намерению создать имитацию прозы, я использовал все четыре вида окончаний, причём никак не регулировал их чередование. Разумеется, в классическом шестистопном ямбе такая вольность недопустима, потому что будет вносить в этот размер элемент анархии, тем самым нарушая его размеренное звучание. К тому же скачки между мужским и дактилическим и между женским и гипердактилическим окончаниями слишком велики, чтобы не нарушать гармоничное движение ямба. Даже если отказаться от гипердактилических окончаний, и без того довольно редких, а сохранить лишь дактилические, разнобой всё равно будет слишком велик. Не только три вида окончаний будут «спорить» друг с другом, но и постоянно возобновляющийся зазор между мужским и дактилическим будет утомителен и для глаза, и для слуха. Именно это и происходит в русских имитациях ямбического trimetra, как мы видели выше.

Остаётся классическое решение для классического размера – чередование мужских и женских окончаний. Это чередование наиболее часто встречается в русской поэзии, оно также самое естественное. Можно переводить протяжённые фрагменты текста и одними женскими окончаниями. Что касается одних мужских окончаний, то опыт показывает, что они звучат слишком отрывисто, монотонно и немзыкально, поэтому для перевода не годятся. Здесь нелишне вспомнить, что древнегреческий ямбический trimeter построен именно на мужских окончаниях, насколько их можно назвать мужскими, учитывая иную природу древнегреческого ударения. Это ещё раз доказывает, что мелодика древнегреческого языка сильно отличается от мелодики русского языка, и механическое воспроизведение древнегреческих размеров средствами русского языка не обязательно приводит к эстетически удовлетворительному результату.

При переводе Еврипида классическим размером чередование окончаний предпочтительно подчинять некоей системе. Во-первых, спонтанное чередование мужских и женских окончаний, хотя и встречается весьма часто, не производит впечатления размеренной, гармоничной структуры. Во-вторых, следует помнить о том, что звучание перевода не должно быть утомительным для читателя. Постоянное применение одних женских окончаний довольно быстро надоеет, как и постоянное чередование женских и мужских. Следует варьировать окончания. Более сдержанные места можно переводить чередованием мужских и женских. Практика показывает, что наиболее удачными являются два варианта: м-ж-м-ж и ж-ж-м-ж-ж-м. Возможен также третий вариант, м-м-ж-м-м-ж, однако он звучит менее поэтично и его лучше избегать. Вообще лучше не допускать в переводе два мужских окончания подряд, потому что это мешает плавному течению размера. Более эмоционально накалённые места можно переводить одними женскими окончаниями.

Чередование мужских и женских окончаний также эффективно при переводе стихомифии. Один персонаж может говорить мужскими окончаниями, а другой – женскими. Если разговор становится более эмоциональным, то в какой-то момент можно

перейти на одни женские окончания. В стихомифии, как и в других драматических частях трагедии, двух мужских окончаний подряд следует избегать.

Эти нехитрые приёмы помогают сделать текст менее утомительным, более разнообразным и, следовательно, более лёгким для восприятия. Содержание трагедий Еврипида очень насыщено психологически, автор часто поднимает серьёзные моральные и духовные проблемы, выраженные тонким, подчас намеренно завуалированным языком. Это сложное содержание не следует отягчать сложной, трудно воспринимаемой формой. Напротив, форме следует быть как можно более лёгкой, отшлифованной, чтобы не создавать читателю дополнительные трудности и не отвлекать внимание на себя.

В заключение этой темы нужно сказать, что ямбический триметр – не единственный размер, которым пользуется Еврипид. В драматических частях его трагедий встречаются также анапесты и трохеические тетраметры. Первые часто служат для введения новых персонажей или для общих рассуждений, а вторые, как правило, передают быструю, взволнованную речь или, по определению В.Н. Ярхо, «быстрый, как бы захлёбывающийся ритм».<sup>12</sup> Оба этих размера естественным образом существуют в русском языке и не вызывают особых сложностей при переводе. Древнегреческий анапест, правда, значительно более раскован, чем анапест русский. Это происходит опять-таки благодаря природе древнегреческого языка, допускающей высокую степень фонетической гибкости. Русский анапест должен быть более строгим. Что же касается трохеического тетраметра, то он требует осторожности, потому что этот размер напоминает размер частушки, особенно если вводить в него рифму, как это подчас делает Анненский. По замечанию В.Н. Ярхо, «рифмованные тетраметры производят несколько комическое впечатление».<sup>13</sup> Рифм в современном переводе Еврипида, конечно же, быть не должно. Чтобы отдалить трохеический тетраметр от нежелательных ассоциаций, лучше не злоупотреблять мужскими окончаниями, а применять больше женских.

### Перевод хоров

Перевод хоров связан с трудностями не меньшими, чем перевод ямбического триметра. Хоры представляют собой яркую грань дарования Еврипида, не драматурга, но лирического поэта. Нередко эти части трагедий обладают высочайшими поэтическими достоинствами, поэтому нужно приложить все усилия, чтобы сохранить эти достоинства в переводе.

В отличие от прозрачного, классически чёткого языка драматических частей хоры Еврипида зачастую написаны языком весьма сложным, синтаксис бывает запутанным до такой степени, что затрудняется понимание смысла. Нередко комментаторы расходятся в своих толкованиях именно вследствие этих сложностей. Более того, в хорах попадаете больше ошибок переписчиков и всякого рода порчи текста, что, видимо, свидетельствует о трудностях интерпретации текста самими носителями языка.

При переводе некоторых из хоров Еврипида возникает недоумение, как же рядовые, в большинстве своём неграмотные слушатели, современники автора, могли понимать их. Сомнительно, что полное постижение имело место. Многие хоры раскрываются лишь во время внимательного изучения. Мне кажется, они писались в расчёте на то, что искушённые ценители будут разбирать их либо по рукописям, либо во время частных чтений. Известно, что образованные люди той эпохи ценили сложные тексты, требующие интеллектуального напряжения. Впрочем, это сторонняя гипотеза, не имеющая прямого отношения к нашей теме.

---

<sup>12</sup> Ярхо В.Н. «Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского (древнегреческая трагедия в стиле модерн). *Philologica*, 2001/2002, vol. 7, № 17/18, 89–144. 99.

<sup>13</sup> Ярхо В.Н. «Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского (древнегреческая трагедия в стиле модерн). *Philologica*, 2001/2002, vol. 7, № 17/18, 89–144. 103.

Дарование Еврипида таково, что красота его поэзии сияет сквозь любые текстологические трудности. Первый и самый главный вопрос: как передать эту красоту, как сохранить её в переводе?

Бывает, что размер, которым написан хор, относительно прост. Это может быть, например, дохмий с небольшими отклонениями. Дохмий, как и трохеический тетраметр, передаёт взволнованную речь, однако, в отличие от последнего, он более ориентирован на внутреннее страдание, а не на внешний конфликт. Дохмий прекрасно приспособлен к русскому языку, и переводится без больших усилий.

К сожалению, ситуация, когда структура хора более или менее устойчива, встречается не часто. Обычно хоры Еврипида написаны сложными размерами, для правильного прочтения которых требуются специальные метрические схемы. Более того, эти схемы меняются от издания к изданию, выдавая разногласия между самими комментаторами по поводу того, как же эти хоры правильно прочитывать.

Прежде чем переводить такие хоры (а их, повторяю, подавляющее большинство), требуется определить методы работы. Задача эта очень непростая и, видимо, не имеет какого-то одного решения, о чём свидетельствует и опыт переводчиков прошлого.

Итак, существуют следующие методы перевода хоров Еврипида:

1. стихотворениями в произвольных размерах, либо с рифмой, либо без рифмы;
2. верлибром;
3. точной имитацией наиболее авторитетных метрических схем;
4. воспроизведением доминирующего размера, очищенного от колебаний ритма.

Рассмотрим эти методы один за другим.

#### 1. Перевод стихотворениями

Принципиальный отказ от следования размеру оригинала характерен для переводов XIX века. Например, и Анненский, и Мережковский заменяют оригинал стихами собственного сочинения, лишь отдалённо следующими за авторским смыслом. Более того, эти стихи нередко рифмуются. Разумеется, в наше время такие переводы можно счесть лишь вольными имитациями. Трудно сказать, что заставляло маститых переводчиков идти на этот шаг. Возможно, оригиналы казались им недостаточно поэтичными, и у них возникало желание усилить поэтический элемент, или же они стремились создать современные эквиваленты античным хоровым партиям, полагая, что современники Еврипида воспринимали хоры так же, как их собственные современники воспринимают рифмованные стихи. В ту эпоху вольное обращение с оригиналом было обычным делом. Переводчики часто возводили себя в ранг соавторов и как бы создавали произведение заново, под влиянием импульса, полученного от оригинала. Бывало даже, что переводчик соперничал с автором, считая собственное видение ценнее и глубже оригинального. Так, говоря о переводах Анненского, М.Л. Гаспаров с большой долей справедливости утверждает, что «в драматических частях трагедии Анненский – соперник Еврипида, в лирических частях – хозяин».<sup>14</sup>

Конечно, далеко не все шли по этому пути. Были и формалисты, такие как Фет или Брюсов, требовавшие буквального воспроизведения текста, но речь сейчас не о них, а только о переводчиках Еврипида.

Вот, например, один из хоров «Медеи» в исполнении Анненского:

---

<sup>14</sup> Гаспаров М.Л. «Еврипид Иннокентия Анненского». Еврипид. Трагедии. В 2-х томах. Москва: Ладомир, Наука, 1999. Том 1. 594.

О дети! Уж ночь вас одела.  
Кровавой стопою отмщенья  
Ужасное близится дело:  
Повязка в руках заблестела.  
Минута – Аидом обвит,  
И узел волос заблестит...

Но ризы божественным чарам  
И розам венца золотого  
Невесту лелеять недаром:  
Ей ложе Аида готово,  
И муки снедающим жаром  
Охватит несчастную сеть,  
Гореть она будет, гореть...

От Еврипида здесь остаётся очень мало. По сути это романтическое стихотворение, по своему пафосу и стилю весьма характерное для конца XIX века. Именно так, то в рифму, то без рифмы и переводили хоры Еврипида, совершенно искажая образ античного трагика и делая из него экзальтированного, страстного поэта-романтика. Согласно меткой характеристике В.Н. Ярхо, здесь мы встречаем Еврипида «сильно модернизированного и сентиментализированного».<sup>15</sup> Нет ни оригинального размера, ни оригинальной поэтики, ни даже близкой передачи оригинального смысла, потому что, во-первых, переводчик и не стремится близко следовать оригиналу, а, во-вторых, необходимость соблюдать произвольно выбранный размер (в данном случае, трёхстопный амфибрахий) и рифму делает перевод ещё менее точным. По подсчётам М.Л. Гаспарова, в хорах, переведённых Анненским, «показатель точности падает до 30%».<sup>16</sup> Получается, что примерно 70% оригинала до читателя не доходит.

Этот метод обладает, пожалуй, лишь одним достоинством – если переводчик наделён поэтическим талантом, то у него может получиться красивое стихотворение, и оно будет иметь свою литературную ценность. Недостатки же этого метода очевидны: огромные утраты оригинального материала, полное несоответствие звучания перевода звучанию оригинала, серьёзное отступление от авторского стиля, который меняется до неузнаваемости. В наше время у этого метода едва ли остаются серьёзные защитники. Он безнадежно устарел, и в современном переводе применяться не может.

## 2. Перевод верлибром

Как уже говорилось, хоровые партии в трагедиях Еврипида нередко обладают таким сложным, таким переменчивым ритмом, что размер, лежащий в основе этих партий, прослеживается либо с трудом, либо не прослеживается вовсе. Известно, что Еврипид сам писал музыку к своим хорам. Конечно, музыка упорядочивает ритмическую структуру, делает её более лёгкой для восприятия, однако музыка Еврипида до нас не дошла, поэтому ключа к правильному исполнению хоров у нас нет.

При переводе хоров у верлибра обнаруживается три несомненных достоинства. Во-первых, верлибр не скован ни размером, ни ритмом, а, значит, переводчик может следовать смыслу оригинала очень близко. Важность этого нельзя недооценивать, потому что лирическая поэзия Еврипида – явление сложное, красивое, обогащённое смелой

---

<sup>15</sup> Ярхо В.Н. «Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского (древнегреческая трагедия в стиле модерн). *Philologica*, 2001/2002, vol. 7, № 17/18, 89–144. 89.

<sup>16</sup> Гаспаров М.Л. «Еврипид Иннокентия Анненского». *Еврипид. Трагедии*. В 2-х томах. Москва: Ладомир, Наука, 1999. Том 1. 594.

образностью, так что возможность передавать это смысловое богатство с наименьшими потерями можно только приветствовать. Во-вторых, верлибр очень гибок и способен играть на тонком взаимодействии дыхания стиха, образа и мысли. В умелых руках может получиться высокохудожественный, точный перевод, обладающий собственной, пусть и не оригинальной, но всё-таки эффектной, завораживающей мелодикой. И, в-третьих, верлибр способен создать иллюзию близкого следования оригинальному звучанию, потому что весьма часто ритм Еврипида настолько изменчив и сложен, что и в самом деле напоминает верлибр. Читатель, не знакомый с оригиналом, не почувствует никакой разницы между строфой, переведённой с точным соблюдением всех особенностей оригинального ритма, и строфой, переведённой верлибром.

Недостатки верлибра тоже серьёзны. Во-первых, при такой сложной, изменчивой ритмике страдает симметрия строф и антистроф. Если же намеренно заставлять верлибр этой симметрии подчиняться, то будет совершаться насилие над самой его природой ради формального, произвольного результата. Симметрия строф и антистроф – яркое явление поэтики Еврипида (как и всей античной драмы), поэтому её утрата будет немалым недостатком. Во-вторых, при переводе верлибром оставляется даже попытка найти ключ к переводу хоров, к вычленению стройной мелодии из тугого клубка ритмов. Это, безусловно, капитуляция, которая закрывает путь возможному воплощению хора в стройном, классическом виде. Более того, переводчик открывает себя для обвинений в том, что он либо не понимает, как переводить хоры, либо слишком облегчает себе задачу. Оба эти обвинения весьма несправедливы, но их можно иногда услышать.

Несмотря на указанные проблемы верлибра, хоры первых семи трагедий я перевёл именно им. Пока не было найдено решение проблемы, этот метод представлялся мне гораздо предпочтительнее метода вольного стихосложения. Впоследствии, когда раскованный шестистопный ямб сменился ямбом классическим, верлибр в свою очередь стал казаться слишком бесформенным на фоне правильного шестистопника, поэтому было решено перейти к следующему, принципиально другому методу.

### 3. Точная имитация наиболее авторитетных метрических схем

Все хоры Еврипида были многократно проанализированы комментаторами. Несмотря на то, что нередко между комментаторами нет согласия по поводу того, каким именно размером написана та или иная строка или строфа, переводчик может пользоваться уже готовыми метрическими схемами, напечатанными в авторитетных изданиях. Такое решение, на первый взгляд, кажется наиболее логичным и даже единственно верным. В течение нескольких лет я переводил хоры именно так, пока не убедился в неприемлемости и этого подхода.

Приступая к работе с метрическими схемами, необходимо решить, как их расшифровывать. Схемы эти состоят из чередования долгих и кратких звуков, которых в русском языке нет, а есть слоги ударные и безударные. Самый естественный путь – представить, что долговому слогу оригинала соответствует ударный слог перевода, а краткому слогу оригинала соответствует безударный слог перевода. В этом решении уже есть натяжка и большая доля условности, потому что точных параллелей между долгим/ударным и кратким/безударным слогами провести нельзя. Звучание строки, построенной на музыкальном ударении, и строки, построенной на силовом ударении – это два разных звучания. Если не выдавать желаемое за действительное, то нужно признать, что музыку древнегреческого хора средствами русского языка передать невозможно, а можно создать некое условное соответствие, некую имитацию, лишь отдалённо напоминающую свой прообраз. Впрочем, при переводе хоров по метрическим схемам другого пути нет.

У такого перевода есть два достоинства. Во-первых, симметрия строф и антистроф сохраняется идеально, что, конечно, является большим плюсом. Во-вторых, такой перевод

точно воспроизводит форму оригинала, если сделать скидку на упомянутую выше условность замены долгих и кратких слогов ударными и безударными.

Тем не менее, после нескольких лет работы я вынужден был признать, что перевод хоров по метрическим схемам есть долгое, изматывающее и кропотливое занятие с весьма низким коэффициентом полезного действия. Если переводчик трудится прилежно и наделён талантом, то у него, в конце концов, получится создать хор, точно следующий метрической схеме и являющийся поэтическим произведением. Это не невозможно, и даже становится делом менее трудным по мере накопления опыта. Более того, переводчик вправе испытывать моральное удовлетворение, ведь у него «всё как в оригинале», и если читатель, знающий древнегреческий язык, задастся целью сравнить оригинал с переводом, то он сможет воздать должное мастерству переводчика и насладиться филигранностью его работы. Заметьте, не красотой стиха, не изяществом поэзии, но именно мастерством и ловкостью, позволившими втиснуть авторский материал в сложную схему с минимальными смысловыми потерями. Так мы порой восхищаемся какой-нибудь сложной поделкой, не испытывая при этом сильного эстетического чувства.

Что же касается обычного читателя, не знакомого с оригиналом, то он не заметит никакой филигранности перевода и не оценит усилий, потраченных на его создание. И здесь кроется роковой недостаток – такой перевод не звучит, не дышит, не поёт. Древнегреческая музыка в нём не сохраняется, потому что эта музыка обусловлена языком совершенно иной природы, а возникший разноритм, рабски следующих за причудливой метрической схемой, настолько велик, что и вызывает утомление, и напоминает плохо написанный верлибр. Во всяком случае, такой хор, как правило, не достигает высокого художественного уровня, а если утрачена поэзия, то есть само вещество античного хора, то филигранность условного воспроизведения метрической схемы служит поистине малым утешением. Верлибр, в конечном счёте, звучит даже лучше, потому что там сохраняется дыхание, спонтанность, а имитация метрической схемы бывает стиснута до такой степени, что всякое дыхание из неё выжимается.

Приведу в качестве примера две строфы, одну из «Алкесты», другую из «Гекубы». Одна строфа переведена верлибром, а другая точно следует своей метрической схеме. Сможет ли читатель определить, где верлибр, а где оригинальная метрика?

Я проходил и музыку,  
и небесные сферы,  
постигнув учений великое множество,  
но ничего сильнее Необходимости  
я не нашёл: никаких снадобий  
на фракийских дощечках,  
Орфея начертанных  
голосом, ни лекарств, которые Феб  
Асклепиадам отдал,  
для многострадальных  
нарезав их смертных.

\* \* \*

Я усмирила локоны,  
повязкою их окружив,  
глядя в бездонные лучики золотых зеркал,  
и хотела уже упасть на ложе,  
как шум по крепости прошёл  
и клич над городом троянским взлетел:  
«О, сыны элладские, скоро ль домой

вы поплывёте, спалив  
акрополь Илионский?»

Думаю, что это сложная задача. Строфы звучат почти одинаково. Вторая строфа, пожалуй, более скована. Обе звучат, как верлибр, хотя верлибром переведена лишь первая строфа, а вторая со всем тщанием следует метрической схеме. Значит, можно было бы ожидать, что она запоёт так же, как поёт оригинал, но этого не происходит. Несмотря на полную имитацию оригинала, перевод напоминает не очень талантливый верлибр. Это происходит оттого, что древнегреческая поэзия построена, как уже говорилось, на иных принципах, и эти принципы не совпадают с теми, на которых построена поэзия русская.

#### 4. Воспроизведение доминирующего размера

К этому методу я пришёл долгим путём проб и ошибок, и он представляется мне наиболее верным решением проблемы перевода хоров Еврипида.

Метод этот состоит в следующем. Каждая строфа хоровой партии построена, как уже обсуждалось ранее, на замысловатом переплетении размера и ритма. Размер может быть, например, двустопным дохмием (◡ – – ◡ – / ◡ – – ◡ –), однако редкая строка соответствует этому рисунку, то есть имеет ритм, полностью совпадающий с указанным размером. Почти всегда ритмический рисунок строки отклоняется от двустопного дохмия. Краткие слоги заменяются долгими, долгие – краткими, строка может растянуться, сжаться – словом, отклонение ритма от размера в древнегреческом языке чрезвычайно велико. Метрическая схема передаёт именно это разнообразие ритма, что и приводит к сложным структурам. Часто строка изменяется до такой степени, что теряет даже отдалённое сходство с дохмием и принимает очертания какого-нибудь другого размера. Английская поэтическая строка обладает подобным же свойством. Поскольку это напрямую касается нашей проблемы, приведём слова исследовательницы творчества Д.Г. Россетти Флоренс Бус. Она пишет, что многие строки его сонетов

подвешены между одним или двумя размерами. Встречаются лишние ударения, не сильные, поставленные для акцента добавочные ударения, <...> но более легкие, более неопределенные, которые могут образовывать или не образовывать спондеи, первичные или вторичные ударения. <...> Первичные инверсии часто встречаются в ямбических строчках Россетти. <...> От читателя требуется слышать несколько ритмов, причем ни один из них не обладает полной властью. Иногда слышен один, иногда два, иногда вообще непонятно, сколько нужно слышать.<sup>17</sup>

Похожее явление имеет место и в хорах Еврипида. Как и в случае с Россетти, чья ритмическая замысловатость не мешает воспринимать строки его сонетов как пятистопный ямб, ритмическая свобода хоров Еврипида не позволяет терять из виду очертания размера. Он всё равно улавливается слушателями, а блуждающий вокруг него ритм как бы оплетает его своим замысловатым узором, что создаёт густое, красивое звучание, которым хоры Еврипида так знамениты. Русский язык на это не способен. Слишком вольное блуждание ритма в нашей поэзии уничтожило бы ощущение размера. Русская поэзия тяготеет к сохранению строгой пульсации стиха. Механическое воспроизведение древнегреческой метрической схемы, следовательно, приводит к полному распаду ощущения размера. Стихи превращаются в неловкий, с трудом дышащий верлибр. Вот и выходит, что рабское воспроизведение оригинала приводит к результату, не только далёкому от оригинала, но и лишённому эстетической ценности.

---

<sup>17</sup> Florence Saunders Boos. The Poetry of Dante G. Rossetti: A Critical Reading and Source Study. The Hague, Paris: Mouton, 1976. 55-56. Здесь и далее английские цитаты даются в моём переводе.

Остаётся лишь одно решение. Оно, впрочем, требует некоторого мужества. Для наглядности воспользуемся следующим образом. Представим себе структуру древнегреческой хоровой строфы в виде небольшой решётки с равными по величине ячейками, и сверху на эту решётку мысленно положим затейливое кружево. Нити кружева, разумеется, не совпадают с ячейками решётки, и заполняют их собой. Более того, кружево местами не достигает границ решётки, а местами выходит за эти границы и повисает по бокам. С помощью такого образа легко уяснить себе взаимоотношение размера и ритма в хоровой строфе. Покрытая кружевом решётка просматривается плохо и не производит впечатления упорядоченной структуры. Теперь при взгляде на неё складывается ощущение хаоса, беспорядочного переплетения прутьев и нитей. Так вот, у переводчика должно хватить смелости убрать всё кружево и оставить только решётку. Другими словами, нужно определить размер, лежащий в основе строфы, и переводить только этот размер, а хитросплетения ритма полностью игнорировать. Если в строфе два одинаково проявленных размера, следующих один за другим, то нужно переводить эти два размера. Если же второй размер проявлен слабо, то им можно пренебречь, чтобы он не создавал разнобоя в звучании строфы.

У этого метода есть один очевидный недостаток – теряется замысловатый ритм оригинала. Это, безусловно, утрата, которую нужно честно признать. Однако выигрыш настолько велик, что с утратой легко смириться. Более того, важно понимать, что замысловатый ритм всё равно не будет воспроизведён в переводе, он всё равно будет утрачен. Что же касается достоинств, то, во-первых, сохраняется оригинальный размер, которым написана строфа. Во-вторых, полностью удерживается симметрия строфы с антистрофой. В-третьих, переведённые таким образом хоры становятся поэтическими произведениями. Они начинают петь, звучать собственной музыкой – не выдуманной, не навязанной им, а исходящей свободно из заложенного в них метрического потенциала, а именно так и должны звучать хоры, именно так они и воспринимались восхищёнными зрителями две с половиной тысячи лет назад.

Приведём в качестве примера две строфы из «Медеи», переведённые сначала верлибром, затем по метрической схеме, и, наконец, только дактилическим размером, лежащим в основе этих строф.

Верлибр выглядит следующим образом:

Эрехтеиды, счастливые в древности,  
дети блаженных богов, из священной,  
неразорённой земли впивающие  
прославленное знание, всегда сквозь яснейший  
эфир нежно ступающие, где когда-то девять  
чистых пиерийских Муз, говорят,  
светло-русой Гармонии дали рождение.

Из потоков прекраснотекущего Кефиса,  
согласно легенде, воды зачерпнула Киприда  
и выдохнула над землёю умеренные,  
приятные дуновенья ветров: надевая всегда  
на волосы благоуханный венок из цветущих роз,  
воссесть возле Мудрости она посылает Эротов,  
содействующих любой добродетели.

Теперь перевод, выполненный строго по метрической схеме:

Сыны Эрехтея, издревле знатные,  
кровь богов блаженных, из неразорённой

почвы священной вы прославленную  
мудрость впиваете, танцуя в светлейшем эфире.  
Молвят, что девять чистых Муз пиерийских  
в этом краю светло-русую богиню,  
Гармонию, родили вместе.

Из дивно текущих потоков Кефиса,  
сказано, Киприда воды зачерпнула  
и на землю выдохнула ветерки  
смирные, нежные. На голову благоуханный  
венчик из раскрывшихся роз возлагая,  
сесть возле Мудрости она шлёт Эротов,  
с добродетелью всякой дружных.

И, наконец, перевод, выполненный доминирующим размером, а именно дактилем:

Эрехтеиды, блаженные вечно,  
дети богов, излучающих счастье,  
край ваш священный, не взятый врагами,  
вас превосходною мудростью кормит,  
вы же танцуете в чистом эфире,  
где, говорят, пиерийские Музы  
жизнь белокурой Гармонии дали.

Из восхитительных струй кефисийских,  
молвят, Киприда воды зачерпнула,  
выдохом нежным родив дуновенье  
смирных ветров, источающих нежность.  
Пышными розами кудри украсив,  
повелевает Эротам богиня  
сесть возле Мудрости, мир улучшая.

Нужно признать, что верлибр и даже перевод по метрической схеме немного более точно передают смысл оригинала. Однако этим их достоинства и завершаются. Несомненно третий вид перевода звучит намного лучше и создаёт ощущение поэзии, всё равно сохраняя высокую степень точности. Некоторая утрата незначительных деталей, обычная в любом поэтическом переводе – поистине малая плата за те огромные преимущества, которые этим методом достигаются.

Заканчивая эту тему, обратимся к одной из хоровых строф «Алкесты» (435-444):

ὦ Πελίου θύγατερ,  
χαίρουσά μοι εἰν Αἴδα δόμοισιν  
τὸν ἀνάλιον οἶκον οἰκετεύοις.  
ἴστω δ' Αἴδας ὁ μελαγχάι-  
τας θεὸς ὅς τ' ἐπὶ κόπῃ  
πηδαλίῳ τε γέρων  
νεκροπομπὸς ἴζει  
πολὸν δὴ πολὸν δὴ γυναῖκ' ἀρίσταν  
λίμναν Ἀχεροντίαν πορεύ-  
σας ἐλάτῃ δικώπῳ.

«О, дочь Пелия! Радуйся в Аидовых жилищах, бессолнечный дом населяя! Пусть знает и черноволосый бог Аида, и тот старик, перевозчик мёртвых, который сидит у весла и кормила, (что он) перевозит очень и очень прекрасную женщину через озеро Ахеронтское лодкой двувёсельной!»

Если посмотреть на метрическую схему этой строфы, то получится весьма пёстрая картина:<sup>18</sup>

435	— ◡ ◡ — ◡ ◡ —	(дактиль)
436	— — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — —	(дактиль, трохей)
437	◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — —	(анapest, логаэд)
438, 439	— — ◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —	(дактиль с анакрузой)
440	— ◡ ◡ — ◡ ◡ —	(дактиль)
441	— ◡ — ◡ — —	(итифал)
442	◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — —	(анapest, логаэд)
443, 444	— — ◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ — —	(хориямб)

Можно перевести эту строфу верлибром:

Дочь Пелия,  
 радуйся и в аидовом доме,  
 живи во владеньях, не знающих солнца.  
 Пусть постигнет Аид, черноволосый бог,  
 и тот, кто за веслом  
 и рулём сидит,  
 старый сопроводитель умерших,  
 что самую, самую лучшую женщину  
 он перевозит по заводи ахеронтской  
 в лодке двувёсельной.

Верлибр передаёт смысл текста с высокой точностью, но, конечно, никак не отражает ни оригинального размера, ни оригинального ритма. Впрочем, возникает некая имитация ритмического богатства оригинала, потому что каждая строка перевода, как и каждая строка оригинала, обладает собственным ритмом.

Перевод этой же строфы точно по метрической схеме:

Славься, Пелеева дочь!  
 Живи в областях, где не светит солнце,  
 во дворце беспросветного Аида!  
 Пусть черноволосый Аид поймёт, и старик, перевозчик  
 мёртвых, водящий веслом,  
 за рулём стоящий,  
 что он лучшую женщину увозит  
 по заводи Ахеронтской в двувёсельной, тёмной лодке!

Несмотря на то, что этот вариант перевода точно соответствует оригинальному ритму, он звучит скованно и, в сущности, хуже верлибра. Всё усердие, потраченное на втискивание смысла в жёсткую схему, пропало даром. Несмотря на то, что удалось передать

<sup>18</sup> Метрическая схема приводится по следующему изданию: An English Commentary on The Rhesus, Medea, Hippolytus, Alcestis, Heraclidae, Supplices, and Troades of Euripides, with the Scanning of Each Play, from the Latest and Best Authorities. By Charles Anthon, etc. New York, Harper & Brothers, 1877. 420.

смысл оригинала с минимальными потерями и добавлениями, строфа не производит впечатления поэзии.

И, наконец, перевод этой же строфы доминирующим размером, т.е. дактилем:

Славься, Пелеева дочь!  
Радуйся в царстве Аида,  
в доме, не знающем солнца!  
Пусть и Аид понимает,  
черноволосый властитель,  
и перевозчик умерших,  
древним кормилом водящий,  
что́ за прекрасное сердце  
над Ахеронтом проедет  
в тёмной двувёсельной лодке!

Наиболее ярко выраженный размер этой строфы в оригинале – дактиль. Он и берётся за основу перевода. При этом все прочие размеры и ритмические отклонения отсекаются. На дактильной основе образуется иной, русский ритмический рисунок, гораздо более приближенный к рисунку размера, чем в оригинале, что и свойственно русской поэзии. Мы видим, что в этом переводе тоже сохраняется высокая степень смысловой точности. Утраты и добавления минимальны. Более того, дактиль красиво звучит, в стихе сохраняется музыка и дыхание. Строфа воспринимается, как поэзия. Дактиль при этом – яркая черта оригинала, а не произвольный размер, привнесённый извне. Думаю, достоинства этого метода достаточно очевидны, чтобы счесть его наиболее пригодным для перевода хоров.

Обсудив проблемы, связанные с передачей формы трагедий Еврипида, поговорим о проблемах, связанных с передачей содержания.

#### Принципы работы с оригиналом

Целью перевода является создание русского Еврипида, другими словами, адекватное воплощение древнегреческих оригиналов великого трагика на современном русском языке.

Адекватное воплощение не состоится, если, во-первых, имеет место значительная утрата оригинального материала и, во-вторых, в текст трагедии привносится значительное количество материала от самого переводчика. Следовательно, основным принципом работы с оригинальным содержанием должно быть сведение утрат, неизбежных в любом переводе, к необходимому минимуму, а также максимальное сокращение слов, выражений, образов и метафор, отсутствующих в оригинале. Полностью отказаться от привнесения в перевод собственного материала, к сожалению, невозможно, но это нужно делать крайне осторожно и скупно.

Поскольку поэтический перевод не является точной наукой, степень утрат и нововведений каждый переводчик определяет по-своему. Одному переводчику, например, покажется значительным, что кровь в оригинале «красная», и он так и переведёт. Другой переводчик с лёгкостью пожертвует этим эпитетом как самоочевидным, а третий заменит прилагательное «красная» на «багряная». В работе над этими переводами я придерживался следующего принципа: если Еврипид говорит «красная», то нужно попытаться сохранить именно этот эпитет. Если по каким-то причинам слово «красная» не может быть сохранено как есть, то ему подбирается синоним, и только в крайнем случае эпитет опускается, потому что разумно пожертвовать очевидной подробностью, чтобы за счёт освободившегося места сохранить другую, более важную. Впрочем, таких утрат в переводе мало, потому что шестистопный ямб даёт достаточно места для сохранения текста оригинала в целости.

Бывает и так, что древнегреческий язык выражает какую-либо сентенцию очень ёмко, что невозможно сделать по-русски. В таком случае нужно задействовать подтекст, наполняя его теми смыслами, которые должны уйти с поверхности. Приведу два примера. В трагедии «Электра» главная героиня упрекает своего мужа, бедного земледельца, в том, что тот пригласил в гости Ореста и Пилада (личность которых пока не раскрыта), людей по виду знатных и привыкших к роскоши. Крестьянин возражает:

τί δ' ; εἴπερ εἰσὶν ὡς δοκοῦσιν εὐγενεῖς,  
οὐκ ἔν τε μικροῖς ἔν τε μὴ στέρξουσ' ὁμῶς

«А что? Если (они) являются (такими) благородными, какими кажутся, не понравится ли им равным образом (находиться) как в скромной, так и в иной (т.е. богатой) (обстановке)?»

Ясно, что в таком развёрнутом виде это двустигшие не перевести, поэтому нужно выбрать те его элементы, которыми можно пожертвовать, не нарушая смысла:

А что же? Коли гость и правда благородный,  
не будет ли он рад и скромному приёму?

Вопрос «а что?» сохранён. Множественное число (они) заменено на собирательное единственное (гость), что делает сентенцию более абстрактной. Предпосылка «коли гость и правда благородный» подразумевает продолжение – «а не просто кажется таковым». Равным образом слова «и скромному приёму» подразумевают – «а не только богатому». Таким образом, удаётся увести некоторые элементы оригинала с поверхности строки в подтекст и хотя бы так, но сохранить их.

Не лишним будет обратиться к переводу Анненского и показать степень сохранения оригинала в переводе, выполненном по иным принципам. Анненский переводит так:

О, если вид их души отразил,  
Над нищетой они не посмеются.

Видно, как сильно переиначен смысл оригинала из-за недостатка места. Исчезло восклицание «а что?». Появился какой-то «вид», который отражает «их души». Может быть, «вид их» отражает «души»? В любом случае, нужно остановиться и подумать, прежде чем смысл строки станет ясным. Далее, Еврипид не говорит, что гости «посмеются» над «нищетой». Муж Электры беден, но далеко не нищ. У него обычный крестьянский дом, своё хозяйство и даже батраки, поэтому нищим его можно назвать лишь по сравнению с царём или каким-нибудь аристократом. В любом случае, сам он себя так не называет. Гостям может не понравиться простая обстановка, но это далеко не значит, что они станут высмеивать хозяина.

Второй пример тоже взят из «Электры». Орест и Пилад видят героиню, одетую бедно, стриженную (в знак траура по отцу), с кувшином на голове, и принимают её за служанку:

ἀλλ' – εἰσορῶ γὰρ τήνδε προσπόλον τινά,  
πηγαῖον ἄχθος ἐν κεκαρμένῳ κάρῳ  
φέρουσαν – ἐζώμεσθα κάκτυθώμεθα  
δούλης γυναικός, ἢν τι δεζώμεσθ' ἔπος  
ἐφ' οἷσι, Πυλάδῃ, τήνδ' ἀφίγμεθα χθόνα.

«Но – (я) вижу вон там какую-то служанку, ношу из источника на остриженной голове несущую – давай присядем и вызнаем (что-нибудь) у рабыни. Может быть, (мы) услышим слово о тех (вещах), ради которых, Пилад, мы прибыли в эту землю.»

Но вижу я, идёт какая-то служанка,  
с короткой стрижкою, неся кувшин тяжёлый  
на голове своей. Послушаем рабыню!  
Присядем же, Пилад! Быть может, мы узнаем  
хоть что-нибудь о том, что привело нас в город!

Еврипид использует два слова для обозначения слуг и рабов – «πρόσπολος» и «δοῦλος». Первое слово означает, в основном, человека, находящегося в услужении, а второе – человека, родившегося рабом. Первое слово встречается у Еврипида значительно чаще второго, и я предпочитаю переводить его как «слуга» или «служанка». В данном отрывке встречаются оба слова, что необычно. Перевод это отражает. Сохранена и вся остальная информация. Причудливое выражение «πηγαῖον ἄχθος», т.е. «родниковая ноша» заменяется на «кувшин тяжёлый», потому что буквальный перевод – «с источниковой ношей» или «с поклажей родниковой» – звучит слишком необычно и ни один из вариантов замены нельзя считать удачным. Видно, что выбранный метод перевода достигает высокой степени точности.

Приведём для сравнения и версию Анненского:

Смотри, Пилад, как раз  
Служанка по воду к реке спускалась, видно,  
Кувшин несёт; послушаем, из уст  
Не вырвется ль у ней, на наше счастье,  
Намёк какой... довольно слова... тс-с...

Даже беглого взгляда на этот отрывок достаточно, чтобы стала очевидной чрезвычайная вольность обращения с оригиналом и значительные утраты материала, которые нельзя объяснить лишь нехваткой места. Мы имеем дело с иным подходом к существу перевода, где переводчик возводится в ранг соавтора, наделённого всеми творческими полномочиями. Двойное обозначение женщины как «служанки» и «рабыни» пропало. Появилось большое количество наполнителя: «видно», «по воду к реке спускалась», «не вырвется ль у ней», «на наше счастье», «намёк какой» (с неблагозвучной ошибкой двух «к»), «довольно слова», «тс-с». Появились многоточия, которых у Еврипида нет. В переводе непонятно, какой намёк должен вырваться из уст служанки, тогда как в оригинале пояснено, что служанка может сказать что-нибудь о том, ради чего Орест прибыл в город Аргос (почему служанка вдруг должна заговорить об этом – вопрос уже к автору). Но самое главное, в этом каскаде выдуманных слов пропадают весьма важные подробности. Во-первых, Орест приказывает Пиладу и слугам присесть, чтобы служанка их не увидела. Анненскому, видимо, этот момент кажется не слишком поэтичным, поэтому у него все остаётся в полный рост на сцене, и Электра должна произносить свой монолог перед целой толпой людей, притворяясь, что не видит их. Конечно, античная драма не реалистична, и на сцене есть свои условности – но если сам автор хочет, чтобы герои спрятались, почему бы не пойти ему навстречу? Во-вторых, в оригинале у Электры острижены волосы. Она сделала это в знак траура по отцу, поэтому и стала похожей на рабыню (рабы должны были носить короткую стрижку). И траур по отцу, и схожесть с рабыней (одна из причин, по которой Орест не узнаёт свою сестру) пропадают в переводе Анненского. А ведь то, что девушка так долго скорбит по своему отцу и чтит его память, характеризует её определённым образом и помогает понять тот чудовищный поступок, на который она скоро

решится. Но, видимо, остриженные волосы кажутся переводчику непоэтичными. Может быть, ему хочется, чтобы волосы Электры романтически развевались на ветру.

Это подводит нас к следующему принципу перевода трагедий Еврипида – очищение их от чуждой им романтической эстетики.

#### Очищение оригинала от «романтической» эстетики

Прежде всего, следует пояснить, что здесь имеется в виду под «романтической» эстетикой, потому что романтизм бывает разным, и не все его проявления относятся к предмету данного разговора. Так вот, под «романтической эстетикой» здесь понимается определённая приподнятость тона повествования, выпренность чувств и эмоций, некое состояние экзальтированности речей и поведения персонажей, которые чужды эстетике Еврипида и характерны для переводов Серебряного века, о которых и пойдёт речь.

Стиль великого трагика не имеет ничего общего с указанными тенденциями. Его язык (в драматических частях, не в хорах) сдержан до скупости, порой суховат, порой циничен и вместе с тем кристально ясен, чётко и экономичен. Как верно отмечает В.Н. Ярхо, Еврипид «по-гречески краток в речах и неисчерпаемо глубок в мысли».<sup>19</sup> Иногда встречаются двусмысленности, бывает, что мысль слегка размыта и допускает несколько толкований – но в целом поступки героев обусловлены, во-первых, неким стабильным самоощущением, которое (за редкими исключениями) не меняется в течение всей пьесы, и, во-вторых, такой реакцией на внешние события, которая логически соответствует указанному самоощущению. Здесь не место проводить психологическое исследование героев Еврипида, и эта задача была уже не раз выполнена исследователями его творчества. Достаточно сказать, что мы имеем дело с античным театром, а это не то же самое, что театр нового времени. То, что мы привыкли видеть в трагедиях Шекспира, Шиллера и более поздних романтиков, то есть метания, сомнения, напряжённый внутренний поиск, мучительное нащупывание правильного решения, становление характера через перенесённые испытания, эмоциональная раскованность, пронзительное и напряжённое созерцание сменяющих друг друга мыслей, чувств и эмоций – всё это не свойственно античному театру. Да, у Еврипида можно найти метания и сомнения (например, внутренний ад, через который проходит Медея), и становление характера (например, внезапное превращение Ифигении из перепуганной девочки в решительного, зрелого человека, добровольно жертвующего своей жизнью), и душевные терзания (например, ужас и раскаяние Геракла или Агавы), но эти психологические элементы не доминируют в эстетике античного театра. Они всё-таки являются результатом осознания человеком своего изначального места в мире людей. Мучения Медеи вызваны не только любовью к сыновьям, но и превосходящим эту любовь желанием отомстить Ясону и защитить свою репутацию. Пожертвование Алкесты вызвано вполне логическими соображениями, которые она сама пространно излагает, а вовсе не любовью к мужу. Геракл раздавлен несообразностью своего поступка с тем статусом героя, который он завоевал ранее. Даже мучения Агавы ожидаемы от матери, потерявшей сына. Другими словами, все эти персонажи делают то, что делают, не потому, что приходят к этому путём мучительного внутреннего поиска, а потому, что они с самого начала таковы. Душа античного героя, в отличие от души героя нового времени, не развивается, но является некоей данностью, сдержанной в самой себе. Пожалуй, единственный пример нарушения этого принципа можно найти в неожиданной трансформации характера Ифигении, но даже и здесь внутренний скачок логически обоснован и вызван работой рассудка той личности, которая и ранее была целостна и лишь скрывалась под хрупкой личиной подростка.

---

<sup>19</sup> Ярхо В.Н. «Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского (древнегреческая трагедия в стиле модерн). *Philologica*, 2001/2002, vol. 7, № 17/18, 89–144. 134.

Этими особенностями и обусловлена эмоциональная сдержанность трагедий Еврипида по сравнению с более поздним театром, и навязывать античным персонажам экзальтированность, хлещущую через край эмоциональность, спонтанность и страстность – значит навязывать театру Еврипида чуждую ему эстетику, которая не только не проясняет эти древние тексты, но и значительно мешает их адекватному, а, значит, и плодотворному восприятию.

Ярким примером романтического вмешательства в мир Еврипида является перевод «Ифигении в Авлиде», сделанный на немецкий язык Фридрихом Шиллером (1788-1789). Недовольный слишком растянутой концовкой пьесы, которая, по его мнению, снижает воздействие поступка Ифигении на зрителя, Шиллер закончил пьесу на том месте, где Ифигения произносит последнюю молитву и уходит на смерть. Длинная хоровая партия, речь вестника, повествующего о самом жертвоприношении, и также реакция Клитемнестры на этот рассказ и её заключительный диалог с Агамемноном – всё это безжалостно выброшено. Прав ли был Шиллер, идя на такой шаг? С точки зрения драматурга-романтика, возможно, и прав. Такая концовка, действительно, весьма эффектна, и если бы Шиллер писал собственную пьесу по мотивам Еврипида, как это делал его великий друг и сподвижник Гёте, то его решение не вызвало бы сильных возражений. Однако такое смелое, если не сказать грубое вмешательство в античный текст показывает, что переводчик не вполне понимал античную эстетику, а если и понимал, то ставил её ниже эстетики романтической. Ингленд, обсуждая поступок немецкого драматурга, пишет следующее:

Шиллер ... был бы удовлетворён, если бы пьеса оканчивалась без всякого ясного рассказа о судьбе героини и о воздействии этой судьбы на тех героев, которые остались в живых. Однако сомнительно, что греческая аудитория приняла бы такое затенение главного события пьесы. Любой драматург мог бы оставить рассказ недосказанным, но только не Еврипид.<sup>20</sup>

Следуя своим представлениям о драматическом действии, переводчик навязывает античному автору собственную эстетику и тем самым сильно искажает его произведение. Античная литература ценит законченность, завершённость, успокоение страстей в конце действия, прояснение всех неясностей. Перевод, обрывающий такое произведение на полуслове, не повышает его экспрессивность, но уродует его. Читатель, желающий ознакомиться с шедевром Еврипида по переводу Шиллера, получает не только неполное, но и значительно испорченное произведение. Конечно, перевод Шиллера представляет собой крайнее выражение переводческой самонадеянности, однако в той или иной мере подобные тенденции встречаются во многих переводах вплоть до середины XX века.

«Романтическая» эстетика в переводах Еврипида имеет три основных проявления. Во-первых, это сценические указания, которые имеют мало общего с оригиналом и являются фантазиями переводчика в манере своей эпохи. Во-вторых, это сценические ремарки, поясняющие читателям и актёрам, как должны себя вести персонажи. Эти ремарки сильно вредят восприятию античных текстов, создавая анахроничную, ложную по стилю атмосферу. И, в-третьих, это высокопарный, экзальтированный тон перевода, свойственный не античным героям, но современникам переводчика. Конечно, каждый переводчик бессознательно привносит в перевод эстетику своей эпохи. Этого избежать невозможно. Однако есть разница между бессознательным отражением эпохи и личности переводчика и вполне осознанной, намеренной модернизацией текста, даже агрессивным его улучшением. Ирония заключается в том, что подобная модернизация быстро устаревает и уходит в прошлое вместе со своей эпохой, а верное следование подлиннику оказывается созвучным многим эпохам, потому что не привязано ни к одной из них. Еврипид – один из

---

<sup>20</sup> The Iphigenia at Aulis of Euripides, edited with Introduction and Critical and Explanatory Notes by E.B. England. London: Macmillan and Co., 1891. XXVI.

великих поэтов нашей цивилизации, один из людей, эту цивилизацию создававших, поэтому точный и беспримесный перевод его произведений будет созвучен всякой эпохе – до тех пор, пока наша цивилизация существует.

Приведём примеры вышеупомянутых «романтических» искажений. Итак, сценические указания. Переводы Анненского и Мережковского изобилуют ими. Вот, например, описание, которое Анненский вставляет в текст «Медеи»: «Из средних дверей выходит с небольшою свитою рабынь в восточных одеждах Медея; у неё длинный овал лица, матовые чёрные волосы, тип лица грузинский, шафранного цвета и затканная одежда напоминает Восток.» Ничего подобного у Еврипида нет, и нигде не сказано, что это уже не оригинал, но вольное творчество переводчика. Почему Медея одета в восточные одежды? Потому что это романтично, это создаёт экзотический образ. Перед жадной экзотики отступает логика, которой так знаменит Еврипид. Медея бежала с Ясоном поспешно, на колеснице, со своим братом, которого она по пути убила. У неё не было сундуков с вещами. Не было ни времени, чтобы их упаковать, ни места, куда их поставить. Потом они с Ясоном странствовали весьма далеко от Востока, прошло немало лет (достаточно, чтобы двое их детей не только родились, но и достигли относительно сознательного возраста), потом они жили немалое время в Коринфе. Откуда, спрашивается, у Медеи восточные одежды? И даже если она приобретала их на коринфском рынке, то зачем ей подчёркивать своё отличие от того общества, в которое она всеми силами пытается влиться? Далее мы узнаём, что тип лица у Медеи «грузинский». Почему грузинский? Почему не армянский? Медея из Колхиды, древней области, расположенной между нынешними Грузией и Арменией. Длинный овал лица, матовые чёрные волосы, шафранная одежда, которую семья изгнанников, погрязшая в долгах и бедах, никак не могла себе позволить. Мы видим, как создаётся некая картина, которая не только отсутствует у автора, но и противоречит как логике, так и атмосфере происходящего. Конечно, нельзя требовать, чтобы трагедия во всём была логична. В ней есть свои условности, которых много и у самого Еврипида. Но зачем отягощать их собственным сочинительством, доводя античную эстетику до абсурда?

Появляется Креонт, афинский царь. Тут же читателю даётся его описание, целиком выдуманное переводчиком: «Те же и Креонт со свитой и скипетром. Он ещё не стар. Вид и голос человека рассеянного, живущего порывами и впечатлениями. Голосу не хватает уверенности.» Еврипид не сообщает нам возраста Креонта. Допустим, что это не дряхлый старик, а зрелый мужчина. Креонт не забывает носить повсюду скипетр, и одновременно он рассеян, живёт порывами и впечатлениями. Очевидно, Анненский делает такой вывод на основании любовной связи, в которую вступил Креонт по пути домой. А почему голосу царя не хватает уверенности? Видимо, потому, что он уступает настойчивым просьбам Медеи о предоставлении ей убежища и даже клянётся ей в этом богами. Однако поведение Креонта слишком продуманно, слишком осторожно для рассеянного человека, и если бы он жил порывами и впечатлениями, то он впечатлился был жалобами Медеи и в порыве сострадания забрал бы её с собой, а не предложил бы ей самой устроить свои дела и явиться к нему позже. Но даже если мы не будем обращать внимания на все эти несуразности, то всё равно перед нами герой не античной трагедии, но какой-нибудь современной Анненскому пьесы. Человек, живущий порывами, впечатлениями, рассеянный, не уверенный в себе. Это уже театр нового времени, это психологизм, которого античная трагедия не знала и знать не могла.

Посмотрим на поведение Медеи. Вот она «с загадочной улыбкой делает несколько шагов к средней двери», вот она «молча ломает руки», причём «глаза её сохраняют странное светлое выражение», вот она начинает говорить «тихим, почти нежным голосом и по временам опуская глаза», однако «скрытая злоба скоро начинает давать себя знать» и её голос «сливается с принятым ею на себя смиренным тоном», вот она «привлекает к себе детей каким-то судорожным движением», вот она «порывисто обнимает детей и целует их руки и лица», потом «с силой отрывается от них, слабо отталкивает их и закрывает лицо

руками». В это время начинает смеркаться. «Солнце, приближаясь к горизонту, кажется больше и ближе к земле.»

Ничего этого, ни единого слова, нет у Еврипида. Всё, до малейшей детали, выдуманно переводчиком, который хочет превратить героев античной трагедии в персонажей романтического театра. Эта участь постигает не только «Медее». Вот примеры из «Ифигении в Авлиде»: «Агамемнон побледнел и пошатнулся», «Агамемнон вздрагивает и бледнеет ещё более», «лицо царя бледно, губы сухие, улыбка слабая». Клитемнестра, «прижимая Ореста к груди, без слёз глядит ей (Ифигении – В.Н.) вслед расширившимися от ужаса глазами.» Подобные примеры можно приводить долго, но, думается, и этого достаточно, чтобы показать, как переводчик соавторствует Еврипиду, как он вмешивается в его творчество, как свободно переиначивает характер его героев, нарушая и волю, и эстетику автора.

Мы привели примеры из Анненского, но и Мережковский вдохновенно переписывает Еврипида: Медее «ведёт сыновей к дверям дворца, но на пороге останавливается, простирает руки к детям и плачет», потом падает «в изнеможении на ступени дворца», потом «обнимает сыновей с нежностью, но вдруг лицо её изменяется, глаза вспыхивают яростью». Не чужд этому виду творчества и более сдержанный Зелинский. В его прозаическом переводе «Вакханок», например, старый Кадм «целует дочь и, сломленный горем, уходит налево, сопровождаемый несколькими гражданами», Агава же «смотрит на Диониса сверкающими глазами», потом «срывает с себя небриду и венки и гневно бросает их под ноги Дионису», и так далее, и так далее.

Это додумывание переводчиком авторского текста, желание приукрасить текст новыми психологическими подробностями порой приводит к смешным результатам. В «Оресте» Электра, измождённая бессонными ночами, постоянной заботой о сумасшедшем брате и страхом надвигающейся казни, поддаётся на уговоры Ореста немного поспать. Это нужно Еврипиду, чтобы Электра не находилась на сцене во время последующих событий, где её присутствие не только нежелательно, но и невозможно (на сцене театра Еврипида не могло быть больше трёх актёров одновременно). Проходит череда сцен, в результате которых Орест и Пилад уходят на площадь, в центр Аргоса, принять участие в суде. Еврипид сообщает нам, что Орест выглядит ужасно, со дня убийства матери он не мылся, волосы у него грязные, спутанные, от него дурно пахнет и так далее. Вот что происходит дальше (Электра обращается к хору):

Ἠλέκτρα

γυναῖκες, ἧ̃ που τῶνδ' ἀφώρμηται δόμων  
τλήμων Ὀρέστης θεομανεῖ λύσση δαμείς;

Χορός

ἦκιστα: πρὸς δ' Ἀργεῖον οἴχεται λεών,  
ψυχῆς ἀγῶνα τὸν προκείμενον πέρι  
δώσων, ἐν ᾧ ζῆν ἢ θανεῖν ὑμᾶς χρεών. (844-848)

«Электра: Женщины, разве этот дом покинул несчастный Орест, смиренный ниспосланным богами бешенством? Хор: Совсем нет. (Он) пошёл к аргивскому народу, (чтобы) защищать на назначенном суде (свою) жизнь, на котором (будет решено), жить вам или умереть».

Вот всё, что говорит Еврипид. А вот как переводит Анненский:

Электра

(Она выходит из средней двери дворца, отдохнувшая и весёлая, сначала идёт на цыпочках; по мере приближения к ложу Ореста лицо её становится тревожнее. Она

сдёргивает плащ, оставленный Орестом на постели, и, судорожно сжимая его, быстро подходит к хору.)

Скажите мне, Ореста унесло  
Божественным безумием отсюда?

Корифей

Нет. В Аргосе на сходке он, и там  
Последний бой теперь решает, верно,  
Простят ли вас, царевна, или нет.

Фантазия переводчика воистину безудержна. Электра выходит из средней двери дворца, почему из средней, а не левой или правой? Почему-то она отдохнувшая и весёлая, будто два часа тревожного забытья стёрли и недельное изнеможение, и все её ужасные горести. Потом выясняется, что Орест убежал на суд без плаща, который один и мог хоть как-то скрыть его отвратительный, грязный вид. Мы также узнаём, что Орест убежал в Аргос, будто действие пьесы происходит в каком-то другом городе. Там, «на сходке», он будет вести «последний бой». Таким образом, мы имеем полуголого героя, его весёлую сестру, забытый на постели плащ, сходку в Аргосе и последний бой. И ничего этого нет в оригинале. Орест не забывает ходить по дому в плаще, даже лежать на постели в плаще, но забывает надеть его, когда уходит на суд. Оставленный на постели плащ нужен, конечно, Анненскому для того, чтобы Электра догадалась, что брата нет дома. Переводчик даже не думает о том, насколько абсурдна его выдумка. Для древнегреческого аристократа явиться в народное собрание без плаща – это то же самое, что для аристократа времён Анненского явиться на бал без штанов. Если же Орест бежит по Аргосу полуголый из-за того, что он сошёл с ума, то как же он собирается защищать себя в суде? Сходка – это, конечно же, народное собрание на центральной площади города, где собранию и положено быть. Но пятистопный ямб не позволяет переводчику переводить эти реалии правильно, поэтому он выбирает слова покороче. Более того, суд не «прощает», он либо казнит, либо милует. Хор у Анненского называет Электру «царевной», чего тоже нет в оригинале, а вот то, что в оригинале есть, то есть обращение Электры к хору – «женщины» – это выбрасывается из текста.

Вот что происходит, когда переводчик выходит из положенных ему рамок и начинает творить вместе с автором, то есть ставит себя в положение, равное автору.

Теперь о сценических ремарках. Их тоже великое множество. Приведём лишь несколько примеров из «Медеи». У Анненского героиня говорит то «стараясь придать голосу задушевность», то «быстро и несколько смущённо», то «с искусственно подавленным вздохом». У Мережковского речь Медеи ведётся то «в отчаянии», то «вкрадчиво», то «хладнокровно и насмешливо», то «злобно и насмешливо», то «с притворным смирением», то «самодовольно».

Переводы Еврипида перегружены этой безудержной романтической прозой. Вот ещё несколько примеров из творчества Анненского. «Менелай, в котором, однако, самодовольная уверенность смягчена набежавшим облаком нежной грусти.» «Сходит с постели и приближается к Менелаю, который инстинктивно отступает на шаг, не столько из страха, сколько из брезгливости.» («Орест») «Алькеста<sup>21</sup> с изменившимся от ужаса лицом молчит с минуту, только перебирая губами. Потом поднимает к небу тонкие, белые руки, приподнимается сама, глаза её расширяются.» «Алькеста под влиянием своих болезненных видений покинула ложе. Теперь, когда галлюцинации оставляют её,

---

<sup>21</sup> В переводе Анненского имя героини даётся с мягким знаком – «Алькеста».

ослабелая, она глазами ищет опоры. И наконец, вся бледная, припадает к Адмету, который держит её прислонив к своей груди и молча ласкает ей волосы. Молчаливая сцена.» («Алкеста») Зелинский не отстаёт от своего друга и коллеги: «С левой стороны сцены появляется слепой Тиресий с тирсом в руке, венком на голове и небридой поверх сетчатой накидки, которую он носит как прорицатель. Все его движения дышат вдохновением; несмотря на свою слепоту, он прямо направляется к колоннаде дворца и останавливается против ворот.» С правой стороны быстро приближается Пенфей (юноша лет восемнадцати с красивым, но бледным лицом, носящим отпечаток умственной работы и аскетической жизни) в дорожной одежде, с копьем в руке; за ним следуют его телохранители. Начальник стоящей у дверей дворца стражи почтительно идёт к нему навстречу; к нему он обращается, не замечая присутствия хора и обоих старцев; его речь гневна и прерывиста.» «Дионис с угрозой поднимает руку. Внезапно сцена озаряется ослепительным светом, но только на одно мгновение; затем всё по-старому, только Дионис исчез, и Агава, бездыханная, лежит на земле.» Зелинский в порыве творческого вдохновения даже решает убить Агаву, чего не происходит в оригинале.

Подобные примеры можно приводить очень долго. Какое отношение все эти писания имеют к театру Еврипида? Ровным счётом никакого. Их нет в древнегреческом тексте и быть не может, потому что эстетика этого сочинительства – эстетика романтическая, эстетика эпохи модерн. Вместо попытки воссоздания театра Еврипида читателю постоянно навязывается это безудержное, пышное словотворчество, создающее мучительный контраст с тем эхом оригинального произведения, которое всё-таки сохраняется в переводе.

Нам возразят, что такова была эпоха, когда упомянутые переводчики творили. Да, это правда. Конец позапрошлого века был временем экзальтированным, неукротимо творческим, это была эпоха множества талантливых людей, которые всеми силами хотели заявить о себе, и неудивительно, что художественный перевод пострадал от их чрезмерно вольного творчества. Это была эпоха, когда переводчик чувствовал себя вправе входить в древний текст, будто к себе домой, и делать всё, что ему вздумается. В этот период Анненский мог без всяких колебаний вставить вот такое «пояснение» в текст «Ореста»: «Во время последних слов Менелая Орест бесшумно поднимается с ложа, которого раньше Менелай не замечал. Но вот Менелай случайно обернулся и встречается глазами с Орестом. Пауза, во время которой, узнавая друг друга, они молча смотрят один на другого; контраст разителен: немый, растрепанный Орест и сияющий, нарядный Менелай, в котором, однако, самодовольная уверенность смягчена набежавшим облаком нежной грусти.» Это уже даже не пояснение, не простая сценическая ремарка, но создание на основе текста Еврипида собственной драмы, использование античного шедевра в качестве постаментов для статуи собственной работы. Как тут не вспомнить слова В.Н. Ярхо о необходимости «защитить Еврипида от излишней чувствительности и ложного пафоса», которые «навязываются ему переводом Анненского»?<sup>22</sup>

Можно задуматься о причинах столь вольного обращения с оригиналом. Их, по крайней мере, три. Во-первых, эти ремарки, описания и пояснения могут создаваться для режиссёров и актёров, чтобы они ставили Еврипида так, как хочется переводчику. Во-вторых, это пишется для читателя, чтобы он живее представлял себе описываемые события. И, в-третьих, это делается для самовыражения самого переводчика, не желающего довольствоваться второстепенной ролью. Все три мотива не только лишены веса, но и откровенно вредны. Режиссёрам и актёрам не нужно навязывать чуждую Еврипиду эстетику, тем самым преграждая им путь к более адекватной постановке. Не нужно вмешиваться и во внутренние картины, возникающие в уме читателя, уводя его от Еврипида в свой собственный мир, который притворяется еврипидовским, на самом деле являясь миром эпохи модерн. И, наконец, художественный перевод – это не та сфера, в которой

<sup>22</sup> Ярхо В.Н. «Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского (древнегреческая трагедия в стиле модерн). *Philologica*, 2001/2002, vol. 7, № 17/18, 89–144. 134.

требуется оригинальное творчество. Переводчик волен писать собственные драмы, трагедии, романы, искать собственных читателей. Если мне захочется почитать Анненского или Мережковского, я обращаюсь к их замечательным оригинальным произведениям. Однако, открывая том Еврипида, я желаю читать Еврипида, а не фантазии пусть и трижды гениальных поэтов.

Знаменитые имена переводчиков не должны служить им защитой от критики. Этим мы оказываем медвежью услугу и Анненскому, и Мережковскому, мешая их наследию быть осознанным адекватно, с его достоинствами и недостатками. Во всяком случае, нельзя допускать того, чтобы театр Еврипида искажался до неузнаваемости, чтобы вместо античной драмы читателю подавался экзальтированный романтизм, избыточная эмоциональность, чтобы под видом театра Еврипида существовал совсем иной театр. Это преграждает путь читателя не только к истинному Еврипиду, но и к постижению античности. О какой «загадочной улыбке», о каких «сухих губах» и «сверкающих глазах» может идти речь, когда актёры Еврипида играли в масках? Зрители не могли видеть лиц, не могли слышать со своих мест ни приглушённого шёпота, ни скрытой злобы, ни смиренного тона. Здесь впору вспомнить замечание В.Н. Ярхо об этих ремарках, что

к переводу они никакого отношения не имеют, в оригинале их нет, а всякие указания <...> лишены смысла по той простой причине, что маска, в которой играл актёр перед полутора десятками зрителей, а то и более, никак этих тонкостей отразить не могла, не говоря уже о том, что и в наше время в театре всего лишь на полторы тысячи мест никто в зале не способен различить, сухие губы у актёра или влажные.<sup>23</sup>

Древнегреческая драма исполнялась мужчинами на котурнах, это была смесь громкой риторики, танца, музыки, ритма, чётких, глубоких линий, слаженного хорового пения. Таким образом, и адекватный перевод Еврипида должен быть напрочь лишён романтических фантазий. Более того, текст должен говорить сам за себя – без ремарок, пояснений, описаний.

Древнегреческая трагедия дошла до нас в сильно сжатом виде. У нас есть лишь текст, без музыки, без декораций, без танца. Однако и в таком виде Еврипид достаточно велик, чтобы входить на собственных ногах в сознание и зрителя, и читателя без навязываемых ему костылей.

О комментариях, сочиняемых переводчиками, а также о сценических указаниях сказано достаточно. Поговорим теперь об искажениях тона самого текста Еврипида, об общей приподнятости дикции, опять-таки весьма характерной для переводов Серебряного века. Поскольку это не критический разбор, мы удовольствуемся лишь несколькими примерами, чтобы показать, каких тенденций следует избегать, стремясь к адекватному переводу. Как уже говорилось, язык Еврипида довольно сжат и сдержан. Да, страсти пылают, но выражаются они скупой и экономно. К сожалению, переводчики часто испытывают необходимость вывести внутреннее напряжение наружу, что имеет два последствия. Во-первых, напряжение таким образом быстро растрачивается, потому что к внешней экзальтированности читатель скоро привыкает, а, во-вторых, стиль, свойственный автору, нарушается и подменяется другим, чуждым ему стилем.

Вот, например, фрагмент строфы одного из хоров «Электры»:

Ἰλιόθεν δ' ἔκλυόν τινος ἐν λιμέσιν  
Ναυπλίοισι βεβῶτος  
τᾶς σᾶς, ᾧ Θέτιδος παῖ,

<sup>23</sup> В.Н. Ярхо. «Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского (древнегреческая трагедия в стиле модерн). *Philologica*, 2001/2002, vol. 7, № 17/18, 89–144. 98.

κλεινᾶς ἀσπίδος ἐν κύκλῳ  
τοιᾶδε σήματα, δείματα  
Φρύγια, τετύχθαι

(Я) слышала от некоего (человека), из Илиона в порт  
Навлии прибывшего,  
(что) на твоём, Фетидин сын,  
славном щите, по кругу,  
вот такие изображения, страшные  
для фригийцев, были нанесены

Мы видим, что в интонации этого фрагмента нет приподнятости. Хор просто сообщает о том, что он слышал. Анненского нейтральность интонации Еврипида удовлетворить не может. Он испытывает необходимость добавить красок, усилить напряжение. Вот что выходит из-под его пера:

Щит твой, о сын Нереиды, навплиец, в гавани бывший,  
Восторгом объят,  
Речью такой мне прославил:  
Дивный свод окружали там  
Образы, ужасом сердце хитро наполняя

Здесь не посетитель, но уже обитатель Навплии не просто сообщает хору о щите Ахилла, но «прославляет» его, и делает это, «восторгом объят». Кромка щита становится «дивным ободом», образы уже не просто «страшные», но они «ужасом сердце хитро наполняют». Видно, как тон текста из нейтрального становится приподнятым, экзальтированным. В этом нагнетании эмоций искажаются и теряются важные подробности оригинала. «Человек, прибывший в Наплию» – это не то же самое, что «навплиец», так же как человек, гостящий в Москве, это не то же самое, что «москвич». «Сын Фетиды» становится «сыном Нереиды». У Нерея было пятьдесят дочерей, и лишь одна из них, Фетида, стала матерью Ахилла. Это, конечно, мелочь, потому что понятно, о ком идёт речь, а вот утрата «фригийцев» мелочью уже не является. Щит Ахилла был страшен для врагов, но не для друзей. Сам герой был жесток с врагами, но мягок с друзьями. «Изображения, страшные для фригийцев» – это не то же самое, что «изображения, хитро наполняющие ужасом сердце». Более того, вместо «славного щита» в переводе появляется «дивный свод щита», и образы бегут уже не вдоль кромки щита, как в оригинале, но «окружают» его «свод». Получается бессмыслица, а именно что образы находятся вне щита.

Вот фрагмент одного из эподов той же «Электры»:

ἔτ' ἔτι φόβιον ὑπὸ δέραν  
ᾧψομαι αἶμα χυθὲν σιδάρα

(Я) ещё под (твоей) окровавленной шеей  
увижу кровь, пролитую мечом.

Анненскому всё это кажется недостаточно выразительным, и он переводит следующим образом:

я когда-нибудь  
В твоей груди увижу меч тяжёлый,  
Облитый кровью мщенья

Меч становится «тяжёлым», кровь становится «кровью мщенья», в результате чего из двух строк получаются три, а тон становится приподнятым и страстным.

Следующие два примера взяты из «Ифигении в Авлиде». Говорит Агамемнон:

μέμνηνε δ' Ἀφροδίτη τις Ἑλλήνων στρατῶ  
πλεῖν ὡς τάχιστα βαρβάρων ἐπὶ χθόνα,  
παῦσαί τε λέκτρων ἀρπαγὰς Ἑλληνικῶν.

Неистовствует некая Афродита, (принуждая) эллинское войско  
плыть как можно скорее в землю варваров  
и пресечь похищения эллинских жён.

Тон этих слов довольно спокоен, даже слишком спокоен в устах командующего греческим войском. Романтически настроенному Анненскому такое спокойствие представляется недопустимым, и он снова переиначивает Еврипида:

Что, похотью палимые, ахейцы  
Вблизи своих заснувших кораблей  
В мечтах казнят фригийцев, чтоб не смели  
Отныне жён у греков похищать

Опять из трёх строк оригинала получаются четыре, чтобы вместить большое количество вычурной отсебятины. Пропадает важная деталь – «некая Афродита», то есть не сама богиня, но лишь один из её аспектов, одна из её эманаций. Как известно, этим эманациям давались прозвища, связанные с той или иной местностью. Например, есть Афродита Киприда, а также Афродита Пафия, Киферея, Амафусия, Эрикина и т.д. Есть Афродита Афροгенейя (Пенорождённая), Понтия (Морская), Меланида (Мрачная), Эпитимбия (Погребальная) и т.д. Афродита покровительствует как похотливой любви, так и любви супружеской. В данном случае разумеется именно этот аспект богини. Поход греков на Трои оправдывается тем, что нужно защитить греческую семью и святость брака от посягательства варваров. Поэтому, когда Анненский вводит в свой перевод «палимых похотью ахейцев», он в угоду романтической патетике выворачивает смысл оригинала наизнанку. Целомудренный аспект Афродиты исчезает, а вместо него появляется какая-то «похоть». К чему? К деньгам? К троянкам? К обречённым фригийцам? Совершенно непонятно. Далее в переводе возникают романтически «заснувшие корабли», возле которых ахейцы этой самой похотью распалются, одновременно «казня в своих мечтах» этих самых фригийцев.

А вот сцена встречи юной Ифигении с отцом. Она думает, что её собираются выдать замуж за Ахилла. Она счастлива видеть отца:

ἐγὼ δὲ βούλομαι τὰ σὰ στέρν', ᾧ πάτερ,  
ὑποδραμοῦσα προσβαλεῖν διὰ χρόνου:  
ποθῶ γὰρ ὄμμα δὴ σόν. ὀργισθῆς δὲ μή.

Я уже давно хотела на твою грудь, отец,  
подбежав (к тебе), броситься:  
я желаю (увидеть) твоё лицо. Не сердись.

Даже в этой весьма эмоциональной сцене Еврипид остаётся сдержанным. Сцена лишена патетики, она даже лаконична.

Переводчика, привыкшего совсем к другому театру, такое устроить никак не может, и он вдыхает и страсть, и пыл в чересчур холодного, по его мнению, Еврипида:

Отец, любимый мой, дай раньше мне  
Тебя обнять, я вся горю желаньем...  
(Любуясь им.)  
О, милые черты!  
(Обращается к матери с виноватой улыбкой.)  
Прости, родная!

Просто сказать «отец» недостаточно, нужно как-то это приукрасить. Лучше будет, если Ифигения скажет «отец, любимый мой», а потом ещё будет любоваться отцом, а потом ещё воскликнет: «О, милые черты!» Ничего страшного, что всего этого нет в оригинале. Главное, чтобы звучало красиво, эмоционально. Древнегреческие девушки воспитывались чрезвычайно строго, им даже не позволялось покидать дом, а сильные проявления эмоций осуждались, как признак распушенности. Ифигения далеко от дома, да ещё в лагере, где полно мужчин. Для девушки эта ситуация необычна до крайности. Еврипид понимает это и заставляет Ифигению просить прощения за свою несдержанность, а ведь в оригинале она и говорит всего-то, что хочет обнять отца. У Анненского слова «не сердись» превращаются в обращение к матери: «Прости, родная!» Оригинальный текст и правда допускает подобное толкование, но вслушайтесь в интонацию. Дочь говорит отцу: «Я вся горю желаньем...» Можно подумать, что она обращается к любовнику, а не к родителю, а потом ещё «с виноватой улыбкой» просит у матери прощения. Здесь уже переводчик в погоне за эмоциями забывает и о мере, и о хорошем вкусе.

В трагедии «Финикиянки» Полиник идёт по улице своего ставшего чужим города, ожидая на каждом шагу смертельную западню:

ὦν οὐνεκ' ὄμμα πανταχῆ διοιστέον  
κάκειϊσε καὶ τὸ δεῦρο, μὴ δόλος τις ἦ.  
ὠπλισμένος δὲ χεῖρα τῷδε φασγάνῳ  
τὰ πίστ' ἐμαυτῷ τοῦ θράσουσ παρῆξομαι.  
ὦή, τίς οὗτος; ἢ κτύπον φοβούμεθα;  
ἅπαντα γὰρ τολμῶσι δεινὰ φαίνεται,  
ὅταν δι' ἐχθρᾶς πρὸς ἀμείβηται χθονός.

Из-за этого приходится обращать взор повсюду,  
туда-сюда, как бы не было тут западни.  
Вооружённый этим мечом,  
(я) дам самому себе залог мужества.  
Эй, кто это? Или я пугаюсь шума?  
Потому что всё страшным кажется смельчакам,  
когда (они) ступают по вражеской земле.

Речь Полиника, несмотря на его волнение, на смертельную опасность, в которой он находится, довольно спокойна, хорошо взвешена, лишена патетики. Заметьте, что Полиник заканчивает общим утверждением, причисляя себя к доблестным воинам. Эта сентенция в переводе Анненского пропадает. Сдержанность Полиника представляется переводчику неудовлетворительной. Ему хочется драмы, ему хочется театра:

Пусть зоркий взгляд обходит не спеша  
Места окрестные... Ужель коварство  
Тут кроется?..  
(Обнажает меч.)

О, этот острый меч  
Мне бодрости прибавит... Тише, тише...  
(Останавливается.)  
Какой-то шум! Пойдите! Кто там ходит?  
Нет, кажется, почудилось... Пока  
Опасность есть, и призрак нас пугает...  
Среди врагов особенно...

В итоге получается совсем иной Полиник, не мужественный, сдержанный герой античности, но неврастеник, который задыхается, мечется по сторонам, вздрагивает от каждого шума. Возникает вопрос, как такой трус вообще решился пробраться в город, а позже, во время знаменитого боя с Этеоклом, во время той кульминации, куда вела вся трагедия, мужеству такого Полиника не веришь. Выходит, что психологический портрет героя, с таким тщанием, с таким филигранным мастерством созданный Еврипидом, в самый ответственный момент распадается на части.

В трагедии «Андромаха» главная героиня, узнав, что враги собираются убить её сына, восклицает:

οἴμοι: πέτυσαι τὸν ἐμὸν ἔκθετον γόνον;  
πόθεν ποτ'; ὃ δύστηνος, ὡς ἀπώλομην.

Горе мне! Обнаружен мой спрятанный ребёнок?  
Но как? Я, злосчастная, погибла!

Это обычный для Еврипида предел эмоциональности. Но разве допустимо, чтобы скорбящая мать была такой сдержанной? Ни в коем случае! И Анненский начинает нагнетать страсти:

О спрятанном проведали?... О, горе!  
Но как? Откуда же? О, смерть, о, злая смерть!

Увлечённый пафосом собственного сочинения, переводчик даже не замечает, как из пятистопного ямба попадает в шестистопный.

Подобных примеров нарушения интонации наберётся огромное множество. Еврипид, безусловно, использует восклицания, у него тоже есть пафос, но в общем и целом его драматургия умеет найти баланс между велеречивым и сдержанным, между эмоцией и мыслью. В переводах Анненского этот баланс постоянно ломается, и античному автору, как уже говорилось, навязывается слишком вычурная мелодраматичность, некая фальшивая пафосность, явно идущая ему во вред. Повторяю, Анненский – сын своего времени, своей эстетики, и судить его за это не следует. Хотелось бы, конечно, чтобы он больше прислушивался к Еврипиду, чем к самому себе, а примеры эти необходимы, чтобы показать, как происходит нарушение интонации, чего следует избегать в переводе. Еврипиду не нужны ни ремарки, описывающие поведение героев (они отсутствуют в оригиналах и невозможны в них), ни стоны, ни крики, ни воздевания рук, ни кусания локтей, ни любая иная параферналия романтического театра. Нужно не навязывать мастеру собственный язык, но вслушиваться в его стиль и пытаться передавать его средствами языка, нам современного.

## Архаизмы

Архаизмы здесь понимаются в широком смысле. Во-первых, это устаревшая лексика, давно вышедшая из повседневного употребления и несущая на себе налёт

искусственности, условности, книжности. Во-вторых, это понятия и предметы, относящиеся к славянской и древнерусской культуре и не имеющие отношения к Древней Греции.

Насыщение текста Еврипида архаизмами тоже является характерной чертой переводов Серебряного века. Мотивы переводчиков легко понять. Устаревшая лексика обладает неким пафосом, некоей торжественностью, которая, по их мнению, отражает пафос и торжественность древнегреческой трагедии.

В процессе архаизации текста, особенно если эта архаизация накладывается на общую приподнятость интонации, о которой говорилось выше, происходит подмена картины: Древняя Греция превращается в сказочную страну, полную белоснежных статуй и мраморных святилищ, где высятся терема,<sup>24</sup> а по морю ходят ладьи, где люди вышагивают мерно, изъясняются торжественно, где жизнь превращается в некое пафосно-хореографическое действие. Если к этому прибавить манерность, велеречивость, истеричность героев, то получается поистине странная смесь сказочной древнерусской экзотики, псевдоклассицизма и романтизма, которая совершенно чужда эстетике Еврипида.

Переводчику кажется, что если сказать не «глаза», но «очи», не «губы», но «уста», то в тексте появится некая весомость, а мысль и образ станут более глубокими. В «Ифигении в Авлиде» хор поёт:

φοινίσσουσα παρῆδ' ἐμὰν  
αἰσχύνα νεοθαλεῖ

Краснела щека моя  
от стыда юного.

Анненскому слово «щека» не нравится, потому что оно слишком прозаично. Гораздо поэтичнее сказать «ланиты», что и делается:

Краской стыдливости розовой  
Вспыхнули вмиг ланиты.

Чуть далее хор поёт:

ᾗ καλλίστους ἰδόμαν ... πώλους

(Я) видела его великолепных... молодых коней.

Анненскому этот стиль кажется слишком простым, и он раскрашивает его:

В очи мелькнули мне  
Два дышловых коня

Далее, когда Ахилл клянётся защитить Ифигению от её же отца, он говорит:

οὐχ ἄψεται σῆς θυγατρὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ,  
οὐδ' εἰς ἄκραν χεῖρ', ὥστε προσβαλεῖν πέπλοισ

Не коснётся твоей дочери вождь Агамемнон,  
(он) даже кромкой руки (т.е. кончиком пальца) не притронется к (её) пеплосу.

---

<sup>24</sup> Хотя слово «терем» и восходит к древнегреческому слову «τέρεμνον» («кров, жилище»), это не избавляет его от налёта древнерусской экзотики.

Обычные слова, «рука» или «палец», по мнению переводчика, недостаточно отражают пафос этой сцены, поэтому Ахилл говорит:

Перста концом коснуться не дерзнёт  
Её одежд властитель Тиндариды

Анненскому недостаточно сказать «корабль» или «судно». Он скажет «ладья»:

Там фтиотские ладьи  
Мирмидонский держит вождь.

Вместо «дворца» или «дома» появляется «терем»:

И придумал брак, чтоб вызвать нас из царских теремов?

Эти примеры тоже взяты из «Ифигении в Авлиде». В «Алкесте» вместо «дворца» фигурируют как «чертоги», так и «палаты»:

Какой тишиною чертог объят!..  
Как немые палаты Адмета.  
Нигде... ни души...

Есть ли эти «чертоги» и «палаты» в оригинале? Нет, их там нет и следа. Еврипид говорит:

τί ποθ' ἠσυχία πρόσθεν μελάθρων;  
τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου;

«Почему (такая) тишина перед дворцом? Почему молчит дом Адмета?»

Другой характерный пример, теперь из «Ореста». Фригийский раб, запинаясь, рассказывает о нападении Ореста и Пилада на Елену. Говорит он так:

Φρυγίοις ἔτυχον Φρυγίοισι νόμοις  
παρὰ βόστρυχον αὔραν αὔραν  
Ἑλένας Ἑλένας εὐπαγεῖ  
κύκλω πτερίνῳ πρὸ παρηίδος  
αἰσσων βαρβάροις νόμοισιν.  
ἃ δὲ λίνον ἠλακάτῃ  
δακτύλοις ἔλισσεν,  
νήμα δ' ἔτετο πέδῳ (1426-1433)

Случилось, что (я), согласно фригийским, фригийским обычаям,  
гнал ветерок, ветерок по локонам  
Елены, Елены, ладно сделанным  
пернатым кругом (т.е. веером – В.Н.), обвевая (им её) щёки  
согласно варварским обычаям.  
Она же лён свивала пальцами на прялке  
и позволяла пряже (упасть) на пол.

В этих словах раба нет никакой архаики. Он употребляет лексику, вполне современную аудитории Еврипида. Тем не менее, Анненский делает следующий перевод:

Я, Фригии помня обычай,  
На локоны нежно ей веял,  
Ланиты Елены, Елены  
Кольцом освежал окрылённым,  
Покуда царицы персты  
На землю роняли льняные  
Из прялки и длинные нити

Откуда взялись эти «ланиты», эти «персты»? В оригинале два современных для той эпохи слова – «*λαρῆδος*» и «*δακτύλοισ*», т.е. «щёки» (ед. ч.) и «пальцы». Нет никакого основания для архаизации текста, которая как бы отгораживает читателя от действия полупрозрачным покрывалом, отдаляет Елену в некие древнерусские дали. Неужели в тексте прибавилось поэзии оттого, что пальцы названы «перстами», а щёки «ланитами»? Неужели Елена стала как-то более красивой оттого, что части её тела обозначены, вопреки воле автора, устаревшими словами?

Подобных примеров множество, и не только из переводов Анненского. В таком обращении с оригиналом чувствуется желание как-то улучшить текст, сделать его более ярким, более выпуклым. В погоне за красочностью, экзотичностью теряется стиль Еврипида, стиль спокойного, холодного исследователя человеческой души, не склонного ни к экзальтации, ни к архаике. Все приведённые древнегреческие строки написаны современным Еврипиду языком. В этом и была одна из его великих заслуг перед театром – Еврипид первый заставил трагедию говорить обычными, каждодневными словами. Да, его ругали за это смелое решение, ему не присуждали первых призов, но количество сохранившихся рукописей свидетельствует о том, что произведения Еврипида трогали души людей, будоражили умы, волновали сердца. И это достигалось максимальным приближением языка драмы к повседневному языку. Истеричность, экзальтированность, манерность, велеречивость, нагромождение устаревших слов, которыми никто уже не пользуется – всё это не приближает драму к человеку, но отдаляет её от человека, уводит её в искусственный, а, значит, чуждый мир, возводит стену между воспринимающим умом и живым, пронзительным своей простотой текстом.

Если мы хотим восстановить ту непосредственную связь, которая существовала между трагедиями Еврипида и их первыми слушателями, то нам нужно раз и навсегда избавиться от всех этих «теремов», «палат», «чертогов», «ладей», «очей», «перстов» и «ланит». Древнегреческую атмосферу не воссоздать при помощи древнерусской. Всё, чего можно таким образом добиться – это сотворение никогда не существовавшего, искусственного и даже комичного своей выпренности мира, который не имеет ровно никакого отношения к драме Еврипида, эта же драма была современной в свою эпоху и останется современной всегда.

Проблема намеренной архаизации текста была выявлена уже мастерами XX века. Пастернак, например, заявлял:

Наравне с оригинальными писателями переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации<sup>25</sup>.

В тех немногих переводах Еврипида, которые появились в советское время, этот недостаток преодолён. Ни Апт, ни Шервинский не занимаются архаизацией еврипидовского текста. К сожалению, эти переводы не так многочисленны и не настолько

---

<sup>25</sup> Пастернак Б.Л. Замечания к переводам из Шекспира//Пастернак Б. Л. Воздушные пути. М., 1982. 394.

известны, как те, что оставил нам Серебряный век, поэтому влияние устаревшей эстетики значительно и продолжается до сих пор.

Я не хочу сказать, что в переводах Еврипида не должно быть ни одного устаревшего слова или выражения. Если по какой-либо причине это необходимо, то в текст можно допускать устаревшую лексику. Более того, она сохраняется в некоторых современных оборотах и в этом виде используется в повседневной речи. Однако есть разница между периодическим допущением устаревших слов и оборотов и намеренной архаизацией атмосферы всего произведения, что, повторим, неоправдано с точки зрения стиля переводимого автора, отдаляет произведение от читателя, уводит воображение в экзотические дали, в искусственную пафосность, тем самым лишая читателя возможности воспринимать драму непосредственно, на живом, современном языке, чего, разумеется, и хотел сам Еврипид.

Оборотной стороной архаизации является чрезмерное осовременивание античной драмы. Это явление пока не утвердилось в русских переводах, но оно повсеместно царит в театральных постановках. Здесь не место обсуждать эту проблему. Достаточно сказать, что уклон в противоположную сторону, то есть полная замена античной атмосферы современным бытом воздвигает такой же барьер между читателем и древним автором, и точно так же мешает адекватному восприятию античной драмы, для которой нужен определённый контекст, а он в современной нам повседневности невозможен. Однако это отдельная тема, которая требует внимательного и подробного обсуждения.

#### Сохранение реалий и образов оригинала

Следующая проблема, с которой сталкивается переводчик Еврипида, это наличие в тексте некоторых реалий, которые либо непонятны современному читателю, либо изменились со времени жизни автора. При этом возникает естественное искушение заменить непонятные реалии на понятные, а вместо устаревших понятий ввести современные. Более того, как только переводчик разрешает себе подобные действия, он начинает обращаться вольно и с теми реалиями, которые в замене никак не нуждаются.

Обратимся снова к переводам Анненского, который часто поддаётся упомянутому искушению. В «Алкесте» Адмет клянётся: «οὐ γάρ ποτ' οὔτ' ἄν βαρβίτου θίγοιμ' ἔτι», то есть «я никогда уже не прикаснусь к барбитону». Барбитон – это струнный инструмент, о котором известно, в частности, что у него был глубокий звук и диапазон, по меньшей мере, в две октавы. Подавляющее число современных читателей никогда не слышало о барбитоне, это редкий инструмент. Но значит ли это, что ему нет места в переводе? Анненский считает, что нет, и просто выбрасывает барбитон:

И никогда до струн уже рукой  
Я не коснусь

В результате из образа Адмета пропадает интересная чёрточка. Каких струн теперь не будет касаться Адмет? Струн лиры, кифары, а, может быть, форминги? Взамен читатель получает ценную информацию о том, что Адмет не коснётся «струн уже рукой», как будто Адмет мог играть ногой или же другой частью тела. Почему переводчик лишил героя его любимого инструмента? Ведь сохранить его было так просто:

Я барбитона никогда рукой  
Уж не коснусь

Если форма «барбитон» почему-то не нравится, то есть полноправная замена – «барбίτος»:

Я никогда барбитоса рукой  
Уж не коснусь

Очевидно, дело не в том, что барбитон (или барбитос) не поместился в строку. Переводчик подумал, что это слово слишком странное, слишком непонятное читателям и зрителям, поэтому он и выбросил его без всякого сожаления. Но ведь «барбитон» – это не «уста», не «персты» и не «терем». Это настоящая историческая реалия, включённая в текст самим Еврипидом. Почему бы не дать читателю возможность узнать об этом замечательном древнем инструменте и вместе с тем углубить его знание античной культуры? Зачем вводить в трагедию Еврипида древнерусскую, искусственную экзотику, все эти ладьи и терема, а настоящую, древнегреческую экзотику выбрасывать?

В «Алкесте» есть ещё один похожий пример, тоже с образом музыкального инструмента. Хор поёт:

πολλά σε μουσολόλοι  
μέλψουσι καθ' ἐπτάτονόν τ' ὀρείαν  
χέλυν (445-447)

Песнопевцы будут петь о тебе много (песен)  
на семиструнном горном (черепашьем) панцире.

Еврипид не называет лиру по имени, но даёт ей описательное название, которое вызывает богатые образные ассоциации. Известно, что Гермес изготовил самую первую лиру из панциря черепахи. Мы также узнаём, что черепаха была поймана в горах, мы видим её панцирь, усиливающий звук семи струн. Анненский переводит просто «лира». Хор теперь поёт, что будут воспевать

Часто тебя любимцы  
Муз семиструнной лирой

Здесь даже неважно, куда относится слово «муз» – к любимцам или к лире, потому что пропадает всё – и ассоциация с Гермесом, и черепаха, и панцирь, и горы. Вся картина, выстроенная автором, уходит в никуда.

Показательный пример такого отношения Анненского к оригиналу можно наблюдать и в рассказе фригийского раба из «Ореста»:

Ἀργεῖον ξίφος ἐκ θανάτου πέφευγα  
βαρβάροις ἐν εὐμάρι-  
σιν, κεδρωτὰ παστάδων ὑπὲρ τέραμνα  
Δωρικὰς τε τριγλύφους (1369-1372)

(Я) избежал смерти от аргивского меча  
в (моих) варварских эвмаридах,  
(вскарабкавшись) по кедровым колоннам  
и дорийским триглифам.

Слова фригийца наполнены реалиями. Тут и аргивский меч, и варварские эвмаридады (вид азиатской обуви), и кедровые колонны, и дорийские триглифы. Весь пассаж дышит античной экзотикой, детали проработаны тонко и верно. А вот что получается у Анненского:

От смерти, от сабли аргосской  
На мягких подошвах  
Неслышно ушёл я:  
Над брачным покоем я крался,  
И между триглифов дорийских  
Не раз застревала нога...

Из четырёх строк получилось целых шесть, но такое расширение пространства не помогло разместить реалии оригинала в неискажённом виде. Вместо меча появилась сабля, вместо эвмарид – «мягкие подошвы», вместо кедровых колонн – «брачный покой», и лишь дорийские триглифы остались нетронутыми, только теперь в них почему-то застревает нога, чего совершенно нет в оригинале. Нога может застрять в триглифе не более, чем, скажем, зуб может застрять в вилке. Но оставим эту странную фантазию на совести классически образованного переводчика. Мне хочется обратить внимание на то, как без всякой необходимости стираются реалии оригинального текста, заменяясь на реалии либо абсурдные, либо размытые своей всеобщностью. Сабля в руках древнего грека – это всё равно, что автомат Калашникова в руках стрельца допетровской эпохи. «Брачный покой», в отличие от кедровых колонн, может быть где угодно и в какой угодно период. Можно сказать, что зритель не знает, что такое «эвмариды», но почему бы не расширить его кругозор? И почему ожидается, что тот же самый зритель знает, что такое «дорийские триглифы»? Слово «триглифы» знакомо лишь архитекторам, историкам искусства или любителям античности. Так называемый широкий зритель мог этого слова в жизни своей не слышать. Почему же переводчик решает триглифы допустить, а эвмариды запретить? И почему вообще переводчик берёт на себя подобные полномочия – решать, какие реалии оригинала переводить, а какие устранять? Это уже не перевод, а редакция текста, то есть недопустимое превышение прав.

Другая важная реалия – древнегреческая одежда. Её важно сохранять, потому что правильно названная одежда играет огромную роль в создании облика персонажей. Медея, например, говорит, что она пошлёт коринфской царевне такой подарок – «λεπτόν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον», то есть «тонкий пеплос и золотой венец». Оба переводчика «Медеи» правильно считают эти реалии достаточно важными, чтобы сохранить их. У Анненского фигурируют «пеплос дивный и золотая диадема», а у Мережковского, более точно, «золотой венец и пеплум легкотканый».

К сожалению, такая установка на сохранение выдерживается далеко не всегда. Пеплос часто появляется в трагедиях Еврипида, однако из переводов он исчезает. В «Гекубе», например, прорицатель Талфибий приходит за героиней (старухой, потерявшей всё – царство, мужа, детей) и находит её в страшный момент полного падения, лежащей в пыли, завёрнутой в пеплос:

αὐτὴ πέλας σου νῶτ' ἔχουσ' ἐπὶ χθονί,  
Ταλθύβιε, κεῖται ξυκεκλημένη πέπλοις. (486-487)

Она перед тобою, спиной на земле,  
Талфибий, лежит, завёрнутая в пеплос.

Хор изъясняется простым, даже слишком простым для такой душераздирающей сцены языком, и эта простота создаёт именно тот жутковатый контраст, которого, вероятно, и добивается Еврипид. Анненский, по своему обыкновению, не может сохранить простоту автора, но хочет как-то углубить, раскрасить сцену. Прозаический пеплос ему здесь уже не нужен. Гораздо эффектнее превратить его в «тёмную ризу»:

Да вот она, Талфибий, тёмной ризой  
Отделена от мира – на земле...

Его нисколько не смущает, что риза – это христианская реалья, верхнее облачение священника при богослужении. Таким образом, нарушается и облик героини, и пропадает традиционный жест скорби – заворачивание себя в пеплос. Зато появляется риза, которой Гекуба отделяет себя от мира. Это, может быть, и красивый образ – но он полностью выдуман, и ничего подобного у Еврипида нет.

Более поздним переводчикам тоже свойственна свобода в обращении с древнегреческими реальями. Например, пеплос исчезает из перевода «Троянок», выполненного Шервинским. Кассандра говорит в оригинале:

οὐς δ' Ἄρης ἔλοι,  
οὐ παῖδας εἶδον, οὐ δάμαρτος ἐν χεροῖν  
πέπλοις συνεστάλησαν

Те, кого Арес взял,  
не видели (своих) детей и руками жены  
не были завернуты в пеплос.

У Еврипида здесь множественное число – «пеплосы», но он нередко заменяет единственное число множественным в целях выразительности.

Мёртвый воин, завернутый в пеплос руками своей жены – в этом образе есть атмосфера Древней Греции, причём атмосфера настоящая, неискажённая. Шервинский не считает нужным сохранять пеплос в своём переводе, он даже не считает нужным заменить его ни на покрывало (тоже возможный перевод), ни на накидку, ни на плащ, ни даже на ризу:

Кто пал в сраженье, тех  
Хоть мёртвыми друзья в их дом вносили,  
Землёй отцов их покрывался прах,  
Обряжен теми, чей то долг последний

Перевод растянут на целую строку, в нём появляется и «земля отцов», и «прах», и «последний долг», а вот «пеплос», который принёс туда сам Еврипид, бесследно исчезает. Не погибший воин завернут в пеплос, но «прах обряжен». Вместо конкретного образа появляется образ размытый, вместо древнегреческой реалии появляется реалья универсальная, абстрактная.

У древних греков не сердце, но печень считалась средоточием жизненных сил человека, поэтому именно печень являлась главной целью для удара мечом. В «Медее» кормилица говорит, что она боится за свою госпожу, как бы та не вонзила заострённый меч кому-нибудь в печень: «μη θηκτὸν ὄσῃ φάσγανον δι' ἥπατος». Понятно, что в наше время мы считаем не печень, но сердце самым важным органом, но это наши, современные понятия. Удар мечом что в печень, что в сердце будет одинаково смертельным, поэтому смысл текста не изменится, какой бы из двух органов мы ни назвали. Однако удар мечом в печень – это древнегреческий образ, он немного странен, правильно экзотичен и точен. Удар мечом в сердце – это уже романтизм, оторванный от исторической правды и абстрактный. Правдивая, точная подробность древнегреческой жизни удаляется из текста в угоду вкусам переводчика и его времени. Анненский следует оригиналу, а Мережковский нет:

И остро мерещится удар  
Невольню мне меча, разящий печень  
(Анненский)

И я боюсь, чтоб остро меча  
Себе царица не вонзила в сердце  
(Мережковский)

П.Д. Шестаков, опубликовавший свой перевод «Медеи» в 1865 году,<sup>26</sup> находит простое и эффективное решение проблемы – он просто удаляет и печень, и сердце:

Её я знаю очень и боюсь,  
Чтоб в грудь себе меч острый не вонзила

Нет слова – нет проблемы, и перевод в таком обрезанном виде гордо предлагается читателю.

Непоследовательность Анненского иллюстрируется следующим примером. В «Геракле» главный герой убивает своего сына, поражая его стрелой в печень: «ἐναντίον σταθεῖς βάλλει πρὸς ἧπαρ». Здесь Анненского печень почему-то уже не устраивает, и он, как Мережковский в «Медее», производит замену внутренних органов:

и прямо в сердце  
Вонзается стрела ребёнку

Чуть позже, когда раскаявшийся Геракл хочет свести счёты с жизнью, вонзив себе меч в печень («φάσγανον πρὸς ἧπαρ»), Анненский снова заставляет его желать себе смерти негреческим способом:

Чего я медлю в сердце меч вонзить?

Анненский вообще испытывает сложности с передачей анатомических подробностей. Вот, например, строки из «Ореста», где главный герой собирается зарезать Елену, причём зарезать грамотно, одним ударом меча:

ἐς κόμας δὲ δακτύλους δίκων Ὀρέστας,  
Μυκηνίδ' ἀρβύλαν προβάς,  
ὄμοις ἀριστεροῖσιν ἀνακλάσας δέρην,  
παίειν λαιμῶν ἔμελ-  
λεν εἶσω μέλαν ξίφος. (1469-1473)

Орест, хватая (своими) пальцами (её) волосы,  
бросившись (перед ней) в (своих) микенских башмаках  
и пригнув (её) шею к (её) левому плечу,  
собирался (ей) в горло  
вонзить чёрный меч.

Видно, насколько это описание точно. Вполне вероятно, Еврипид сам видел, как убивают таким способом, как человека хватают за волосы, сгибают ему шею, чтобы голова почти касалась плеча, и перерезают мечом обнажившееся горло. От переводчика требуется

---

<sup>26</sup> Медея, трагедия Еврипида. Перевод с греческого с примечаниями П.Д. Шестакова. Казань: Университетская типография, 1865.

просто следовать за автором, чтобы воспроизвести этот смелый и шокирующий образ. Вот что делает Анненский:

Уж аргосец её настигает,  
Пальцы в локоны ей запустил  
И уж нежную шею готов  
Выше левой лопатки ударить  
Своим чёрным мечом...

Прежде всего, обратим внимание на то, что микенские башмаки куда-то пропали. Переводчик, видимо, решил не отвлекать читателя этой излишней подробностью. А теперь оценим абсурдность происходящего. Орест запускает пальцы в локоны Елены. И что из этого? Что произойдёт, если запустить в пальцы в локоны? Неужели от этого голова жертвы сама наклонится к плечу? В переводе не говорится, что Орест хватается Елену за волосы. Картина жестокого жеста пропадает. Потом читатель узнаёт, что у нежной шеи есть, оказывается, левая лопатка, выше которой герой хочет ударить мечом. Выше левой лопатки – это мимо шеи, ведь шея не находится непосредственно над лопаткой. Более того, удар мечом в лопатку – это удар сзади, а мы знаем из оригинала, что Орест бросается навстречу Елене, а не подкрадывается к ней со спины. Наконец, даже если лопатку и можно пронзить мечом, то такой удар вряд ли будет смертельным. Да и кому придёт в голову казнить жертву подобным способом?

Опять мы видим, как небрежно Анненский относится к реалиям оригинала, как он удаляет, изменяет их не только без всякой причины, но и к большому вреду для автора, потому что любой вдумчивый читатель, прочитав такую сцену, может заподозрить Еврипида если не в глупости, то уж, конечно, в полном непонимании материала.

В том же «Оресте» Электра, ожидая, чтобы Елена погибла от рук Ореста и Пилада, произносит красивые, смелые слова:

οὐκ εἰσακούουσ': ὦ τάλαιν' ἐγὼ κακῶν.  
ἄρ' ἐς τὸ κάλλος ἐκκεκώφηται ξίφη; (1287-1288)

(Они) не слышат. О, сколько мне выпало бед!  
Неужели красота притупила (их) мечи?

Другими словами, неужели красота Елены так подействовала на молодых людей, что они не посмели её убить? Всякий согласится с тем, что красота, притупляющая мечи – это высокая, прекрасная поэзия, ничем не уступающая словам другого гениального драматурга, Кристофера Марло, сказанным о Елене: «the face that launch'd a thousand ships».<sup>27</sup> Еврипид использует недвусмысленный глагол «ἐκκεκώφω», который именно и означает «притуплять». Каким же притупленным чувством прекрасного нужно обладать, чтобы совершенно нивелировать этот образ, как делает Анненский:

Не слышат, нет... О, горе, горе мне,  
Иль красота мечи заворожила?

Вместо смелого, ёмкого образа, который вполне мог стать крылатым выражением в русском языке, даётся жиденький романтический штамп. На каком основании заменён глагол? Потому что переводчик не в состоянии принять смелость поэта, которого он переводит. Эта вещность, эта пронзительная конкретность образов Еврипида ему чужда. Он

---

<sup>27</sup> «Лицо, спустившее на воду тысячу кораблей» («Доктор Фауст», Сцена 13, строка 90).

предпочитает чары и туманности. Трудно не задаться вопросом, зачем же братья за автора, если не можешь идти за ним до конца, принимать его полностью, во всём его многообразии?

Порой это размывание оригинальной образности приводит к серьёзному обеднению текста, и переводчику можно предъявить дерзкое обвинение в уничтожении поэзии оригинала. В «Алкесте» слуга, наблюдающий за хмельным Гераклом, говорит:

ποτῆρα δ' ἐν χεῖρεσσι κίσσινον λαβὼν  
πίνει μελαίνης μητρὸς εὔζωρον μέθυ,  
ἕως ἐθέρμην' αὐτὸν ἀμφιβᾶσα φλόξ (756-758)

И, в руки взяв увитый плющом кубок,  
(он) пьёт несмешанный сок чёрной матери,  
пока пламя, пробежавшее по всему (телу), не распалило его.

Здесь каждая деталь имеет своё значение и красоту. Кубок увит плющом – растением, тесно связанным с богом Дионисом. Когда нимфы прятали его, маленького, от Геры, они накрыли колыбель ветками плюща. Кубок обвивается плющом в знак поклонения богу. Вино же называется очень красиво «соком чёрной матери», т.е. виноградной лозы. Из чёрной земли, из недр естества выходит виноградная лоза, дарящая красное вино. Человек, пьющий вино, как бы воссоединяется с божественным началом. Более того, Геракл пьёт вино «несмешанным». Почему Еврипид специально об этом говорит? Потому что это весьма важная деталь, которая характеризует и Геракла, и слугу. Геракл сам является силой природы, дикой, «несмешанной», которая вскоре победит саму смерть. В глазах же слуги человек, пьющий вино, не разбавленное водой, является пьяницей, бескультурным и невоспитанным чужеземцем. Известно, что греки специально разбавляли вино водой, чтобы не пьянеть слишком быстро и успеть насладиться умной беседой. Здесь мы видим удивительно виртуозный контраст между Гераклом, как он есть, и Гераклом, как его видит слуга. Одна и та же вещь радикально меняется в зависимости от того, кто её воспринимает. Этот упор на относительность ценностей весьма характерен для философии Еврипида и возникает вновь и вновь в его произведениях.

И что же сохраняется об этого богатства смыслов и деталей в переводе Анненского?

Берёт он кубок ёмкий: чистым даром  
Земли его он наполняет чёрной  
И пьёт, пока огонь вина по жилам  
Не побежал.

Где плющ? Где сок чёрной матери? Где несмешанность этого сока? Всё пропало, и священное растение бога Диониса, и сок чёрной матери, и всё богатство смыслов, создаваемое словом «несмешанный». Такова цена небрежного обращения с реалиями оригинала. Вместо красивого, ёмкого текста получается банальный пересказ, целиком состоящий из поэтических штампов. Почему читателю не дают возможности насладиться этой прекрасной поэзией, этим «соком чёрной матери»? Почему его так обкрадывают? Переводчик либо не смог перевести эту поэзию, либо не захотел её переводить, потому что она ему не близка и не понятна. Как бы там ни было, пострадал читатель.

Утрата и видоизменение реалий – обычное явление в переводах Еврипида. Приведём ещё несколько примеров. Один из хоров «Электры» упоминает Химеру и Пегаса:

περιπλεύ-  
ρω δὲ κύτει πύρπνοος ἔ-  
σπευδε δρόμῳ λείαινα χαλ-  
αῖς Πειρη-

ναῖον ὀρῶσα πῶλον. (472-475)

А на окружившем бока  
панцире быстро бежала огнедышащая львица  
на (своих) лапах, Пиренского  
завидев жеребца.

Пирене – знаменитый источник в Коринфе, возле которого был пойман Пегас, поэтому он и называется здесь «Пиренским жеребцом». Верхом на Пегасе коринфский царевич Беллерофонт убил Химеру, чудовище с львиной головой и шеей, козлиным туловищем и змеиным хвостом. Еврипид называет Химеру «огнедышащей львицей». Вот что остаётся в переводе Анненского:

а грудь ему  
Лев украшал, что за дивно крылатым конём  
Огненным взором следил так жадно.

В этом маленьком отрывке есть три реалии: сжимающий бока панцирь, Химера и Пиренский жеребец. Ни одна из этих реалий не сохраняется переводчиком. Вместо панциря, сжимающего герою бока, фигурирует «грудь», вместо огнедышащей Химеры – «лев с огненным взором», вместо «Пиренского жеребца» – «дивно крылатый конь».

В «Оресте» есть такие слова фригийского раба, который пытается убежать от Ореста:

αἰαῖ: πᾶ φύγω, ξένοι, πολὶὸν αἰθέρ' ἀμ-  
πτάμενος ἢ πόντον, Ὠκεανὸς ὄν  
ταυρόκρανος ἀγκάλας  
ἐλίσσων κυκλοῖ χθόνα; (1375-1379)

Ай-ай! Куда мне бежать, чужеземки,  
улетая в лучезарный эфир или к морю,  
которое бычьеголовый Океан  
кружит в (своих) объятьях, огибая землю?

Эти слова фригийца весьма примечательны. По представлениям древних греков океан был огромной рекой, объемлющей весь мир. Зевс, превратившись в быка, похитил Европу и унёс её на своей спине по морю. Фригиец хочет покрасоваться перед аудиторией своим знанием мифологии, но в голове у него либо от страха, либо от невежества, либо от того и другого всё перемешалось. Теперь сам Океан превращается в быка и хватает в объятия не Европу, но море. Фредерик Пейли цитирует в своих комментариях слова античного схолиаста: «Не стоило бы неучу-фригийцу говорить такое» и добавляет, что этот раб вызвал, наверное, взрыв хохота, красуясь своим знанием греческих мифов.<sup>28</sup>

Эпитет «бычьеголовый» весьма важен. Без него пропадает весь комический эффект, несколько разбавляющий то ощущение страха и возбуждения, которое царит в аудитории, знающей, какая бойня происходит внутри дома. Смотрим перевод Анненского:

Скажите мне, жёны чужие,  
Где спрячется варвар?  
В волнах ли эфира синих?  
Иль море его сохранит,

<sup>28</sup> The Orestes of Euripides. With Brief Notes by F.A. Paley. Cambridge: Deighton, Bell and Co., 1879. 98.

Покоясь в объятиях бога,  
В руках Океана покоясь?

Как мы видим, слово «бычьеголовый» пропало. Переводчик не счёл нужным донести его до читателя. Исчез комический эффект, исчезла аллюзия на похищение Европы, исчезла картина Океана, кружащего море в своих объятиях (теперь море не «кружится», но, наоборот, «покоится»). Словом, исчезла вся свежая, оригинальная образность. Из-за такого небрежного обращения с реалиями текста ничего не подозревающий читатель получает некий иной текст, имеющий лишь отдалённое сходство с текстом Еврипида.

Похожая ситуация имеет место в финале «Ифигении в Тавриде», где главная героиня вместе с Орестом и Пиладом пытается ускользнуть из враждебной гавани на корабле. В тексте употребляется конкретный морской термин «эпотиды» (ἐπωτίδες). Это слово буквально переводится «торчащие, как уши». Эпотидами назывались брусья по обеим сторонам носовой части корабля. Эти брусья имели двойное назначение – ими таранили вражеские суда и на них вешали якоря. Герои Еврипида:

κοῦτοῖς δὲ πρῶταν εἶχον, οἱ δ' ἐπωτίδων  
якоряв ἐξανήπτον (1350-1351)

Шестами выравнивали нос (корабля), а другие к эпотидам  
крепили якоря

Опять мы видим, как хорошо Еврипид разбирался в морском деле. Герои находятся недалеко от берега, где ещё мелко. Чтобы корабль не ходил носом из стороны в сторону, моряки упираются шестами в морское дно с обеих сторон носа. Другая группа уже поднимает якоря и вешает их на эпотиды. Автор делится с нами двумя подробностями мореплавания своей эпохи. Наверняка он сам не раз наблюдал за работой моряков, крепящих нос корабля шестами, поднимающих якоря на «уши» своего любимого судна, которые, возможно, не раз спасали им жизнь в морских сражениях, пробивая вражеские борта и заслоняя их самих от смертельных таранов.

Нужно ли говорить, что переводчику неплохо бы постараться сохранить для читателя эти драгоценные реалии давно ушедшей эпохи, эти плоды вдумчивого наблюдения дорогого от нас автора? Вот как переводит это место Анненский:

Те на корме канат слагали, те  
Тянули вверх из моря якорь

Такой вот результат. Ни шестов, ни эпотид. Переводчик решил, что читателю не обязательно знать о том, что нос древнегреческого судна выравнивался шестами, что у этого судна были «уши»-эпотиды, на которые вешались якоря. Зачем об этом говорить? Это всё лишняя, не нужная информация, которая лишь отвлечёт нежный ум читателя от драматического действия. Переводчик решает за нас, что нам знать следует, а что не следует. В данном случае, ничего нам знать не следует. Заменяем шесты канатами, вытянем из моря якорь – да и хватит с нас. Если бы какой-нибудь важный философский или религиозный текст переводили таким образом, интересно, что сказали бы критики?

В «Ипполите» есть одна примечательная подробность – главный герой вскакивает в колесницу и колет стрекалом сразу обеих лошадей:

ἐπῆγε κέντρον ἐς χεῖρας λαβῶν  
πόλοισ ἀμαρτή (1194-1195)

(И), взяв стрекало в руки,

(он) кольнул обеих лошадей одновременно.

Уильям Барретт пишет в своём известном комментарии к этой трагедии: «Ещё одним намёком на опытность [Ипполита] служит то, что он применяет инструмент ко всем лошадям одновременно.»<sup>29</sup> Конечно, кольнуть стрекалом сразу обеих лошадей невозможно, однако Ипполит делает это так быстро, что производит подобное впечатление, и Еврипид специально употребляет наречие «ἀμαρτῆ», т.е. «одновременно». Вот как переводит Анненский:

Стрекало он  
Затем приняв, кобыл поочерёдно  
Касается.

Вся суть этой подробности – удивительная искусность, даже некая аристократическая небрежность Ипполита в управлении колесницей – утрачена, ведь кольнуть кобыл поочерёдно может любой возничий, здесь особого искусства не требуется.

В начальных строках одной из речей Ясона в «Медее» содержится прекрасный образ. Бросаемый из стороны в сторону бурей обвинений, которую подняла его рассвирепевшая жена, Ясон говорит, что, как искусный кормчий, он должен уйти от этой бури лишь на верхней кромке паруса:

δεῖ μ', ὡς ἔοικε, μὴ κακὸν φῶναι λέγειν,  
ἀλλ' ὥστε ναὸς κεδνὸν οἰακοστρόφον  
ἄκροισι λαίφους κρασπέδοις ὑλεκδραμεῖν  
τὴν σὴν στόμαργον, ᾧ γύναι, γλωσσαλίαν. (522-525)

Мне нужно, как (мне) кажется, не говорить не скверно,  
но, как искусный кормчий корабля,  
на верхней кромке паруса избежать  
твоей разнузданной болтовни, женщина.

Один из лучших комментаторов «Медии», Денис Пейдж, поясняет это место так:

Парус подобран к верхней рее, и корабль движется силой ветра, уловляемого той узкой полоской паруса, которая оставлена под реей.<sup>30</sup>

Парус берётся на гитовы, чтобы ветер не снёс его вместе с мачтой, однако кормчий не может позволить кораблю беспомощно болтаться на волнах и наверняка быть потопленным ими. Под самой реей он оставляет узкую кромку паруса – единственную свою надежду, единственное приложение своего мастерства. Так и Ясон должен оставить в своей речи лишь самое малое, самое существенное, чтобы ловко вырुлить из бушующих волн семейной ссоры. Сохраняется ли в переводах «Медии» этот образ узкой кромки паруса, которая одна лишь уводит корабль от смертельной опасности?

Вот версия Анненского:

Кто не рождён оратором, тому  
Теперь беда. Как шкипер осторожный,  
Я опущу немножко паруса

<sup>29</sup> Euripides. Hippolytos. Edited with Introduction and Commentary by W.S. Barrett. Oxford: Clarendon Press, 1964. 381.

<sup>30</sup> Euripides. Medea. The Text Edited with Introduction and Commentary by Denys L. Page. Oxford: Clarendon Press, 1938. 111.

Надутые, иначе, право, буря  
Злоречия и эти вихри слов  
Потопят нас, жена.

Анненский хочет сделать то, что наверняка погубит корабль – ещё немножко опустить надутые паруса. Мережковский, напротив, хочет паруса подобрать, не оставив никакой кромки и, таким образом, лишит корабль всякой маневренности:

Искусство мне, я думаю, потребно  
Немалое, чтоб дать тебе ответ:  
Как опытные кормчие, под вихрем,  
Все паруса я должен подобрать,  
О, женщина, дабы от сильной бури  
Неистовых речей твоих спастись...

Шестакову вообще нет дела до подобных нюансов, поэтому для читателя остаётся загадкой, каким же образом его «рулевой судна» собирается спастись:

Мне кажется, оратором искусным  
Мне должно быть теперь, чтобы укрыться  
От бури гневных слов твоих, жена,  
Как рулевой заботливый судна  
Во время бури свой корабль спасает.

Мы видим, что конкретная, правильная реалья из текста Еврипида, прекрасно знавшего морское дело, совершенно утрачивается переводчиками либо по небрежности, либо по невежеству. К большому сожалению, список подобных утрат можно продолжать очень долго.

В заключительной сцене «Троянок» прорицатель Талфибий говорит Гекубе:

θάψαι νεκρὸν τόνδ', ὃς πεσὼν ἐκ τειχέων  
ψυχὴν ἀφῆκεν Ἔκτορος τοῦ σοῦ γόνου:  
χαλκόνωτον ἀσπίδα  
τήνδ' (1134-1137)

(И Андромаха умоляла) похоронить этого мёртвого ребёнка,  
сына твоего Гектора, который (т.е. ребёнок), упав со стен, испустил дух,  
на этом медноспинном щите.

Сын будет похоронен на медноспинном щите отца. «Медноспинный щит» – это поэзия, это образ, причём не только красивый, но и точный, потому что щит, словно панцирное животное, подставляет вражеским ударам свою твёрдую спину. Анненский переводит это место так:

Господин  
Позволил ей похоронить ребёнка.  
Вот он, твой внук, – низвешанный со стен  
И горестно отдавший душу. Было  
Обещано им также медный щит,  
Которым нас пугал, бывало, Гектор...

Вместо «медноспинного» щит становится просто «медным». Образ исчезает. Даже Шервинский, который относится к реалиям оригинала значительно внимательнее Анненского, проявляет порой небрежность. Вот как это место переведено Шервинским:

И он дозволил Гекторова сына,  
Низверженного с башни, схоронить;  
И Гектора меднообитый щит,  
Ахейцев страх, защиту чресл отцовских,  
Не увозить в Пелеев дом...

Теперь щит уже «меднообитый», но ведь это не то же самое, что «медноспинный». Опять оригинальный образ Еврипида пропадает, заменяясь на образ, лишённый неожиданности, свежести.

В трагедии «Геракл» главный герой, очнувшись от безумия, спрашивает, кто же убил его детей, и получает ответ от своего отца: «ἀπόλεμον, ὃ παῖ, πόλεμον ἔσπευσας τέκνοις» (1133), то есть «О сын, (ты) напал на детей в невоинской войне». Всякий, кто знаком со стилем Еврипида, знает, как он любит парадоксы и фразы, заключающие в себе противоречие. Вот, например, «τὸ καλὸν οὐ καλόν» («Орест», 819), т.е. «благо неблагое». Или «Ἀργεῖος οὐκ Ἀργεῖος» («Орест», 904), т.е. «аргосец-не аргосец», «ἔστιν τε κοῦκέτ' ἔστιν» (Алкеста, 521), т.е. «есть и более не есть», «οὐκ ἔχειν μ' ἔχουσα», т.е. «имеешь меня, не имея» («Ион», 1453), «τὸ κακὸν δ' ἀγαθόν», т.е. «злое добро» («Елена», 643), «γάμον ἄγαμον», т.е. «безбрачный брак» («Елена», 690). «Невоинская война» – это именно одна из таких фраз. Сохраняется ли она в переводе Анненского? Нет, не сохраняется. Переводчик, видимо, посчитал, что эту примечательную черту еврипидовского стиля передавать не нужно. В итоге он сочинил собственную строку, которую нельзя назвать даже вольным переводом:

Да, детский труп, мой сын, – плохой трофеей.

В «Финикиянках», в описании поединка между Этеоклом и Полиником, Этеокл, «шагнув вперёд (своей) правой ногой, вонзил меч в пуп и позвонки» противника:

προβὰς δὲ κῶλον δεξιὸν δι' ὀμφαλοῦ  
καθηῖκεν ἔγχος σφονδύλοισ τ' ἐνήρμοσεν. (1412-1413)

«Пуп и позвонки», как это непоэтично! Анненский не может переводить такие неромантические анатомические подробности, поэтому он говорит просто – «живот»:

правой сделал выпад,  
А так как враг при этом не успел,  
Подвинув щит, закрыться от удара,  
Ему в живот уходит лезвиё...

Гомеровская вещность в описании поединка пропадает, заменяясь на размытый, банальный образ.

В связи с этим размытием, стиранием оригинальных деталей можно вспомнить и знаменитый образ из «Медеи», из сцены убийства детей. Один из мальчиков, увидев обезумевшую мать, кричит: «ὡς ἐγγὺς ἦδη γ' ἐσμεν ἀρκύων ξίφους» (1277). Дословно этот крик означает: «Как близко (мы) уже к сетям меча!». Этот образ лишь на первый взгляд кажется непонятным, но, если поразмыслить над ним, то он выступает во всей своей ужасной красоте. Понимаемый метафорически, меч становится сетью, то есть ловушкой для детей, которые никак не ожидают от матери такой жестокости, такого коварства. Но этот же образ, понимаемый буквально, становится красивым и зримым. Героиня не может,

как в фильме Пазолини, нанести мальчикам нацеленные удары, у неё не хватает на это духа, и поэтому она специально вгоняет себя в лихорадочное состояние. Она врывается в комнату мальчиков и начинает разить мечом направо и налево, стараясь не смотреть на них. Меч, таким образом, описывает в воздухе беспорядочный узор, как будто плетёт сети. Вот от этих сетей, раскидываемых по воздуху, дети и хотят спастись.

Переводчики «Медеи», вместо того, чтобы понять Еврипида, пытаются его переиначить. Анненский превращает «сети меча» в «железные сети»:

Железные сейчас сожмут нас сети.

Мережковский вообще убирает всякий след сетей, уничтожая смелый, свежий образ Еврипида:

Уж занесён над нами меч... Спасите нас!

Шестаков делает то же самое:

Ах, помогите, молим мы богами,  
Скорее. Близко меч, – мы умираем.

Мы видим, какое искушение испытывают переводчики переделать, переиначить тот или иной смелый или непонятный им образ, и как они этому искушению поддаются – в ущерб и своим переводам, и читателям.

Ещё одна составляющая текстов Еврипида, которая часто бывает изменена или пропадает вовсе – это имена собственные. Переводчик чувствует себя вправе заменять одно имя другим, вместо одного прозвища ставить другое, изменять и вовсе удалять названия географических мест.

В начале уже упоминавшегося хора из «Электры» говорится:

ἄστρον τ' αἰθέριοι χοροί,  
Πλειάδες, Ὑάδες, Ἴκτωρος  
ᾄμασι τροπαῖοι (467-469)

И хоры небесных звёзд,  
Плеяды, Гиады,  
заставляющие отворотиться глаза Гектора.

Вот что получается у Анненского:

Там кружили созвездия  
Ярких Гиад и Плеяд, Приамида сразивших.

Здесь поэтичные «хоры звёзд» превращаются в обычные «созвездия», и эти созвездия не заставляют своим блеском отворотиться глаза Гектора, но сражают его. Другими словами, созвездия, а не Ахилл, вступают с Гектором в битву и побеждают его. Более того, герой, которого сам Еврипид называет здесь «Гектором», превращается в «Приамида». Уникальное имя заменяется на прозвище, общее для пятидесяти сыновей троянского царя Приама. Зачем это делается? Очевидно, чтобы выдержать размер. Если не хватает техники, чтобы вместить имя, переводчик ищет лёгкого пути – не дожимает технику, но просто изменяет имя, то есть не сам подстраивается под оригинал, но заставляет оригинал подстраиваться под свои технические возможности.

Похожая ситуация наблюдается во вступлении к «Ифигении в Авлиде», где Ахилл назван «Пелидом»:

ὄνομ', οὐκ ἔργον, παρέχων Ἀχιλλεύς (128)

Здесь (только) имя, не дело Ахилла.

В переводе Анненского:

О, Пелид – это только предлог,  
Это имя...

А вот пример того, как имя вообще пропадает. Вернёмся к сцене поединка из «Финикиянок»:

καί πως νοήσας Ἐτεοκλῆς τὸ Θεσσαλὸν  
ἐσήγαγεν σοφισμὸν ὁμιλίᾳ χθονός. (1407-1408)

И Этеокл ввёл (в действие) фессалийскую хитрость,  
немного зная (о ней) по (своей) связи с (этой) страной.

Еврипид прямо называет Этеокла по имени, но Анненский не считает нужным делать то же самое:

Пока наш царь в уме не воскресил  
В Фессалии им виденную хитрость...

Был «Этеокл», а стал «наш царь». А вот пример ещё одной утраты, из самой первой строки «Ифигении в Авлиде»:

Ἐγένοντο Λήδα Θεστιάδι τρεῖς παρθένοι

Родились у Леды Фестиевой три дочери.

Леда – дочь этолийского царя Фестия. Еврипид считает нужным сообщить нам об этом, но Анненский не согласен с тем, что это важно. Он просто выбрасывает имя царя:

Трёх дочерей на свет явила Леда...

Споры о том, так ли уж необходимо напоминать читателю об отце Леды, являются спорами академическими. Если оригинал называет Фестия, то и перевод должен назвать Фестия. Конечно, Анненского сильно стесняет выбранный им пятистопный ямб, однако почему бы не перенести Фестия или Леду в начало следующей строки, ведь обычно переводчик так и делает, когда ему не хватает места?

В «Оресте» главный герой кричит Менелая, который отказывается спасти его от смертной казни:

φεύγεις ἀλοστραφεῖς με, τὰ δ' Ἀγαμέμνονος  
φροῦδ'; (720-721)

(Ты) убегаешь и отворачиваешься от меня, и (заслуги) Агамемнона  
ничего (для тебя) не значат?

В переводе Анненского имя Агамемнона пропадает бесследно:

О мой отец, друзей  
Надёжных нет с тобой!

Имя Агамемнона упоминается несколько раз в трагедии «Орест», и можно возразить, что утрата одного такого упоминания не слишком важна. А как же быть, если теряется необычное, красивое имя, которое упомянуто лишь один раз? Например, «Персефасса» – одно из имён богини Персефоны? Вот эта строка из «Ореста» (964):

νερτέρων Περσέφασσα καλλίταις θεά.

Прекрасная богиня мёртвых, Персефасса.

Вот как это место звучит у Анненского:

Я голову ударами осыплю  
В усладу богине прекрасной,  
Нежной жертве подземных!

Очевидно, читателю не обязательно знать о том, что Персефону называли Персефассой, и не стоит наслаждаться звуком этого прекрасного имени. Переводчик не счёл нужным это имя перевести. Может быть, оно не уместилось в размер? Это было бы слабое, но всё же оправдание. Нет, имя «Персефасса» вполне поместилось бы в строку. Например, так:

Я голову ударами осыплю,  
Служа Персефассе прекрасной,  
Нежной жертве подземных!

Так почему же имя Персефоны выброшено без вся всякого сожаления? Почему обеднён и текст произведения, и читатель? А потому что переводчик решает сам, что переводить, а что не переводить, ставя себя на один уровень с автором и хозяйничая в его произведении, пользуясь полной безнаказанностью. Имя Персефасса появляется и в «Финикиянках»:

διώνυμοι θεαί,  
Περσέφασσα καὶ φίλα  
Δαμάτηρ θεά (683-685)

Соимённые богини,  
Персефасса и любимая  
богиня Деметра.

Здесь Анненский переводит так:

Ты почти соимённых богинь:  
Одну Персефону,  
Другую Деметру.

Даже сохраняя имя богини, переводчик всё равно заменяет его на более привычный для читателя вариант – «Персефона», хотя здесь ничто не мешает ему выполнить желание автора и дать читателю возможность насладиться красивым звучанием другого имени богини.

Бывают случаи, когда, наоборот, имя, отсутствующее в оригинале, восполняется переводчиком, как, например, в этих строках из «Ореста»:

ὄρᾱς, Ὀδυσσέως ἄλοχον οὐ κατέκτανε  
Τηλέμαχος: οὐ γὰρ ἐπεγάμει πόσει πόσιν,  
μένει δ' ἐν οἴκοις ὑγιὲς εὐνατήριον. (588-590)

Видишь ли, Телемах не убил супругу Одиссея:  
ведь она не меняла мужей  
и сохраняла в доме (супружескую) постель чистой.

В переводе Анненского эти строки звучат так:

И Одиссей женатым уплывал,  
Но нового не заводила мужа  
Жена его и ложе берегла,  
И Телемах не тронул Пенелопы.

Трудно сказать, зачем нужно было обогащать оригинал именем, и так широко известным. Возможно, переводчик всё-таки решил просветить необразованных читателей. Возможно также, что это имя заполнило место, оставшееся после растяжения трёх строк оригинала на четыре строки перевода.

Вот ещё один пример, опять из «Ореста». В оригинале Тиндарей говорит:

θυγάτηρ δ' ἐμὴ θανοῦσ' ἔπραξεν ἔνδικα:  
ἀλλ' οὐχὶ πρὸς τοῦτ' εἰκὸς ἦν αὐτὴν θανεῖν. (538-539)

А дочь моя умерла заслуженно:  
но ей следовало умереть не от этого (человека).

Старик не называет внука по имени. Более того, читателю предельно ясно, о ком он говорит, поэтому вольность Анненского нельзя объяснить просветительскими целями, как в предыдущем примере. Перевод его таков:

О, дочь моя была достойна казни,  
Но разве от Ореста?

Введение имени там, где имени нет – довольно распространённое явление в переводах Анненского. В «Оресте», например, есть такой диалог (795-796). Орест говорит Пилладу: «ἔρπε νῦν οἶαξ ποδός μοι» («Иди же, кормило моей стопы!»), а Пиллад отвечает: «φίλα γ' ἔχων κηδεύματα» («Проявляющее заботу (о тебе) с удовольствием»). Пиллад не называет Ореста по имени, однако переводчик чувствует необходимость это имя вставить:

Орест  
В добрый час, мой руль надежный!

Пиллад  
Страж Ореста моего.

В русских версиях трагедий Еврипида Троя нередко называется Илионом, Илион – Троей, троянцы – фригийцами, фригийцы – троянцами. Переводчики считают, что имеют полное право заменять одно имя другим просто потому, что им так удобней, игнорируя выбор самого автора. Более того, в этом подходе нет никакой системы. Переводчик просто следует или не следует воле автора, когда захочет. Приведу примеры из диалога между Афиной и Посейдоном, которым открываются «Троянки».

οὐκ, ἀλλὰ Τροίας οὖνεκ', ἐνθα βαίνομεν (57)

Нет, но ради Трои, где (мы теперь) ходим.

Анненский и Шервинский следуют за Еврипидом:

Недалеко искать: о Трое речь. (Анненский)

Нет, речь о Трое, где сейчас мы оба. (Шервинский)

Потом упоминаются троянцы:

τοὺς μὲν πρὶν ἐχθροὺς Τρωῶας εὐφραῖναι θέλω (65)

(Я) хочу порадовать (моих)  
прежних врагов, троянцев.

Анненский снова верен выбору Еврипида:

Обрадовать троянцев...  
Хотела б я...

У Шервинского же троянцы пропадают вовсе:

Былых врагов обрадовать хочу...

Чуть позже Еврипид называет Трою «Илионом»:

καὶ μὴν ἔλερσάν γ' Ἴλιον τῷ σῶ σθένει. (72)

И (они) разорили Илион твоею силой.

Однако ни один, ни другой переводчик и не думает следовать за автором:

Но не твоей ли силой Трою взяли? (Анненский)

Но Трою взять дала им силу — ты. (Шервинский)

Ниже Еврипид снова называет Трою Илионом:

ὅταν πρὸς οἴκουσ νηυστολῶσ' ἀπ' Ἰλίου. (77)

Когда домой (они) поплывут из Илиона.

На этот раз желания переводчиков разделяются. Анненский продолжает называть город «Троей», а Шервинский переключается на «Илион»:

Едва домой из Трои корабли  
Направятся... (Анненский)

Как будут плыть домой от Илиона. (Шервинский)

Фригийцев тоже постигает незавидная участь – вторичное уничтожение, теперь уже под рукой не ахейцев, но переводчиков. Рассмотрим строки из тех же «Троянок»:

ὄσοι δὲ μὴ θάνοιεν ἐν μάχῃ Φρυγῶν,  
ἀεὶ κατ' ἧμαρ σὺν δάμαρτι καὶ τέκνοις (391-392)

А те из фригийцев, которые не погибли в битве,  
(были) всегда, день за днём, со (своими) жёнами и детьми.

Поскольку ранее те же самые воины уже были названы троянцами, то переводчики не считают нужным тратить бумагу на их альтернативное наименование:

А уцелел он – дети и жена  
Его встречали дома... (Анненский)

А тот, кто оставался в битве жив,  
С супругой и детьми бывали дома... (Шервинский)

В «Ифигении в Авлиде» фригийцам поначалу тоже не везёт. Ифигения говорит отцу:

σπεῦδ' ἐκ Φρυγῶν μοι, θέμενος εἴ τάκεϊ, πάτερ. (672)

Спешу ко мне от фригийцев, отец, добившись там успеха.

Перевод Анненского таков:

Смотри ж: скорее вернись к нам, и с победой.

Однако в заключительных двух строках трагедии фригийцы всё-таки торжествуют, заменяя, правда, не троянцев, но саму Трою:

καὶ χαῖρε: χρόνια γε τὰμά σοι προσφθέγματα  
Τροίηθεν ἔσται. καὶ γένοιτό σοι καλῶς. (1625-1626)  
И прощай: пройдут года, прежде чем (я скажу) мои приветствия тебе,  
(пришедшему) из Трои. Пусть всё у тебя будет хорошо!

Вот перевод, а, вернее, оригинальное творчество Анненского, потому что переводом это назвать нельзя:

О, пусть дадут тебе боги  
Много, много добычи фригийской,  
И со славой вернись и с победой.

Что касается имён собственных, то в переводах Еврипида появляется ещё одна особенность, заметная у Анненского. Эта особенность состоит в том, что первое или второе лицо без всяких на то оснований заменяется на третье, и либо персонаж говорит о себе, как

о другом человеке, либо к персонажу обращаются так, будто говорят о ком-то другом. Вот, например, слова Ясона из «Медеи»:

σοὶ δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός...  
...ὡς Ἔρως σ' ἠνάγκασεν  
τόξοις ἀφύκτοις τοῦμὸν ἐκσῶσαι δέμας. (529-531)

А у тебя (зародилась) тонкая мысль...  
... что Эрот вынудил тебя  
своими неизбежными стрелами спасти меня.

Ясон, как мы видим, говорит Медее «ты», однако Анненский переводит в третьем лице:

Та мысль иным и не по вкусу будет.  
Но оцени в ней тонкость: если кто  
Одушевлял Медею на спасенье  
Ясоново, то был  
(потихоньку)  
Эрот...

Вот ещё один пример, опять же из речей Ясона:

οὐχ, ἦ σὺ κνίζῃ, σὸν μὲν ἐχθαίρων λέχος (555)

Не в том дело, что, как ты с раздражением полагаешь, (я) ненавижу брак с тобой.

Опять муж обращается к жене на «ты» в оригинале, но не в переводе Анненского:

И ты напрасно колешь  
Нас тем, жена, что ненавистно ложе  
Медеи мне...

Это тем более странно, что Ясон сначала говорит ей «жена», а потом вдруг упоминает «ложе Медеи». Конечно, редкий читатель не знает, что имеется в виду та же самая женщина, но эта привычка переводчика переключаться на третье лицо привносит в текст некоторую манерность, искусственность, которой нет в оригинале.

Справедливости ради нужно сказать, что Еврипид делает нечто похожее, правда, очень редко и при упоминании героем самого себя. Один из таких редких примеров можно найти в «Алкесте», где Адмет возражает на уговоры Геракла снова жениться и отвечает, указывая на самого себя:

ὄστ' ἄνδρα τόνδε μηκέθ' ἥδεσθαι βίῳ. (1084)  
Этот мужчина никогда уже не будет радоваться жизни.

Удивительно, что здесь, когда сам автор даёт некоторое право на использование так любимого переводчиком третьего лица, Анненский этого не делает:

Геракл  
Ты потерял примерную жену...  
Адмет  
А с ней навек и радости супруга.

В переводе Анненского бывает и так, что оба персонажа говорят о себе в третьем лице, отчего создаётся поистине странная атмосфера какой-то холодности, отчуждённости. Приведём пример из той же «Алкесты», из сцены смерти героини на руках супруга:

Ἄδμητος  
ἀπωλόμην ἄρ', εἴ με δὴ λείψεις, γύναϊ.  
Ἄλκηστις  
ὥς οὐκέτ' οὔσαν οὐδὲν ἄν λέγοις ἐμέ. (386-387)

Адмет  
(Я) погиб, если ты покинешь меня, жена.  
Алкеста  
Говори обо мне так, будто меня уже не существует.

Оба персонажа обращаются друг к другу на «ты», но Анненскому это не нравится, он стремится добавить в эту сцену пафоса, улучшить Еврипида:

Адмет  
Погиб тобой покинутый, погиб...  
Алкеста  
Меня уж нет... Ничто я... Нет Алкесты.

Противоположной проблемой является не утрата той или иной реалии, а, наоборот, добавление материала в текст, чтобы разъяснить для читателя то, чего, по мнению переводчика, он не поймёт. Это явление тоже, к сожалению, повсеместно распространено в переводах Еврипида, не только на русский, но и на другие языки. Можно привести немало примеров, но для краткости ограничимся лишь одним.

В «Оресте» вестник, разговаривая с Электрой, говорит, что её брат и Пилад явились на городской суд, который состоялся на склоне холма:

οἷ φασι πρῶτον Δαναὸν Αἰγύπτῳ δίκας  
διδόντι ἄθροῖσαι λαὸν ἐς κοινὰς ἔδρας. (872-873)

Где, говорят, впервые Данай созвал народ на собрание,  
(чтобы) возместить ущерб Египту.

Данай был очень влиятельным аргосским царём, много сделавшим для всей Греции. В его честь греки называли себя «данайцами». В результате конфликта с Египтом Данай приказал своим пятидесяти дочерям зарезать их мужей-египтян в первую брачную ночь. На первом собрании жителей Аргоса и обсуждалось примирение с египтянами. Заметим, что Еврипид не называет повода для собрания. Анненский, однако, любезно разъясняет эту тайну своим читателям:

На том холме, чтоб дать ответ Египту  
За дочерей, Данай устроил сход.

Впрочем, это разъяснение годится только для тех читателей, которые уже хорошо знакомы с мифом. Для тех же, кто с мифом не знаком, эти два слова, «за дочерей», не прояснят ничего. Получается, что в любом случае вставка не имеет никакого смысла.

В этом разделе специально приведено много примеров, чтобы показать распространённость упоминаемых проблем. Эти проблемы можно с лёгкостью умножить, однако это будет излишне и утомительно. Сказанного достаточно, чтобы

проиллюстрировать некоторые особенности стиля переводчиков Еврипида, которых, на мой взгляд, следует избегать. Повторю, что моей целью не является осуждение переводов Анненского, Шервинского или Мережковского, и не с целью критики их творчества был сделан этот небольшой разбор. В целом Шервинский и Мережковский более бережно, чем Анненский, относятся к реалиям оригинала, но сам объём переводов Анненского делает его погрешности более явными.

Было бы преувеличением заявлять, что указанные недостатки присутствуют в переводах Еврипида повсеместно. Не все реалии, конечно, утрачиваются или меняются, и степень точности колеблется в рамках даже одного перевода. Тем не менее, указанные тенденции существуют, как следует из приведённых примеров, и эти тенденции препятствуют адекватному воплощению трагедий Еврипида на русском языке.

Можно подумать, что эти особенности не так уж и важны. Какая разница, куда будет вонзён меч – в печень, в грудь или в сердце? Рана будет одинаково смертельной, и суть произошедшего несколько не изменится. Какая разница, что у героя на панцире – зыркающий огнём лев или дышащая огнём химера? Какая разница, кони быстрые или крылатые, облачена героиня в пеплос или в ризу? Какая разница, назовётся ли Пегас «Пиренским конём» (со всеми вытекающими отсюда богатыми мифологическими ассоциациями) или «дивно крылатым конём»? Какая разница, скажем ли мы, что Леда – дочь Фестия или не скажем? Какая разница, Илион или Троя, Гектор или Приамид, фригийцы или троянцы, барбитон или балалайка? Главное ведь поэзия, драма, накал страстей – а всё прочее не так уж и важно, и можно переводить что угодно как угодно, лишь бы красиво было, увлекательно и захватывающе.

Какая-то правда тут есть, и людей, которые придерживаются подобных взглядов, понять можно. Действительно, суть трагедии, может быть, и не изменится, но произведение искусства состоит не только в главной идее, в значении происходящих событий, но также и в атмосфере, которая сплетается порой из мелких, не очень значащих подробностей. И если происходит постоянная утрата этих подробностей, которые либо теряются вовсе, либо заменяются на что-то иное, что более по вкусу переводчику, чем автору, то эта совокупная потеря уже довольно серьёзна.

Здесь речь идёт не об искусстве перевода, не о таланте, с которым произведение перевоплощается с одного языка на другой, но об элементарном сохранении оригинального «инвентаря» – предметов, мест, имён. Каким бы талантливым ни был переводчик, вправе ли он растрачивать этот инвентарь, терять его, менять его на другой?

Я не хочу сказать, что нужно с фанатичным упорством сохранять каждое имя, каждую деталь перевода. Эпоха буквализма давно уже прошла. Бывает, что иногда приходится что-то изменить, чем-то пожертвовать либо ради складности звучания текста, либо по каким-то другим причинам. Однако есть разница между редкими, даже исключительными случаями изменения или утраты реалий оригинала и намеренной, вошедшей в привычку вольностью в обращении с этими реалиями. Более того, читатель, не знакомый с оригиналом, даже и не догадывается, что его обкрадывают, что вместо одного имени ему дают другое, что изменяют предметы, части тела, одежду, географические названия – словом, хозяйничают в тексте, решая за читателя, что ему стоит знать, а без чего он, так сказать, обойдётся.

Сформулируем же следующий принцип перевода трагедий Еврипида. Необходимо сохранять реалии оригинала, насколько это возможно, неприкосновенными. Предметы, географические названия, имена, прозвища и прочие детали текста должны передаваться в точности такими, какие они в оригинале. Недопустима также ни утрата реалий, ни введение реалий, отсутствующих у автора. Понятно, что создание перевода является творческим актом и поэтому скрупулёзно следовать указанному принципу не всегда возможно, однако отклонения от него должны быть исключениями, а не разрешённой самому себе вольностью.

## Сохранение разговорных слов и выражений

Ещё одной характерной чертой стиля Еврипида является употребление им разговорных слов и выражений. Нельзя сказать, что сам стиль Еврипида разговорен, вовсе нет. Этот стиль, хотя и не витает в эсхилиовских высотах, но и не опускается до площадной речи. Возвышенное благородство, свойственное античной трагедии, выдерживается. Тем не менее, разговорные слова и обороты в трагедиях Еврипида присутствуют, и этот факт известен исследователям. П.Т. Стивенс, признанный авторитет в области разговорной лексики Еврипида, пишет:

Сейчас общепринятым фактом является то, что разговорные выражения действительно встречаются в сохранившихся пьесах, особенно у Еврипида, и большинство комментаторов его пьес характеризуют определённые слова и выражения как несомненно разговорные.<sup>31</sup>

В конце своего труда Стивенс приводит таблицу, в которой указано количество разговорных слов и выражений в каждой трагедии Еврипида. В «Медее», например, их 40, в «Геракле» – 44, в «Елене» – 49, в «Оресте» – 56, в небольшом «Киклопе» – 48. Показатели колеблются от 20 до 56.<sup>32</sup> Много это или мало, решать каждому исследователю и переводчику для себя, однако разговорная лексика, безусловно, в трагедиях Еврипида присутствует, она достаточно заметна, и важно эту черту его стиля сохранять и не заменять разговорный регистр более высоким регистром. Делая это, переводчик стирает краски оригинала, уничтожает психологический колорит и передаёт атмосферу текста в искажённом, приглушённом виде. Часто одно такое разговорное слово служит той чёрточкой, той искоркой, которая заставляет сцену ожить, задышать, сжать две с половиной тысячи лет, отделяющих нас от автора, в тонкую, едва заметную перегородку.

В заключительной сцене «Медей» потрясённый Ясон, который не в состоянии дотянуться до бывшей жены, задушить её своими руками, бросает ей бессильные проклятия. Он говорит между прочим, что боги «ἴσασι δῆτα σὴν γ' ἀλόπτυστον φρένα» (1373), т.е. боги «и правда знают твой мерзостный ум». Прилагательное «ἀλόπτυστος» («мерзостный, гадкий, поганый») образуется от глагола «ἀλοπτεύω», который означает «выплёвывать». Это крепкий, оскорбительный эпитет. Анненский переводит слова Ясона так: боги знают «колдовство проклятое твоё». А вот «перевод» Мережковского: «И бог воздаст тебе за кровь детей!» А так передаёт это место Шестаков: «Кто бедствия виновник, знают боги.» Мы видим, что ни один из переводчиков не сохранил того, что сказал автор. В переводе Анненского слово «проклятый» хоть как-то приближается к интонации оригинала, но в остальных двух версиях от оскорбительного слова, брошенного Ясоном, не остаётся и следа.

В «Троянках» старая Гекуба рассказывает Менелая о подлостях Елены и, теряя самообладание, набрасывается за свою невестку с оскорблениями, говоря ей, между прочим:

κάβλεψας πόσει  
τὸν αὐτὸν αἰθέρ', ὃ κατάπτυστον κάρα (1023-1024)

И (ты) ещё смотришь, вместе со (своим) мужем  
на одно и то же небо, презренная (или: поганая) тварь!

<sup>31</sup> Разговорные слова и обороты в трагедиях Еврипида хорошо изучены. Одним из наиболее известных исследований в этой области является книга П.Т. Стивенса – Stevens P.T. *Colloquial Expressions in Euripides*. Franz Steiner Verlag, 1976. 1.

<sup>32</sup> Stevens P.T. *Colloquial Expressions in Euripides*. Franz Steiner Verlag, 1976. 64-65. Не считая «Реса», который, возможно, не принадлежит Еврипиду. В «Ресе» разговорных слов и выражений всего 7.

Прилагательное «κατάλυτος» («презренный, поганый») тоже весьма крепкое. По словам известного комментатора «Троянок» Кевина Ли, слова Гекубы «обладают сильными эмоциональными оттенками».<sup>33</sup> Перевод Анненского, хотя и пытается приблизиться к грубости оригинала, останавливается на полпути:

Разрядилась  
И глаз своих лучи мешать дерзает  
С властителем своим законным... Тварь...

Анненский сохраняет слово «тварь», однако эпитет, прилагаемый Еврипидом, опускает вовсе, отчего половина энергии до читателя не доходит. Шервинский же, наоборот, сохраняет эпитет, выбирая вариант помягче, но опускает слово «тварь». В результате у него получается довольно безобидное, литературное восклицание:

Теперь ты, разрядившись,  
К супругу вышла! Воздухом одним  
С ним дышишь ты, презренная душа!

Кто выигрывает от этой переводческой кротости, если не сказать робости? В течение трёх столетий подобные переводы искажали представление читателей о духе античной драмы, сглаживали углы, повышали интонацию, выпалывали всё, что казалось резким, неприятным, оскорбительным. В итоге дух, ярость, пот древнегреческой дикции остался преимущественно в оригинале. Наши переводные герои воспитанны, вежливы, чинны – и напрочь лишены той чертовщинки, той злобной, живой искорки, которая даёт им пусть и резкое для нас, но всё-таки дыхание жизни.

В «Геракле» Тесей критикует греческих богов и заявляет, в числе прочего:

οὐ λέκτρ' ἐν ἀλλήλοισιν, ὧν οὐδεὶς νόμος,  
συνῆσαν; οὐ δεσμοῖσι διὰ τυραννίδας  
πατέρας ἐκηλίδωσαν; (1317-1319)

Не женились ли они друг на друге так, как ни один закон (не позволяет)?  
Ради (захвата) власти не испоганивали ли  
(своих) отцов оковами?

Здесь мы встречаем грубый глагол «ἐκηλίδω», который означает «поганить». Вот что пишет об этом глаголе автор самого авторитетного современного комментария к «Гераклу» Годфри Бонд: «Это крепкое и редкое слово, которое Виламовиц считает вульгарным».<sup>34</sup> Хотя Бонд и не вполне соглашается с великим филологом-классиком девятнадцатого столетия насчёт вульгарности этого слова, однако он всё равно считает его «крепким». Ясно, что в переводе это слово нужно как-то выделить, чтобы оно тоже было, может быть, и не вульгарным, но во всяком случае крепким, и, таким образом, сохранить намерение автора. Посмотрим, как переводит это место Анненский:

Послушаешь поэтов, что за браки  
Творятся в небе беззаконные!  
А разве не было, скажи мне, бога,  
Который, в жажде трона, над отцом

<sup>33</sup> Euripides. *Troades*. Edited with Introduction, and Commentary by K.H. Lee. London: Bristol Classical Press, 2001. Первое издание – 1976. 241.

<sup>34</sup> Euripides. *Heraclides* with Introduction and Commentary by Godfrey W. Bond, Oxford: Clarendon Press, 1988. 394.

Ругаясь, заковал его?

От глагола, вульгарного, по мнению Виламовица, и крепкого, по мнению Бонда, не остаётся и следа. Раздражение Тесея больше не прорывается наружу сильным, хлестким словом. Теперь мы имеем гладкий, вежливый разговор, весьма слабо передающий трагическое напряжение действия.

В заключительной сцене «Гекубы» ослеплённый злодей Полиместор предрекает смерть Кассандры, на что Гекуба восклицает:

ἀλέπτουσ' : αὐτῶ ταῦτα σοὶ δίδωμι' ἔχειν. (1276)

Плевать мне (на тебя/на твои слова)! Пусть они будут даны тебе самому!

«Плевать мне на тебя!» – это сильное, агрессивное выражение, которое нужно и переводить сильно, агрессивно. Вот перевод Анненского:

Чур, чур нас – на тебя за эти речи!

Восклицание не только не вполне понятное, но и начисто лишённое резкости оригинала. «Плевать мне на тебя» и «чур, чур нас» – мало кто будет спорить с тем, что это совсем не одно и то же.

Похожая ситуация наблюдается в «Геракле», где негодующий герой говорит про своих соотечественников:

μάχας δὲ Μινυῶν ἄς ἔτλην ἀλέπτουσαν; (560)

(Им), значит, наплевать, что я отважился на битву с минойцами?

Годфри Бонд специально указывает в своих комментариях, что Геракл «использует очень крепкое слово».<sup>35</sup> Нравится ли это переводчику или не нравится, но его перевод должен отразить этот скачок в сниженный пласт лексики. Вот что получается у Анненского:

И лавры уж Геракловы не в счёт?

Ни одно греческое слово не переведено, но переводчик сочинил собственную строку, никак не отражающую оригинал. Исчезли минойцы, исчезла битва, исчезло крепкое слово «наплевать». Но зато появились лавры, имя Геракла и манерное упоминание себя самого в третьем лице. И, конечно, совсем пропала крепкая разговорная интонация. Как можно по таким переводам составить для себя облик автора, хотя бы немного приближенный к истинному? Это совершенно невозможно.

В «Оресте» есть одно примечательное место. Когда главный герой и Пилад приходят с общего собрания аргивян, приговоривших Ореста и Электру к смерти, Электра бросается к брату с плачем, причитая о его горькой судьбе. Находящийся на грани нервного срыва Орест грубо обрывает сестру:

οὐ σῖγ' ἀφεῖσα τοὺς γυναικεῖους γόους  
στέρξεις τὰ κρανθέντ'; (1022-1023)

Да помолчи ты! Довольно бабских стонов!

---

<sup>35</sup> Euripides. *Heraclides with Introduction and Commentary* by Godfrey W. Bond, Oxford: Clarendon Press, 1988. 206.

Смирись (уже) с постановлением (суда)!

Как пишет в своих комментариях Уэст, «эта бесцеремонность весьма неожиданна».<sup>36</sup> В переводе важно подчеркнуть резкую грубость Ореста, потому что она показывает и его душевное состояние, и любовь к нему сестры, которая не обращает никакого внимания на оскорбления, всецело поглощённая паническим беспокойством о судьбе любимого брата. Анненский переводит эти слова так:

Не добивай решением толпы  
Убитого... Иль мук Оресту мало?

Вместо жёсткой, хлёсткой, даже грубой разговорной интонации читатель получает мягкую риторику, будто взятую из какой-нибудь романтической пьесы, причём реплика Ореста полностью выдумана переводчиком. Его версия не только не передаёт слов оригинала, но и совершенно искажает ценную разговорную интонацию Еврипида, создавая у читателя ложный образ и автора, и его героя.

Я привёл несколько примеров того, как разговорная интонация Еврипида необоснованно завышается, как сглаживаются углы некоторых резких мест, что искажает оригинал и стирает одну из примечательных особенностей авторского стиля. Этими примерами далеко не исчерпывается проблема, но их вполне достаточно для того, чтобы проиллюстрировать мою мысль. Повторю, что примеры из переводов Анненского приводятся в качестве иллюстраций, а не с целью критики. Бывают случаи, когда Анненский более смел при передаче разговорной лексики Еврипида, хотя общая тенденция к приглаживанию всего неудобного, смелого, ершистого в его работах, безусловно, присутствует. Здесь Анненский следует общим вкусам своей эпохи, что отчасти его извиняет. Однако в современном переводе Еврипида таких тенденций быть не должно.

Этот принцип перевода можно сформулировать так: разговорные слова и обороты, употребляемые Еврипидом, следует переводить тоже разговорными словами и оборотами, без сглаживания акцентов и завышения интонации.

Перевод повреждённых мест, лакун и поздних вставок

Произведения Еврипида, как и других античных авторов, дошли до нас не в оригинальных рукописях, но в копиях, многие из которых изготовлены через несколько столетий после создания оригинала и сами являются продуктом нескольких поколений переписчиков. Каждый раз, когда изготавливается новая копия, текст оригинала претерпевает всевозможные изменения. Это, например, ошибки и описки, или же сознательное вмешательство в текст, удаление или добавление материала, либо взятого из другого произведения, либо досочинённого переписчиком, актёром или не в меру активным читателем. Сама рукопись может быть повреждена, и оригинальный текст либо утрачен, либо восстанавливаем приблизительно. Таким образом, каждая рукопись Еврипида является наследницей своих предшественниц, со всеми отклонениями и порчами, которые имели место, и, конечно, с добавлением новых. К сожалению, рукописей Еврипида по сравнению, например, с рукописями Нового Завета, очень мало. Приходится мириться с тем, что оригинала в чистом виде, такого, каким его создал сам Еврипид, нет надежды восстановить.

К счастью, исправления и вставки нередко можно увидеть человеку, хорошо знакомому со стилем и языком Еврипида, потому что, во-первых, подделать строки гениального драматурга не так-то просто, а, во-вторых, сам язык меняется от эпохи к эпохе, всё более отличаясь от того языка, на котором писал Еврипид, поэтому более поздние

---

<sup>36</sup> Euripides. *Orestes*. Edited with Translation and Commentary by M.L. West. Aris & Phillips, 1987. 3-е изд. 1990. 256.

вставки часто выделяются своим синтаксисом и лексикой. Текстология древних рукописей – очень сложная наука, и ею занимаются специалисты, посвятившие древним рукописям всю свою жизнь. Здесь нет возможности поговорить даже об основных проблемах, с которыми сталкиваются учёные на этом неохватном поприще. Однако важно понимать, что тот Еврипид, который напечатан в современных оригинальных изданиях, является плодом огромного труда многих поколений филологов, и без подвига этих людей, а иначе, как подвигом, их труд назвать нельзя, у нас не было бы трагедий Еврипида. Тем не менее, все эти учёные имеют свои пристрастия, вкусы, предубеждённости, которые влияют на результат их работы. Это также следует учитывать и не принимать всю редактуру оригинального текста беспрекословно.

Переводчик не является специалистом-текстологом, и ему не следует брать на себя полномочия, на которые у него чаще всего нет права. Подобным же образом переводчик, работающий на заседании криминального суда и сам не являющийся ни прокурором, ни адвокатом, не может и не должен интерпретировать положения законодательства и вмешиваться в судебный процесс, это было бы серьёзным и фатальным превышением его полномочий. В его задачу входит как можно точнее переводить то, что говорится в суде, с одного языка на другой, и этим круг его обязанностей исчерпывается. То же самое и с переводом трагедий Еврипида. Переводчик не может и не должен решать, что является, например, позднейшей вставкой, а что нет, что принадлежит самому Еврипиду, а что написано гораздо позже, и на основании этих своих соображений вмешиваться в оригинал, что-то переводить, а что-то опускать. Даже наличие у переводчика классического образования не даёт ему такого права. Его задача – донести до читателя весь текст Еврипида, в том виде, в каком он сохранился и как он зафиксирован в наиболее авторитетных современных изданиях. Переводчик, безусловно, должен быть знаком со всеми главными изданиями переводимого им текста, и с основными комментариями на него. Без этих знаний перевод наверняка будет ущербным.

К счастью, очень многие проблемы оригинала вызваны мелкими деталями древнегреческого текста, отступлениями от грамматики, нарушением правописания и прочими дефектами, которые давно уже исправлены специалистами и никак не влияют на интерпретацию текста. При переводе текста на русский язык эти проблемы являются совершенно незначительными. Однако есть и проблемы, которые требуют внимательного к себе отношения. Назовём их.

1. Спорные слова и выражения. В разных рукописях могут быть разные варианты, между которыми необходимо сделать выбор. Нередко редакторы исправляют определённые слова и выражения, которые кажутся им либо ошибочными, либо непонятными.

2. Повреждённые слова и строки, делающие смысл текста неясным.
3. Поздние вставки различных размеров, от одного слова до целых пассажей.
4. Лакуны, объёмом от одного слова до многих строк.
5. Перестановки единичных строк и целых пассажей.

Эти проблемы весьма распространены в текстах Еврипида, они, безусловно, влияют и на оригинал, и на перевод, поэтому переводчик должен решить, как ему работать с каждой из них. Рассмотрим эти проблемы по очереди.

Любое научное издание оригинальных текстов Еврипида содержит огромное количество разночтений. Редакторы текста должны постоянно делать выбор в пользу того или иного рукописного варианта, а иногда отвергать все эти варианты и придумывать им наиболее вероятную замену. Повторим, что далеко не все эти разночтения влияют на работу переводчика. Варианты написания того или иного слова, например, никак не меняют его смысл. То же самое относится и к словам, близким по значению. Представим, что мы переводим какой-нибудь русский текст, имея две рукописи. В одной говорится: «Она

бросила монету в реку», а в другой – «Она кинула монету в реку». Ясно, что выбор между синонимами «бросила» и «кинула» является проблемой издания оригинала. Переводчику совершенно всё равно, какой из этих синонимов является авторским, а какой – подложным, потому что оба глагола означают одно и то же и никак не влияют на перевод. Если бы в одной рукописи говорилось «Она швырнула монету в реку», то здесь пришлось бы уже думать, потому что глагол «швырнуть» имеет определённую смысловую окраску. Впрочем, и в этом случае проблема выбора не является особо острой, потому что главный смысл всё равно остаётся прежним – монета оказалась в реке. Подобных проблем в оригинальном тексте великое множество, и здесь можно смело довериться суждению авторитетных редакторов. Однако бывают случаи, когда разные рукописи зафиксировали разные смыслы, и здесь переводчику приходится делать выбор.

Некоторые разночтения, хотя их нельзя назвать неважными, не оказывают большого влияния на интерпретацию текста. Рассмотрим эту реплику из «Ореста»:

ὑβρισμα θέμενος τὸν Ἀγαμέμνονος γόνον (1038)  
(совершая надругательство над сыном Агамемнона)

В других рукописях вместо слова «γόνον» мы находим слово «δόμον», и теперь строка переводится так: «Совершая надругательство над домом Агамемнона». Редакторы «Ореста» выбирают то одно, то другое слово, и переводчику тоже следует решить, на каком варианте остановиться, однако при любом решении смысл перевода сильно не изменится.

А вот случай уже более серьёзный. В «Медее», во вступительной речи, кормилица говорит:

δέδοικα δ' αὐτὴν μή τι βουλεύσῃ νέον (37)  
(и я боюсь, не задумала бы она чего-нибудь нового)

В некоторых рукописях есть и такой вариант:

δέδοικα δ' αὐτὴν μή τι βουλεύσῃ κακόν  
(и я боюсь, не задумала бы она чего-нибудь плохого)

В данном случае нужно сделать выбор между вариантами «νέον» и «κακόν», и выбор этот неизменно делается в пользу первого прочтения на основании простой логики – Медее уже совершила много плохого, и вопрос в том, совершит ли она что-нибудь «новое». Здесь решение очевидно, но так бывает далеко не всегда. В той же речи есть такие строки:

δεινὴ γάρ: οὔτοι ῥαδίως γε συμβαλὼν  
ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικος ἄσεται. (44-45)  
(ибо она ужасна: тот, кто с ней столкнётся,  
не легко запоёт победителем)

В рукописях вместо слова «ἄσεται» (запоёт) указано слово «οἴσεται» (унесёт себя, уберётся). Исправление внёс в текст французский гуманист Муретус в XVI веке, и с тех пор оно прижилось. Однако смысл значительно изменился. Запоёт ли кто-то победную песнь или уйдёт с поля боя победителем – это не одно и то же. Здесь переводчик должен уже серьёзно подумать, стоит ли ему принимать исправление Муретуса или остаться верным рукописной традиции. Никто не знает, какое слово написал сам Еврипид, и Муретус мог быть прав, гениально почувствовав авторский вариант, искажённый переписчиками. Как тут быть? И как быть с десятками подобных исправлений, вносимых редакторами, в разной степени одержимых вдохновением и творивших не в XVI веке, а сто, двадцать, десять лет назад? Как только мы допустим возможность исправления оригинала не по каким-либо

серьёзным текстологическим причинам, а просто потому, что редактору кажется, что его вариант звучит лучше или имеет более глубокий смысл, то где будет конец искажениям и так сильно пострадавшего текста? Действительно, многие редакторские исправления и звучат лучше, и более интересны по смыслу, но значит ли это, что именно так написал сам Еврипид? Даже если какое-то слово или выражение у автора и не очень удачно, и его можно исправить на значительно лучшее, то значит ли это, что нужно исправлять оригинал? Никто не станет отрицать, что рукописи трагедий Еврипида содержат множество искажений. Как справедливо отмечает Барретт, «во всей античной, а также средневековой еврипидовской традиции мы вправе ожидать значительной порчи текста».<sup>37</sup> К сожалению, часто грань между оригиналом, как он есть, и оригиналом, каким я хочу его видеть, бывает размыта даже в авторитетных изданиях.

Что касается упомянутого места из «Медеи», то ни Анненский, ни Мережковский, ни Шестаков не приняли исправления Муретуса:

Да, грозен гнев Медеи: не легко  
Её врагу достанется победа. (Анненский)

дух Медеи  
Неукротим и страшен: без борьбы  
Она своим врагам не покорится. (Мережковский)

Грозна она, – не вдруг венок победный  
Наденет тот, кто вступит с ней с борьбу. (Шестаков)

Ни в одном из этих переводов не раздаётся победной песни врага, потому что все три переводчика предпочли рукописную традицию пусть и остроумному, но всё-таки измышлению старинного филолога.

Теперь приведём пример такого вмешательства в рукописную традицию, которое уже сильно влияет на смысл оригинала. В «Геракле» Тесей обращается к раздавленному своим преступлением герою:

τί μοι προσείων χεῖρα σημαίνεις φόβον; (1218)  
(Почему (ты) трясёшь в мою сторону рукой, указывая на кровь (букв. «убийство»?)

Британский филолог Чарльз Джеймс Бломфилд, живший в XIX веке, решил, что слово «φόβον» (кровь) не вполне удачно и что лучше сказать «страх». Пусть Геракл показывает не на пролитую им кровь, а машет рукой в страхе, так будет гораздо драматичнее. И вот это новое слово «φόβον», т.е. «страх» прочно обосновалось в изданиях «Геракла». Что делать переводчику? Принять фантазию Бломфилда или всё-таки остаться верным рукописной традиции? Никаких текстологических оснований для исправления нет. Вполне возможно, сам Еврипид написал слово «страх», а какой-то из переписчиков вольно или невольно исправил это слово на «кровь», мы этого никогда не узнаем. У нас есть рукопись, и есть поздние фантазии. Что более весомо? Анненский решил встать на сторону фантазий:

Ты боязливо руку отстраняешь  
Мою.

---

<sup>37</sup> Euripides. Hippolytos. Edited with Introduction and Commentary by W.S. Barrett. Oxford: Clarendon Press, 1964. 54.

Таких примеров позднего редакторского вмешательства очень и очень много. Порой это вмешательство необходимо и логично, а порой, как в приведённом выше примере, оно является отражением личного вкуса редактора, который пытается улучшить Еврипида собственным творчеством. Конечно, в серьёзных изданиях все разночтения указываются, но, во-первых, сноски читают лишь специалисты, а, во-вторых, поздние вмешательства в текст влияют на переводчиков, которые приносят в литературу своих стран произвольно искажённый текст. Интересно, если бы редакторы вмешивались подобным образом, скажем, в текст Евангелий, то каково было бы отношение к этому читателей? Но Еврипид не Евангелия, от него не зависит спасение души, поэтому можно дать волю фантазии, отпустить удила воображения и творить вместе с автором, который, будучи давно покойным, никак не сможет нам помешать.

В «Елене» героиня говорит только что нашедшему её Менелая:

σὲ χρὴ βραβεύειν πάντα: πόμπιοι μόνον  
λαίφει πνοαὶ γένοιντο καὶ νεὼς δρόμος.  
(Тебе нужно устроить всё: были бы в парусе  
попутные ветра и (был бы) бег корабля.)

Филолог Джон Джексон отнёсся отрицательно к словам «καὶ νεὼς δρόμος» («и бег корабля») и придумал исправление на довольно неловком греческом, которое, впрочем, прижилось – «χίλωος δρόμος», т.е. «и благосклонный путь». Можно признать, что смысл слов Елены стал несколько лучше, но является ли это достаточным основанием для того, чтобы менять слова автора?

Бывает и так, что яркий, мощный образ оригинала нивелируется из-за вмешательства редактора, которого что-то не устраивает либо в грамматике, либо в самом образе. В «Оресте» Менелай спрашивает главного героя, когда именно началось его безумие – когда он был дома или же когда находился возле погребального костра убитой им матери. Орест отвечает: «νυκτὸς φυλάσσω ὀστέων ἀναίρεσιν» (404), т.е. «это случилось ночью, когда (я) бодрствовал, чтобы взять (из костра) её кости». Орест сидел всю ночь, не смыкая глаз, дожидаясь, пока догорит костёр, на котором сжигались останки его матери, которую он сам зарезал, чтобы отомстить за отца. Именно этой ночью на него впервые и напали фурии. Можно представить себе зловещую картину приближения чёрных богинь, озарённых мерцающим светом погребального костра.

Немецкий филолог Николаус Веклейн в начале прошлого века отнёсся подозрительно к слову «νυκτὸς» («ночью»), видимо, не удовлетворённый родительным падежом, и поставил вместо него слово «ἐκτός» («снаружи»). Грамматика и правда, стала лучше, но образ пострадал, и довольно сильно. Исчезла картина ночного бдения Ореста, исчезло появление кровожадных богинь, озаряемых лишь пламенем догорающего костра. Теперь Орест сидит на улице, «вне» дома. То, что было мощным образом, побледнело и ослабло.

В том же «Оресте» главный герой, собираясь убить Елену, заявляет:

μὴ γὰρ οὖν ζῶην ἔτι,  
ἦν μὴ 'π' ἐκείνη φάσγανον σπασώμεθα. (1147-1148)

«Пусть (я) не останусь в живых,  
если (мы) не обнажим против неё меч.»

Сразу бросается в глаза множественное число – «пусть я не останусь в живых», «если мы не обнажим» и единственное число слова «меч». Логичней было бы сказать «если мы не обнажим мечи». Это правда, что Еврипид часто говорит «мы» вместо «я» и смешивает единственное число со множественным, однако обе неловкости пропадают, когда видишь

рукописный вариант, в котором вместо «*φάσγανον σπασόμεθα*» («обнажим меч») говорится «*φάσγανον σπασώ μέλαν*» («обнажу чёрный меч»). Исправление оригинала принято в некоторых изданиях на весьма шатких основаниях, вернее, лишь на одном основании – некоторым филологам исправленная строка кажется более гладкой. К сожалению, хрупкость рукописной традиции, обилие в ней всевозможных описок и отклонений даёт редакторам основание подозревать практически любое место и вмешиваться даже в грамматически безупречный оригинал, если им того хочется. Этот редакторский произвол влияет и на переводы. Вот, например, версия Анненского:

пусть мне не жить, коль меч  
Не обнажу против Елены.

Почему из его перевода пропал «чёрный» меч? Потому что он пользовался изданием, в котором эта строка была исправлена. А ведь это очень сильный образ, который говорит нам, что меч Ореста, во-первых, «фатален», «чёрен» своим преступным намерением. Во-вторых, это меч уже «чёрен» кровью убитой матери Ореста, кровью несмыываемой, навсегда этот меч окрасившей. В-третьих, «чёрный» меч говорит нам о том, что удар будет нанесён глубоко, что меч будет весь залит венозной кровью, что ударов будет не один, но много, поскольку меч, ударяющий Елену, будет уже чёрным от предыдущих ударов. Мы видим, сколь многослойно, многозначительно это прилагательное и как искусно оно поставлено в строку. Если мы сравним с этим исправленный, жиденький вариант «мы обнажим меч», то ущерб, нанесённый и оригиналу, и следующему за ним переводу становится болезненно очевидным. Не говоря уже о том, что Еврипид сам использует словосочетание «чёрный меч», например, в «Елене» (1656), в строках, подлинность которых ни у кого не вызывает сомнений.

Приведённые примеры редакторской замены отдельных слов оригинала взяты наугад, из множества подобных примеров. Я хотел показать, что решения редакторов не всегда отражают лучший вариант прочтения текста, а вкусы их не всегда поднимаются на уровень Еврипида. То, что человек является прекрасным филологом и знатоком древних языков, не делает его ни поэтом, ни драматургом. Редактор еврипидовского текста бывает лишён смелого творческого воображения, и его решения нередко показывают это.

Следующее, с чем сталкивается переводчик Еврипида, это повреждённые слова и строки, делающие смысл текста неясным. Эта проблема несколько отлична от проблемы, рассмотренной выше. Там текст был в наличии, но было и подозрение в его подлинности. Теперь сам текст явно повреждён и в том виде, в каком он есть, не имеет смысла. Редакторское вмешательство, таким образом, необходимо.

В «Троянках» есть такая строка:

ἀλγεῖ γὰρ οὐδὲν † τῶν κακῶν ἠσθημένος † (638)

Вторая половина строки сильно испорчена, и между филологами до сих пор ведутся споры о том, как её следует прочесть. Строка эта важная, потому что содержит одну из предложений, которую Еврипид любит вкладывать в уста своих героев. Предлагались следующие варианты толкования: «тот не страдает, кто постоянно находится в беде», «мёртвый, испытав горести жизни, не чувствует боли», «для несчастного человека смерть является лишь переменной к лучшему». Анненский переводит эти строки так:

смерть  
Не лучше ли печальной жизни тех,  
Кто перестал страдать уж по печалям?

А вот вариант Шервинского:

Мук никаких не чувствует умерший.

Каждое из этих толкований имеет право на существование. Что точно сказал Еврипид, мы, наверное, никогда не узнаем. Переводчику приходится либо принимать толкование того или иного комментатора, либо полагаться на своё понимание возможного прочтения текста. Разумеется, чтобы принять обоснованное решение, необходимо знать все основные комментарии на эту строку.

В тех же «Троянках» Елена говорит Менелаяу:

ἐγὼ δ', ἅ σ' οἶμαι διὰ λόγων ἰόντ' ἐμοῦ  
κατηγορήσειν, ἀντιθεῖσ' ἀμείψομαι  
τοῖς σοῖσι τὰ μὰ καὶ τὰ σ' αἰτιάματα. (916-918)

Первые две строки можно перевести так: «И всё же я тебе, пока ты собираешься обвинить меня, отвечу...» Третья же строка сильно испорчена, в некоторых изданиях она даже удаляется, как поздняя вставка. Известный комментатор «Троянок» Кевин Ли предлагает такое прочтение: «находя противоположные аргументы».<sup>38</sup> Можно перевести и так: «противопоставляя твои аргументы моим, а мои – твоим», т.е. рассматривая дело со всех возможных сторон.

Анненский переводит это место так:

А всё ж за мной черед. Так получай же  
В ответ своим, несказанным, мои,  
О Менелай, иль наши обвиненья...

Вариант Шервинского придерживается похожего толкования:

Противопоставить  
Хочу всему, что в этих пренях мне  
Вменишь в вину, свои опровержения  
И этим иск взаимно уравнивать.

В последней сцене «Геракла» есть такой диалог между героем и его земным отцом, Амфитрионом:

Амфитрион  
πότ' ἐλθῶν; (Когда (ты) приедешь?)

Геракл  
ἤνικ' ἂν θάψῃς τέκνα. (Когда (ты) похоронишь детей.)

Амфитрион  
πῶς; (Как?)

Геракл  
εἰς Ἀθήνας πέμψομαι Θηβῶν ἄλο. (В Афины (я) заберу (тебя) из Фив.)

---

<sup>38</sup> Euripides. Troades. Edited with Introduction, and Commentary by K.H. Lee. London: Bristol Classical Press, 2001. Первое издание – 1976. 228.

Это место испорчено, и вторая строка иногда удаляется, как подложная. Действительно, вопрос Амфитриона «Как?» плохо вяжется с остальным текстом. Более того, текст предполагает, что пройдет совсем мало времени между погребением детей и отправкой старика в Афины. Предлагаются различные варианты исправления текста, хороший обзор которых даёт Годфри Бонд в своих комментариях.<sup>39</sup> Одно предложение состоит в том, чтобы заменить слово «θάψης» («похоронишь») на «θάνης» («умрёшь»). Теперь Геракл заберёт своего отца из Фив, когда тот умрёт, чтобы погresti его в Афинах. Имел ли это в виду Еврипид? При отсутствии рукописного подтверждения на этот вопрос нет ответа. Анненский выбирает первый вариант:

Амфитрион  
Назад-то ждать когда тебя?

Геракл  
Сперва  
Детей похорони. Тогда вернусь  
И увезу тебя с собой в Афины.

Получается, что Геракл отправится пешком в Афины, на что у него уйдёт довольно долгое время, потому что ему по пути нужно будет ещё забрать Кербера из Аргоса и отвести его к царю Эврисфею, а потом вернуть пса в Аид. Более того, приехав в Афины, он не сразу отправится за отцом, а поживёт в столице. И текст предполагает, что всё это время его дети будут непогребёнными, во что трудно поверить. Скорее всего, Бонд прав, и Геракл заберёт лишь тело своего отца в Афины, когда тот умрёт. При отсутствии хорошей рукописи переводчику приходится размышлять подобным образом, взвешивая все возможные толкования и выбирая то, которое кажется ему наиболее удачным. Конечно, можно и не угадать тот вариант, который был изначально в оригинале, но с возможностью ошибки приходится мириться.

Такие проблемы приходится решать довольно часто. Бывают места ещё более трудные. В качестве примера можно привести хоровую строку из того же «Геракла»:

χρόνου γὰρ οὐτις ἔτλα τὸ πάλιν εἰσορᾶν (777)

Строка испорчена, и оригинальный текст невосстановим. Можно попробовать перевести так: «Ведь никто не осмеливается смотреть на повороты времени (т.е. судьбы)». Бонд комментирует эту строку так:

Это вряд ли можно принять за общее утверждение о том, что у людей нет мужества смотреть в будущее. Ни у кого из людей нет *возможности* предсказывать будущее с точностью; но у глупого (или беззаконного) человека нет *мужества* смотреть в будущее.<sup>40</sup>

Пытаясь осмыслить это высказывание, Бонд сужает его значение, с чем вполне можно поспорить и сказать, что хор имеет в виду вообще всех людей, что никто не может предугадать повороты своей судьбы. Такое общее утверждение вполне в духе Еврипида. Любопытно, что Анненский здесь уходит от проблемы и просто игнорирует проблематичную строку, давая даже не перевод, а вольную вариацию:

Часто смертного манит злато,

<sup>39</sup> Euripides. Heracles with Introduction and Commentary by Godfrey W. Bond, Oxford: Clarendon Press, 1988. 414-415.

<sup>40</sup> Euripides. Heracles with Introduction and Commentary by Godfrey W. Bond, Oxford: Clarendon Press, 1988. 271.

К высям славы мечты уносят.  
Но лишь палицу время подымет,  
Задрожит забывший про бога.

Здесь есть всевозможные выдумки – «выси славы», и «палица», и «дрожь забывшего про бога», но нет оригинала. Кстати сказать, игнорирование проблематичных строк тоже является одним из решений, которым пользуются переводчики.

Подобные примеры тоже можно приводить очень долго, потому что проблема испорченного текста, не поддающегося интерпретации, очень распространена в текстах Еврипида, и эта проблема часто требует выбора, который не всегда легко сделать.

Теперь поговорим о не менее распространённой проблеме – поздних вставках в текст Еврипида. Они, как уже говорилось, могут занимать от одной строки до целых пассажей. Почему эти вставки существуют? По многим причинам, и вряд ли можно с точностью установить конкретную причину для конкретной вставки. Если говорить в общем, то какие-то места могли быть досочинены актёрами, в стремлении сделать свои партии более выразительными. Что-то могло быть добавлено управляющими театров, которым казалось, что так партия будет звучать более выгодно. Что-то могли вставлять в рукописи читатели трагедий, поклонники Еврипида, ретивые филологи, стремящиеся разъяснить то или иное место, по их мнению, не слишком понятное. Причин может быть множество, и здесь не место перечислять их все. Часто такие вставки выявляются по отсутствию логики, по плохой грамматике, по более позднему языку, по отсутствию таланта, наконец. Бывает и так, что оригинальные строки Еврипида объявляются вставками, и не все комментаторы соглашаются друг с другом, и ведутся долгие споры по поводу того, является ли то или иное место подлинным или подложным. Это бездна, в которой переводчик легко может утонуть, если сам вознамерится решать, что подлинно в тексте Еврипида, а что нет. Даже у талантливого переводчика, имеющего классическое образование и хорошо знающего язык, часто нет ни квалификации, ни опыта для того, чтобы брать на себя обязанности текстолога. Если переводчик сам начнёт решать, что ему переводить, а что нет, то он неизбежно наделает ошибок. Если же он будет полагаться на решения специалистов, то ошибок будет, конечно, меньше, но ему придётся разделять и заблуждения специалистов, которых не так уж и мало, а порой и решать, какому из противоречащих вердиктов отдать предпочтение.

Пожалуй, одна из самых известных вставок – это большая часть хора из «Ифигении в Авлиде». Вставка начинается на 231-й строке и заканчивается 302-й, т.е. занимает 71 строку. Хор состоит из незамужних девушек, пришедших посмотреть на греческий флот, который готовится отплыть в Трою. Во вставке содержатся описание греческого войска, имена военачальников, названия племён, участвующих в походе и т.д. Как пишет авторитетный комментатор «Ифигении в Авлиде» Эдвин Ингленд, «почти все редакторы согласны относительно строк 231-302, что они являются поздней вставкой и не принадлежат Еврипиду.»<sup>41</sup> Тем не менее, эта вставка стала такой органичной частью хора, не в малой степени благодаря своему сходству со знаменитым списком кораблей в «Илиаде», что она неизменно и печатается, и переводится, как часть оригинального текста.

Конечно, таких «драматических» случаев мало. Обычно вставки занимают от одной до нескольких строк. Иногда в них содержится интересная информация, которой жалко поступиться, даже если она и не написана самим Еврипидом. Вот, например, клятва Ипполита из одноимённой трагедии. Царевич клянётся отцу, Тесею, что у него не было любовных отношений с мачехой, Федрой:

ἢ τάρ' ὀλοίμην ἀκλεῆς ἀνώνυμος  
ἄπολις ἄοικος, φυγὰς ἀλητεῦων χθόνα,  
καὶ μήτε πόντος μήτε γῆ δέξαιτό μου

<sup>41</sup> The Iphigenia at Aulis of Euripides, edited with Introduction and Critical and Explanatory Notes by E.B. England. London: Macmillan and Co., 1891. 58.

σάρκας θανόντος, εἰ κακὸς λέφουκ' ἀνήρ. (1028-1031)

Пусть (я) погибну бесславный, безымянный,  
без города, без дома, изгнанником, блуждающим по земле,  
и пусть ни море, ни земля не примут мою плоть,  
(когда я) умру, если (я) стал плохим человеком (т.е. если я виновен в этом  
преступлении).

Вторая строка («без города, без дома, изгнанником, блуждающим по земле») считается вставкой актёра, который, как пишет Уильям Барретт, «воображал, что удлинение клятвы сделает её крепче».<sup>42</sup> Вставлена ли эта строка, действительно, актёром или же, несмотря на мнение специалистов, она всё-таки принадлежит Еврипиду? Однозначный ответ на этот вопрос невозможен.

Анненский выбросил эту строку из своего перевода:

И пусть умру, бесславно и покрытый  
Позорным именем, ни в море я,  
Ни на земле пускай успокоенья  
И мёртвый не найду...

Стала ли клятва Ипполита крепче оттого, что её сократили? Мнение специалистов предполагает, что Еврипид всегда был кристально логичным, грамматически безупречным и эстетически идеальным. Многие строки, которые не вписываются в эти ожидания, тут же объявляются поздними вставками, причём нередко исследователи начинают править оригинал согласно своим пристрастиям, даже не пытаясь допустить, что Еврипид мог допустить грамматическую ошибку, перейти границы хорошего вкуса, сделать нелогичное умозаключение, ввести, наконец, психологический элемент, опережающий своё время, элемент, который не вписывается в представление некоторых филологов о том, какой должна быть древнегреческая трагедия. Вот отрывок из плача Гекубы, героини одноимённой трагедии. Старуха только что проснулась, на неё вновь навалилось осознание чудовищной беды, в которую она попала, лишившись мужа, детей, оказавшись в позорном плену. Она пытается как-то овладеть собой, о чём свидетельствуют первые две строки, сложенные гекзаметром, она рассказывает о вещем сне, который только что видела, потом вдруг обрывает сама себя, произносит новое пророчество, потом вновь останавливается и молит богов о помощи:

εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἴμονι χαλᾶ  
σφαζομένην, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως.  
καὶ τόδε δεῖμά μοι: ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας  
τύμβου κορυφᾶς  
φάντασμ' Ἀχιλέως: ἦται δὲ γέρας  
τῶν πολυμόχθων τινὰ Τρωιάδων.  
ἀπ' ἐμᾶς ἀπ' ἐμᾶς οὖν τόδε παιδὸς  
πέμψατε, δαίμονες, ἰκετεύω. (90-97)

Вот это место в моём переводе:

Снилась мне пегая лань, лапой волка кровавой убита,  
он её всю разорвал и с колен моих сбросил жестоко.  
И такого боюсь:

<sup>42</sup> Euripides. Hippolytos. Edited with Introduction and Commentary by W.S. Barrett. Oxford: Clarendon Press, 1964. 355.

на могилу взойдя, дух Ахилла  
в жертву просит одну из троянок,  
совершенно замученных горем.  
Отвратите от дочери бедной  
это зло! Умоляю вас, боги!

Строфа и правда отрывиста, непоследовательна, хаотична. Но достаточное ли это основание для того, чтобы объявлять её подложной, как это делается в некоторых авторитетных изданиях? Почему нельзя предположить, что Еврипид опережает своё время, что он экспериментирует с размером, выплавляет свою поэзию сообразно движениям души измученной героини? Какой стройности мысли можно ожидать от человека в её положении, едва проснувшегося от страшного сна, чтобы попасть в сон ещё страшнее? Может быть, филологи правы, может быть, нет. Это проблема филологов, но не переводчика. Задача переводчика – донести этот текст, со всей его непоследовательностью, сбивчивостью, хаотичностью до читателя, как если бы читатель сам развернул пожелтевший от столетий пергамент и попробовал прочитать древний текст, чудом избежавший разрушительного действия времени.

Интересно, что в данном случае Анненский сохраняет эту строфу полностью, даже увеличивая её на две строки, и удачно передаёт смятение героини:

Видела: лань я пятнистую будто, к коленям прижавши,  
Тщетно от волка спасаю – нет жалости в пасти кровавой.  
А потом... а потом – новый ужас:  
Над вершиной могильной  
Встала тень Ахиллеса – она  
Из троянок несчастных – одной  
Для гроба просила...  
О боги! Спасите моё,  
Моё спасите дитя,  
Вас молю я, мою Поликсену.

Похожий пример можно найти в заключительной сцене «Ифигении в Авлиде». Вестник только что рассказал Клитемнестре о том, что дочь её была принесена в жертву над алтарём Артемиды, но что богиня в последний миг заменила девушку на лань, и что сама Ифигения вознеслась на небо. Клитемнестра не верит этому рассказу, справедливо полагая, что он сочинён Агамемноном специально для неё, чтобы успокоить её и отвести от себя будущую месть жены. Внезапно ямбические триметры прерываются, и Клитемнестра начинает говорить вообще без всякого размера, почти прозой. Вот это место в моём переводе:

Доченька, кто из богов украл тебя?  
Как докричусь до тебя? Откуда мне знать,  
что меня не утешают жалкими сказками,  
чтобы я позабыла  
страшную тоску по тебе?

Переход от ямбов к верлибру весьма необычен, тем более что после реплики хора, сказанной тоже верлибром, ямбы возобновляются. Конечно, исследователи, все как один, объявляют о том, что текст испорчен. Приводятся различные текстологические доводы, многие из которых убедительны, и разбирать которые здесь нет необходимости. Были даже попытки усмотреть в этих строках спондеические анапесты – всё что угодно, лишь бы не признавать, что текст мог быть написан изначально верлибром. Однако почему бы не

предположить, что это сознательный ход Еврипида, смелое новаторство гениального драматурга, сохранённое пусть и в испорченном тексте? Клитемнестра находится в таком чудовищном состоянии, что на несколько минут она теряет способность изъясняться стихами, то есть перестаёт быть трагической героиней на сцене и превращается в обычную женщину, в мать, у которой только что убили ребёнка, и эта женщина не декламирует, но говорит тихо, скупое, с разрывающей сердце простотой.

Может ли так быть, что заключительная сцена «Ифигении в Авлиде» переписана или даже сочинена другим автором? Конечно, да. Впрочем, несмотря на все текстологические проблемы этой сцены, ни один исследователь не может утверждать с абсолютной уверенностью, что текст подложный. Правду не знает ни один живущий человек, и если только не свершится чудо и не будет обнаружена ещё одна рукопись «Ифигении в Авлиде», никто никогда и не узнает. Как бы там ни было, переход Клитемнестры на прозу драматургически очень эффектен и, безусловно, усиливает воздействие финала пьесы на зрителя, поэтому было бы большой ошибкой заставлять Клитемнестру говорить стихами. К сожалению, именно это и делает Анненский:

Дитя моё... Добычей рук бессмертных  
Ты сделалась... Как призывать тебя?  
(Задумывается.)  
А если это бред пустой и ложный,  
Чтобы меня утешить?.. Что тогда?

В его переводе нет никакой прозы, и отчаяние этих слов матери, уничтоженной горем, звучит гладко и складно, сливаясь с прочим текстом. Взяв на себя функции текстолога, переводчик начинает править сохранившийся текст и в процессе этого, вполне вероятно, уничтожает уникальный новаторский приём Еврипида.

А вот ещё пример того, как заведомые представления редакторов о стиле древнегреческой трагедии влияют на их решения. В «Финикиянках» есть диалог между пробравшимся в город Полиником и его матерью, Иокастой. Диалог написан стихомифией, которая, повторим, обычно представляет собой обмен однострочными репликами. Начало диалога такое:

Полиник  
ἀλλ' ἐξέρωτα, μηδὲν ἐνδεὲς λίπης:  
ἂ γὰρ σὺ βούλη, ταῦτ' ἐμοί, μήτηρ, φίλα.

Иокаста  
καὶ δὴ σ' ἐρωτῶ πρῶτον ὧν χρήζω τυχεῖν,  
τί τὸ στέρεσθαι πατρίδος; ἢ κακὸν μέγα;

Полиник  
μέγιστον: ἔργω δ' ἐστὶ μείζον ἢ λόγῳ.

Иокаста  
τίς ὁ τρόπος αὐτοῦ; τί φυγᾶσιν τὸ δυσχερές;

Полиник  
ἐν μὲν μέγιστον, οὐκ ἔχει παρρησίαν. (385-391)

Вот эти строки в моём переводе. Полиник отвечает матери, которая говорит, что ей губы жжёт один вопрос:

Пол. Тогда и задавай. Не сдерживай ни слова.  
Чего ты хочешь, мать, то дорого и мне.  
Иок. Сначала я спрошу о вещи самой главной.  
Как жить без родины? Большое это зло?  
Пол. Неимоверное. Любых рассказов хуже!  
Иок. И как же это так? Что изгнанных гнетёт?  
Пол. Одно сильнее всего – там нет свободы слова.

Далее продолжается в той же манере – одна строка Полиника, одна строка Иокасты. Однако, как мы видим, вначале Полиник произносит две строки, а его мать отвечает ему тоже двумя строками. Несмотря на то, что подлинность этого текста нельзя отрицать, находятся редакторы, которые объявляют первую реплику Иокасты («Сначала я спрошу о вещи самой главной») поздней вставкой, причём причина такого решения – не грамматика, не логика (с ними всё в порядке), но лишь укоренившееся представление о том, что в репликах уже начавшейся стихомифии не может быть более одной строки. Эта строка продолжает иметь статус вставки, несмотря на то, что стихомифия Еврипида, как видно из других его трагедий – явление довольно гибкое. Автор самого авторитетного современного комментария к «Финикиянкам» Дональд Мастронард защищает эту строку, веско заявляя, что постепенный переход в стихомифию здесь лучше, чем её внезапное начало,<sup>43</sup> и делает следующее замечание:

Некоторые критики девятнадцатого века считали оправданным приводить в порядок любую стихомифию, либо удаляя текст, либо делая вывод о наличии лакуны. Более современные исследования обычно допускают, что существуют некоторые подлинные примеры отступления от правил.<sup>44</sup>

Заметим, что в данном случае Анненский выбрасывает эту строку, но не с целью сохранения стихомифии (он её не сохраняет, всё равно растягивая реплику Иокасты вдвое), а потому, что соглашается с теми комментаторами, которые объявляют строку подложной. Вот начало его перевода:

Полиник  
О нет, не бойся,  
С тобой твоё желание люблю:  
Всё спрашивай, родимая, – отвечу.

Иокаста  
Скажи, дитя, отчизну потерять  
Большое зло для человека, точно?

Полиник  
Огромное: словами не объять...

Но если мы выбросим эту строку, то мы не узнаем, что вопрос об утрате родины является для Иокасты, как и для любого грека в театре Еврипида, самым главным вопросом, что утрата родины хуже смерти, хуже страданий. Получается, мы жертвуем очень важной деталью – и на основании чего? Наших предвзятых идей, не дающих автору права нарушать каноны, выходить за рамки традиций, то есть, попросту говоря, быть гением.

<sup>43</sup> Euripides. *Phoenissae*. Edited with Introduction and Commentary by Donald J. Mastronarde. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 258.

<sup>44</sup> Euripides. *Phoenissae*. Edited with Introduction and Commentary by Donald J. Mastronarde. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 353.

Приведём ещё один характерный пример. В «Оресте» Электра уговаривает своего брата убить Елену и взять в заложницы её дочь, Гермionу, чтобы вынудить Менелая защитить их, Ореста и Электру, от казни:

Ἐλένης θανούσης, ἦν τι Μενέλεως σε δρᾷ  
ἢ τόνδε κάμῃ — πᾶν γὰρ ἐν φίλον τόδε —  
λέγ' ὡς φονεύσεις Ἑρμιόνην: ξίφος δὲ χρῆ  
δέρη πρὸς αὐτῇ παρθένου σπάσαντ' ἔχειν.  
κἂν μὲν σε σφάζῃ μὴ θανεῖν χρήζων κόρην  
Ἐλένης Μενέλεως πτόμ' ἰδὼν ἐν αἵματι,  
μέθεες πεπᾶσθαι πατρὶ παρθένου δέμας:  
ἦν δ' ὄξυθύμου μὴ κρατῶν φρονήματος  
κτείνει σε, καὶ σὺ σφάζε παρθένου δέρη. (1191-1199)

После смерти Елены, если Менелай попытается сделать что-нибудь тебе, или ему [Пиладу – В.Н.], или мне – ведь, как бы там ни было, (наша) дружба объединяет нас (в его глазах) – скажи (ему), что ты убьёшь Гермionу: и (тебе) придётся приставить меч к горлу этой самой девушки. И если тебя захочет спасти и не допустить смерти дочери Менелай, увидев Елену, лежащую в (луже) крови, то разреши отцу обнять девушку: если же, не сдерживая гнева, (он) захочет убить тебя, то и ты перережь девушке горло.

Ещё в XIX веке знаменитый немецкий филолог Иоганн Наук решил, что строка, говорящая про Елену, которая лежит в луже крови, не может принадлежать Еврипиду. С тех пор в некоторых изданиях (к счастью, не во всех) эта строка понижается в статусе. Наук полагал, что упоминание мёртвой Елены является повтором того, что уже сказано. Однако то, что для немецкого профессора – повтор, для греческого драматурга – экспрессия. Труп Елены, лежащий в крови – весьма важный образ. Во первых, это яркая, бьющая по нервам картина, когда она возникает внезапно уже в контексте судьбы юной Гермionы. Во-вторых, мёртвая мать наглядно демонстрирует зрителю то, что может случиться с дочерью. И, в-третьих, увидев труп жены, Менелай поймёт, что Орест не хитрит, но в самом деле зарежет девушку, как зарезал её мать, если Менелай не выполнит его требований.

Анненский в данном случае решил не переводить строку про Елену:

И если царь, жены окровавленный  
Увидев труп, заступится за нас,  
Дочь возврати ему.

Нужно сказать, что в решениях Анненского не видна последовательная позиция. Какие-то сомнительные строки он переводит, а какие-то отвергает, сам решая, какую часть текста допускать до читателя, а какую нет.

Один из показательных примеров произвольного удаления строк из трагедий Еврипида находится в «Оресте». Разгневанный Менелай пытается вломиться в дом Ореста, полагая, что найдёт внутри свою убитую жену, Елену. Дочь Менелая, Гермionа, взята Орестом в заложницы. Менелай кричит:

ἀνοιγέτω τις δῶμα: προσπόλοισ λέγω  
ὠθεῖν πύλας τάσδ', ὡς ἂν ἀλλὰ παῖδ' ἐμήν  
ῥυσώμεθ' ἀνδρῶν ἐκ χερῶν μαιφόνων,  
καὶ τὴν τάλαιναν ἀθλίαν δάμαρτ' ἐμήν

λάβωμεν, ἢ δεῖ ζυνοθανεῖν ἐμῆ χερὶ  
τοὺς διολέσαντας τὴν ἐμὴν ζυνάορον. (1561-1566)

Пусть кто-нибудь откроет дом! Слугам (я) велю  
взломать эти ворота, чтобы всё-таки спасти моего ребёнка  
от рук мужчин, осквернённых кровью,  
и забрать мою бедную, несчастную жену,  
тогда как губителям моей супруги  
следует всем умереть от моей руки!

Последние три строки этого отрывка вослед подозрению уже упоминавшегося ранее Николауса Веклейна объявляют подложными на том основании, что в них повторяется несколько слов – «бедная» и «несчастливая», «жена» и «супруга», а также ввиду слегка нарушенного синтаксиса. Видимо, текстологам кажется, что человек, у которого только что зарезали жену и вот-вот зарежут дочь, должен неизменно изъясняться правильными, идеально выстроенными предложениями. Вероятность того, что Еврипид намеренно нарушает синтаксис и намеренно повторяет слова, чтобы передать сильнейшее смятение Менелая, почему-то не рассматривается. Не все филологи, впрочем, согласны с таким вмешательством в текст. Уэдд, например, пишет, что повторение слов «жена» и «супруга» (но не «ребёнок» и «дочь») «вызвано тем, что мысли Менелая, как обычно, заняты главным образом его женой».<sup>45</sup> Уэдд также цитирует немецкого филолога Рейнгольда Клотца, сравнивающего похожее повторение слова «дети» Медеей (780-783), которая посылает смертельный подарок невесте Ясона и постоянно думает о своих детях, повторяя это слово несколько раз. Нелишне вспомнить и о том, что повторение слов – один из излюбленных стилистических приёмов Еврипида.

И что же получается? Филологи высказывают мнения, противоречащие одно другому, а из текста, без всякого веского основания, выбрасывается целых три строки. Теряется не только выражение крайнего волнения героя, но и ценная, тонко выраженная мысль о том, что жена, даже мёртвая, важнее для Менелая, чем живая дочь. В результате переводчик, подпавший под влияние текстологов, лишает собственный перевод этих ценных подробностей. Вот что выходит у Анненского:

Ну, отпирайте ж двери... Эй, рабы!  
Я вырву дочь из рук их осквернённых  
И труп жены возьму, – моя рука  
Её убийц накажет смертью тут же.

Вместо шести строк получается четыре. Нет ни одного повтора, и тонкий, чисто еврипидовский цинизм попадает бесследно. Вместо взволнованной, изломанной речи страдающего человека получается обычная, ровная декламация.

Вестник, прибегающий к Медее, чтобы сообщить ей о гибели царя и его дочери, обращается к ней с такими словами:

ὦ δεινὸν ἔργον παρὰ νόμῳ εἰργασμένη,  
Μήδεια, φεύγε φεύγε, μήτε ναῖαν  
λιποῦσ' ἀλήτην μήτ' ὄχον πεδοστιβῆ. (1121-1123)

О, совершившая незаконно ужасное дело,  
Медее, беги, беги, не упустив ни мореходной колесницы,  
ни сухопутной повозки!

<sup>45</sup> The Orestes of Euripides. Edited with Introduction, Notes and Metrical Appendix by N. Wedd. Cambridge: Cambridge University Press, 1895. 156.

Как многие вестники у Еврипида, этот человек, чувствуя свою важность, выражается весьма выпендренно, называя корабль «мореходной колесницей», добавляя к повозке излишний эпитет «сухопутная». Первая строка тоже отражает эту избыточность. Медея не просто совершает «ужасное дело», но она совершает его «беззаконно». Таким образом, первая строка по стилю вполне соответствует остальным и находится на своём месте. Однако некоторым античным переписчикам, а с ними и голландскому филологу Иоганну Лентингу эта строка показалась излишней, и была в результате выброшена из текста. Теперь вестник начинает свою речь криком: «Медея, беги, беги!» Можно согласиться с тем, что такое начало более эффектно, и тот факт, что первая строка отсутствует в некоторых рукописях, подкрепляет желание удалить её, однако имеем ли мы на это право? Денис Пейдж, знаменитый комментатор Еврипида, считает, что не имеем, и оставляет строку на месте. Мюррей, Диггл и Ковач заключают её в квадратные скобки. Так что же делать переводчику? Мережковский проявляет консерватизм. В его переводе вестник говорит:

Медея, ты, свершившая злодейство  
Безбожное, – беги, беги скорей!  
Иль по морю спасайся, иль по суше,  
Но только здесь не медли!

Правда, пропадает вся манерность речи, бесследно исчезает и мореходная колесница, и сухопутная повозка, но зато сохраняется первая строка с её «безбожным злодейством». А вот Анненский решил, что эта строка читателю никак не нужна, и смело удалил её:

Беги, беги, Медея; ни ладьёй  
Пренебрегать не надо, ни повозкой;  
Не по морю, так посуху беги...

Имеет ли переводчик право на подобное сокращение оригинала? Что предпочтёт читатель, открывающий «Медею»: иметь перед собою полный текст этого шедевра или же текст, сокращённый по желанию переводчика, к тому же и без веских оснований?

Вспомним рассказ фригийского раба из «Ореста»:

Φρυγίους ἔτυχον Φρυγίοισι νόμοις  
παρὰ βόστρυχον αὔραν αὔραν  
Ἑλένας Ἑλένας εὐπαγεῖ  
κύκλω πτερίνῳ πρὸ παρηίδος  
αἰσσῶν βαρβάροις νόμοισιν. (1426-1430)

Случилось, что (я), согласно фригийским, фригийским обычаям,  
гнал ветерок, ветерок по локонам  
Елены, Елены, ладно сделанным  
пернатым кругом (т.е. веером – В.Н.),  
обвевая (им её) щёки согласно варварским обычаям.

В XIX веке немецкий филолог Иоганн Гартунг удалил последнюю строку этого отрывка потому, что она является повторением уже сказанного в первой строке. Дескать, раб уже заявил, что он следовал «фригийским обычаям», так что нет необходимости повторять, что он следовал «варварским обычаям». Вот яркий пример того, как филологическая педантичность вмешивается в художественный стиль. Да, слова раба являются повторением – но ведь и весь отрывок построен на сплошных повторениях! «Фригийским, фригийским», «Елены, Елены», «ветерок, ветерок». Даже веер назван не веером, но «пернатым кругом» – фригиец позабыл греческое слово «веер» либо оттого, что

ещё хорошо не выучил языка, либо от волнения, поэтому он описывает веер как может. Нужно совершенно не чувствовать психологическую глубину и точность характеристики персонажа гениальным драматургом, чтобы удалять из его текста целую строку, этой характеристики служащую. Если бы один из персонажей заикался, и Еврипид попытался бы передать его речь, то нельзя поручиться, что эти педанты не вправили бы ему язык, удалив повторяющиеся согласные!

Похожая ситуация повторяется в «Оресте». Тиндарей предупреждает Менелая, чтобы тот не пытался защитить Ореста, иначе Менелая тоже несдобровать. Старик говорит:

ἔα δ' ὕπ' ἀστῶν καταφονευθῆναι πέτροις,  
ἢ μὴ 'πίβαινε Σπάρτιάτιδος χθονός. (536-537)

Позволь горожанам побить (его) камнями,  
иначе (ты) не доедешь до Спартанской земли.

Немного позже Тиндарей повторяет эти же самые две строки:

ἔα δ' ὕπ' ἀστῶν καταφονευθῆναι πέτροις,  
ἢ μὴ 'πίβαινε Σπάρτιάτιδος χθονός. (625-626)

Комментаторы, конечно, не могут принять этого повтора, и первая пара строк единодушно удаляется, как подложная. Почему первая, а не вторая? Потому что, как пишет британский филолог Мартин Уэст, «эта угроза более эффективна, как прощальный выпад Тиндарея».<sup>46</sup> Уэст добавляет, что «весьма сомнительно, чтобы оба двустишия находились в оригинале». Фредерик Пейли тоже заявляет, что «второе двустишие, вероятно, является вставкой».<sup>47</sup> Заметим, что ни Уэст, ни Пейли (ни другие комментаторы) не говорят однозначно, что одно из двустиший подложное. Уэст испытывает сомнение, а Пейли предполагает. Заметим также, что Уэсту подложным кажется первое двустишие, а Пейли – второе, т.е. между ними нет согласия по поводу того, как резать оригинал.

Истина заключается в том, что никто не знает с полной определённой, является ли одно из двустиший подложным или нет. Если второе двустишие более эффективно в конце речи Тиндарея, то зачем кто-то стал бы повторять эти слова ранее, где они менее эффективны? И неужели в мировой драматургии мало повторений слов, фраз и целых предложений? Повторение – очень сильный приём воздействия на зрителя, и каждый драматург это прекрасно знает. Как пишет тот же Пейли, Тиндарей говорит «со всей властью царя Спарты, и угрожает, что он (Менелай – В.Н.) не въедет в его страну, если употребит своё влияние и добьётся оправдания Ореста».<sup>48</sup> Мне даже видится в словах Тиндарея прямая угроза жизни Менелая. Старик, действительно, весьма разгневан и, как показывают дальнейшие события, вовсе не шутит. Чего же удивительного в том, что он повторяет свою угрозу, такую важную для жизни и благополучия зятя? Неужели ни один драматург никогда не делал ничего подобного? Неужели у самого Еврипида мало повторений? Почему педантизм филологов, не уверенных в своём решении, не согласных друг с другом, должен обеднять наш текст? Потому что филологи «испытывают сомнение», а также «предполагают» вставку? Допустим даже, что они правы, и это двустишие по какой-то причине было написано дважды. Возможно, какому-то актёру или переписчику показалось, что повторение угрозы Тиндарея будет сильно звучать со сцены. В отсутствие чётких и несомненных доказательств имеет ли переводчик право вмешиваться в бесконечные споры

<sup>46</sup> Euripides. *Orestes*. Edited with Translation and Commentary by M.L. West. Aris & Phillips, 1987. 3-е изд. 1990. 219.

<sup>47</sup> *The Orestes of Euripides*. With Brief Notes by F.A. Paley. Cambridge: Deighton, Bell and Co., 1879. 74.

<sup>48</sup> *The Orestes of Euripides*. With Brief Notes by F.A. Paley. Cambridge: Deighton, Bell and Co., 1879. 76.

текстологов и лишать свой перевод того, что, вполне возможно, принадлежит самому Еврипиду? Решение, принятое Анненским, не решает проблемы. Анненский перефразирует двустиишие, чтобы оно не звучало одинаково:

Пускай его камнями побьют,  
Или тебе не видеть больше Спарты.

Пусть казнь их совершится!  
Иль о земле Спартанской позабудь.

Это не решение проблемы, но уход от неё. Если переводчик согласен с текстологами, то он должен убрать одно из двустииший, ибо оно подложно. Если же переводчик с текстологами не согласен, тогда ему следует выполнить намерение автора – воспроизвести угрозу в точности, как она есть, иначе стилистический приём лишится своей силы. А так получается, что переводчик не уважил ни текстологов, ни автора и, действительно, создал ненужное и неэффективное повторение, которое вполне заслуживает того, чтобы его удалили.

Текстологи склонны забывать о том, что они имеют дело лишь с небольшой частью наследия Еврипида, и оттого делают далеко идущие выводы о его трагедиях на основании лишь малой части доступного материала. Один из примеров такого явления – трёхстишие хора из «Ореста» (957-959). Хор жалеет Электру. В моём переводе трёхстишие звучит следующим образом:

Бедняжка ты моя! Лицо покрылось тучей,  
потупились глаза, сомкнулись дольки губ,  
готовые вскипеть и стоном, и рыданьем!

Сразу же после этих строк хор начинает петь первую строфу лирической партии. Может ли так быть? Знаменитый немецкий филолог XIX века Адольф Кирхгофф решил, что так быть не может, что хору нельзя, поговорив, сразу начать пение. Поскольку лирическую строфу Кирхгофф, разумеется, удалить не мог, то он удалил трёхстишие. С тех пор эти прекрасно написанные строки объявляются подложными. Действительно, такое поведение хора необычно для сохранившихся трагедий Еврипида. Но откуда Кирхгоффу, и любому другому филологу знать, какие эксперименты содержались в несохранившихся трагедиях? И даже если это единичный случай, то почему мы отказываем гениальному драматургу в праве на эксперимент? Неужели он только здесь нарушает условности жанра? Могут ли эти три строки быть подделкой? Конечно, могут. И Кирхгофф со своими коллегами вполне может быть прав. Однако правота их не может быть доказана в принципе, за неимением достаточного материала, и поэтому эта текстологическая проблема должна остаться там, где ей и следует быть – в изданиях оригинального текста. Переводчик не должен лишать читателя этих строк на основании теорий пусть и знаменитых филологов. Анненский, к сожалению, делает именно это. В его переводе трёхстишие отсутствует. Стала ли от этого трагедия Еврипида эффективней? Беднее она, безусловно, стала.

В «Геракле» жена героя, Мегара, говорит о своей жизни до замужества:

ἐγὼ γὰρ οὐτ' ἐς πατέρ' ἀπλάθην τύχης,  
ὄς οὐνεκ' ὄλβου μέγας ἐκομπάσθη ποτέ,  
ἔχων τυραννίδ', ἧς μακρὰι λόγχοι πέρι  
πηδῶσ' ἔρωτι σώματ' εἰς εὐδαίμονα (63-66)

Перевод первых двух строк не создаёт особых трудностей: «Ведь я никогда не была лишена удачи, по мнению (моего) отца, который был когда-то превознесён, как великий

(человек) за (своё) богатство.» Последние же две строки всегда вызывали недоумение. Существует несколько толкований, и ни одно из них не является окончательным. Приблизительный перевод может быть следующим: «(Он) имел царскую власть, ради которой длинные копы направляются на процветающие города.» Никто не знает, что точно имел в виду Еврипид. Вполне возможна порча текста. Виламовиц открыто признал их бессмысленными.<sup>49</sup> Что же делать переводчику? Анненский решает проблему просто – он не переводит эти строки, их как бы нет в рукописях:

О, как неясны смертным  
Богов предначертанья! Разве счастье  
Под отчим кровом мне не улыбалось?  
Царевой я жила, довольством, блеском  
И завистью людской окружена;  
Отца семьей благословили боги...

Но является ли такое отсечение непонятных строк решением проблемы? Не лучше ли сохранить их, даже если толкование не является несомненным? Если попытаться это сделать, то получится, например, следующее:

Беды не знала я, живя с моим отцом,  
а он был и велик, и славен царской властью,  
так любящей крушить богатство городов  
безумным натиском долгоразящих копий.

Будет ли трагедия «Геракл» богаче без этих строк? Едва ли. Несомненно, в них содержится антивоенное настроение, характерное для Еврипида и необходимое для прорисовки образа Мегары. Даже если в частностях перевод и отходит от того, что говорил оригинал, то общее настроение в нём передаётся. Мегара ненавидит насилие, она устала от него – и скоро сама станет его жертвой, сама падёт от руки любимого мужа. Без попытки передать эту мысль пьеса, безусловно, становится беднее, и отсекают эти строки является ошибкой.

Бывает и так, что вариант, предложенный редакторами, более интересен, чем оригинал. В «Ионе», описывая вытканную ею в молодости простыню, Креуса говорит, что там изображены

δράκοντες: ἀρχαῖόν τι παγχρύσῳ γένει  
δώρημ' Ἀθήνας... (1427-1428)

«Две змеи: совершенно золотые, (согласно со своей) породой, дар Афины...»

Некоторые редакторы предлагают исправить слово «γένει» на «γένυν», и получается, действительно, яркий, свежий образ:

«Две змеи с челюстями из чистого золота, дар Афины» или «две златочелюстные змеи, дар Афины».

Сохранившийся оригинал грамматически здоров, и поэтому переводчик не вправе следовать за творческим порывом редакторов, как бы ему этого ни хотелось. Приходится тяжело вздохнуть, мысленно проститься с золотыми челюстями и переводить оригинал, а не позднюю фантазию:

---

<sup>49</sup> Euripides. *Heraclides with Introduction and Commentary* by Godfrey W. Bond, Oxford: Clarendon Press, 1988. 79.

«Две гибкие змеи, всецело золотые.»

К слову сказать, Анненский тоже сохраняет оригинальный текст:

«Из золота литые два дракона.»

Непонятно, правда, как вытканые драконы становятся литыми, но это уже другой вопрос, к делу не относящийся.

Приведём ещё один, последний пример слишком смелой и, не побоюсь сказать, самонадеянной работы текстологов. В том же «Оресте» главный герой говорит:

τί γὰρ ἔτ' αἰδοῦμαι τάλας;  
ὃ στέρν' ἀδελφῆς, ὃ φίλον πρόσπτυγμ' ἐμόν,  
τάδ' ἀντὶ παίδων καὶ γαμηλίου λέχους –  
προσφθέγματ' ἀμφοῖν τοῖς ταλαιπώροις πάρα. (1048-1051)

Чего мне стыдиться, бедному?  
О, грудь сестры! О, дорогое объятие!  
Вместо детей и брачной постели  
эти приветствия для нас обоих, несчастных!

Да, это смелые слова, и Орест вполне осознаёт их смелость, потому что говорит, что ему не стоит стыдиться. Он прижимается к груди своей сестры, Электры, и в этой ласке, в этом объятии прощается со своей женой, которую он никогда не узнает, и со своими детьми, которые у него никогда не родятся. Можно согласиться с тем, что сцена стоит на тонкой грани хорошего вкуса, однако она вполне в духе Еврипида. Ни стиль, ни язык не указывают на подделку. И что же происходит? Почти повсеместно эти слова либо удаляются, объявляются вставкой, либо затушёвываются в переводах. Это слишком смело, это не удовлетворяет нашему вкусу – следовательно, это не Еврипид. Вот как переводит слова про грудь известный специалист по Еврипиду Е.П. Колридж: «Heart to heart, my sister!»<sup>50</sup> По переводам двадцатого века видно, впрочем, как вкусы читателей становятся менее скованными. Уэст переводит уже смелее: «O sister's breast, o beloved embrace of mine!»<sup>51</sup> Слова Ореста трудны для перевода, потому что здесь легко либо стусевать смысл, либо сделать его слишком откровенным, граничащим с безвкусицей. Это и происходит в переводе Анненского:

Чего ж  
стыдиться? Грудь сестры... тебя лаская,  
С женою я прощаюсь и детьми.

Здесь не только непонятно, с какой женой и какими детьми прощается Орест, то есть пропадает вся соль образа, но переводчик заставляет героя «ласкать» грудь Электры, что уже, действительно, слишком смело. Еврипид ничего не говорит о ласках. В оригинале Орест прижимается к груди сестры, не более. И если можно допустить, что Орест, лаская грудь Электры, прощается со своей не встреченной женой, то каким же образом он, лаская женскую грудь, прощается с детьми? Здесь уже начинаются такие психологические дебри, в которые не хочется заходить.

Если вернуться к истории издания оригинала, то мы видим опять, что слишком смелый образ Еврипида вызывает негативную реакцию текстологов (на что они имеют

<sup>50</sup> «Сердце к сердцу, моя сестра!» (англ.)

<sup>51</sup> «О, грудь сестры, о, возлюбленное объятие моё» (англ.)

право) и, как следствие, удаление этого образа из текста трагедии (на что они права уже не имеют). И если переводчик подчинится авторитету учёных и удалит этот образ из своего перевода, то этим самым он обеднит и свой перевод, и читателя. В каждой эпохе есть определённые вещи, которые другим эпохам либо непонятны, либо неприятны. Это не значит, что необходимо править литературные памятники этих эпох в угоду нашим вкусам. И, конечно, это не значит, что нужно переводить эти памятники так, будто бы в них говорится нечто иное. К сожалению, такое происходит нередко. Классический пример – откровенные эротические сцены из «Золотого осла» Апулея, которые очень трудно найти в неисправленном и неприглаженном переводе. К счастью, в трагедиях Еврипида нет подобных сцен, поэтому нет и никакого оправдания для искажённой передачи оригинала.

В текстах Еврипида, как и во многих древних текстах, содержатся лакуны. Нельзя сказать, что их очень много. По сравнению, например, с некоторыми гностическими или манихейскими текстами Еврипиду повезло. Однако лакуны есть, они разного объёма, от одной строки до целых сцен, и переводчику приходится решать, как с ними быть. Ситуация осложняется тем, что порой наличие лакуны подозревается из-за непоследовательности мысли или какого-либо иного дефекта оригинала. Такие лакуны обычно вызваны невнимательностью переписчиков, теряющих одну или несколько строк.

Решение, которое напрашивается само собой – это оставить лакуны лакунами, то есть обозначить их в тексте перевода, и на этом успокоиться. Конечно, такое решение разумно, консервативно и логично. С ним трудно поспорить. Однако на него есть два возражения, причём оба эти возражения исходят из одной предпосылки – мы пытаемся воссоздать античное произведение на нашем языке, пытаемся вновь изобрести его, как можно ближе следуя тем его частям, которые сохранились.

Первое возражение состоит в том, что многие лакуны малы по размеру, и можно с большой степенью вероятности угадать, что было в утраченном тексте. Стоит ли, таким образом, оставлять «бреши» в переводе, отвлекая внимание читателя и прерывая повествование? Какой художественной цели это послужит? И как это будет способствовать театральной постановке? Актёр ведь не может замолчать или сообщить зрителям, что его реплика не вполне сохранилась.

Второе возражение состоит в том, что перевод, воспроизводящий более крупные лакуны, сильно пострадает от отсутствия многих строк, не говоря уже о вреде, наносимом такой большой «брешью» сценической постановке.

В «Ипполите» Тесей, узнав про самоубийство Федры, начинает горестный плач, смесь дохмиев с ямбами, в котором есть такие слова:

τίνος κλύω πόθεν θανάσιμος τύχα,  
γύναι, σὰν ἔβρα, τάλαινα, κραδίαν;  
εἶποι τις ἄν τὸ πραχθέν, ἢ μάτην ὄχλον  
στέγει τύραννον δῶμα προσπόλων ἐμῶν;  
ὦμοι μοι < > σέθεν (840-844)

Вот это место в моём переводе:

Откуда, скажи, губительный рок  
низвергся, любовь, на сердце твоё?  
Кто мне расскажет всё? Напрасно ли держу я  
толпу прислужников под этой кровлей царской?  
Ты смертью своей убила меня!

Как видно, последняя строка не сохранилась. Неизвестно, какие слова были в оригинале. Строка настолько повреждена, что нужно либо удалять её совершенно, либо сочинять заново. В первом случае плач Тесея будет прерван или сокращён, что повредит и

чтению, и театральной постановке. Во втором случае в оригинал будет вставлен материал переводчика, который, скорее всего, не соответствует утраченному материалу.

Перевод Анненского очень волен, и трудно найти соответствие переводных строк оригинальным, однако видно, что и он предпочёл не прерывать текст, обозначая лакуну:

О, как эти страшные мысли,  
Жена, в твою душу проникли?  
О нет, не таитесь, рабыни:  
Иль чужды душою вы дому?..  
О, горе, и ты, о зрелище мук!

В только что рассмотренном примере из «Ипполита» наличие лакуны не вызывает сомнений. Приведём и пример лакуны, которая несомненной не является. В финальной сцене «Медеи» разъярённый Ясон кричит:

χαλᾶτε κλῆδας ὡς τάχιστα, πρόσπολοι,  
ἐκλύεθ' ἀρμούς, ὡς ἴδω διπλοῦν κακόν,  
τοὺς μὲν θανόντας, τὴν δὲ τείσωμαι δίκην. (1314-1316)

Откройте засовы поскорее, слуги,  
освобождайте скрепы, чтобы (я) увидел двойное зло –  
и умерших (мальчиков), и ту, которую (я) справедливо покараю.

Так это место приведено в авторитетном издании Пейджа.<sup>52</sup> Синтаксис последней строки несколько натянут, однако грамматически допустим. Некоторые исследователи, впрочем, заподозрили лакуну. Джеймс Диггл, например, в своём оксфордском издании берёт эту строку в квадратные скобки,<sup>53</sup> а Дейвид Ковач, в своём многотомнике серии «Loeb Classical Library» даже идёт на то, чтобы досочинить греческий текст.<sup>54</sup> У него получается следующее:

χαλᾶτε κλῆδας ὡς τάχιστα, πρόσπολοι,  
ἐκλύεθ' ἀρμούς, ὡς ἴδω διπλοῦν κακόν,  
τοὺς μὲν θανόντας, τὴν δὲ <δράσασαν τάδε,  
φόνου τε παίδων τῶνδε> τείσωμαι δίκην.

Теперь текст переводится так: «Откройте засовы поскорее, слуги, освобождайте скрепы, чтобы (я) увидел двойное зло – и умерших (мальчиков), и ту, которая совершила это дело, и за убийство этих детей (я её) справедливо покараю.» Речь Ясона стала звучать более складно, исчезло синтаксическое напряжение в последней строке, которое, впрочем, могло быть и намеренным, передавая гнев, бурлящий в сердце героя. Тем не менее, в таком виде текст лучше перекладывается на русский язык, потому что для передачи сжатого синтаксиса оригинала в переводе не хватает места. Не желая утрачивать материал, я решил перевести эти строки по версии Ковача:

Эй, слуги! Поскорей засовы отодвиньте,  
ломайте все замки! Откройте зло двойное:  
и мёртвых мальчиков <и мерзкую злодейку,

<sup>52</sup> Euripides. *Medea*. The Text Edited with Introduction and Commentary by Denys L. Page. Oxford: Clarendon Press, 1938. 55.

<sup>53</sup> Euripidis *Fabulae*. Edidit J. Diggle. Tomus I. Oxford Classical Texts. Oxford: Clarendon Press, 1984. 151.

<sup>54</sup> Euripides. *Medea*. Edited and Translated by David Kovacs. Vol. I. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994. 427. Ковач идёт на этот смелый шаг несколько раз в своём издании всех трагедий Еврипида.

детей убившую!> Сейчас ей будет кара!

Анненский пошёл по другому пути и в результате потерял часть оригинала:

Гей! Вы! Долой запоры, с косяков  
Срывайте двери – два несчастья видеть  
Хочу я, двух убитых и злодейку.

Теперь Ясон просто хочет видеть следы преступления, но не карать за него. Мережковский решил сохранить эту деталь, однако пятистопный ямб заставил его утратить другую деталь – теперь Ясон хочет увидеть лишь мёртвых сыновей, но не саму Медею.

Скорей, скорей, рабы, замки ломайте,  
Откройте двери настежь, чтобы мог  
Я увидеть моё двойное горе –  
Смерть двух детей моих, – и отомстить!

По версии Мережковского видно, что он растянул три строки оригинала на четыре не потому, что согласился с наличием там лакуны, но потому, что ему не хватило места. С той же самой проблемой столкнулся и Шестаков. Ему тоже пришлось растянуть оригинал на одну строку и тоже освободить Ясона от желания видеть Медею. Результат получился весьма неловким:

Запоры прочь скорей!  
Сорвите, слуги, с петель двери вы,  
Чтоб видеть трупы мне двоих детей  
И за умерших их отмстить убийце.

Очевидно, что трёх строк для русского перевода здесь мало. Несмотря на то, что переводчик позволяет себе лишнюю строку, ему не удаётся избежать и корявостей («с петель двери вы», «умерших их отмстить»), и утраты зловеще-красивого выражения «двойное зло».

В этом месте «Медеи» переводчик волен признать или отвергнуть наличие лакуны. У него есть основания и для того, и для другого. Если бы синтаксис последней строки не был таким тугим, я тоже предпочёл бы консервативное решение. Бывают, однако, лакуны, заставляющие сильно жалеть о том, что текст утрачен именно здесь, а не в менее примечательном месте. Вот, например, плач Гекубы из «Троянок», очень красивый плач. Гекуба выражается гекзаметрами, плавно изливающимися на зрителей неизбывную печаль низложенной троянской царицы:

ὦ τέκν', ἐρημόπολις μάτηρ ἀπολείπεται ὑμῶν.  
οἷος ἰάλεμος, οἷά τε πένθη < >  
δάκρυά τ' ἐκ δακρύων καταλείβεται < >  
ἀμετέροισι δόμοις: ὁ θανὼν δ' ἐπιλάθεται ἀλγέων. (603-606)

О дети, лишённая (родного) города мать покидает вас.  
Что за плач, что за скорбь...  
Слёзы к слезам изливаются...  
В наших домах: и (лишь) мёртвый забывает о боли.

Можно оставить это место как есть, снабдив лакуны многоточиями. В этом даже будет своя, прерывистая красота. Однако при этом пропадёт гекзаметр, а с ним и эффектная симметрия с предыдущей строфой. На сцене сила воздействия этой сцены тоже снизится,

если она будет лишена задуманной автором структуры. Если же восстановить утраченные места, всё снова придёт в движение:

Дети, покинет вас мать, потерявшая город любимый!  
Только стенанья и плач <наполняют усталое сердце,>  
слёзы струятся к слезам, <чернокрылая скорбь залетает>  
в наши родные дома, где лишь мёртвые боль позабыли!

Анненский сохраняет лакуны, получая и прерывистое звучание, и отсутствие симметрии:

Горе отчизны моей оплачу, её покидая.  
Жалкий ты видишь конец и дом, где детей я рождала.

Дети, и город и мать покинуты вами, о дети.  
О, что за вопли и траур какой...  
Слёзы слезами сменяются.  
В наших стенах убитому только  
Муки бесслёзной забвеньё...

Шервинский, наоборот, стирает все следы лакуны, причём не выдерживает ни гекзаметра, ни симметрии с предыдущей строфой:

Родина горькая, слёзы я лью над тобою, покинутой...  
Жалкий, о, жалкий конец... О, мой дом, где детей я рождала!  
Дети! От вас отрывают изгнанницу мать. О стенанье!  
Вопль безутешный! Ручьями об отчем доме родимом  
Слезы струятся. Увы! Лишь мертвые чужды страдания,  
Здесьнего плача не помнят они.

Однако, по сравнению с версией Анненского, в его переводе всё-таки сохраняется плавное течение плача, хоть он и лишён той строгой формы, которую придал ему Еврипид.

И, наконец, бывают лакуны большого размера. В сохранившемся наследии Еврипида есть такая лакуна – сцена плача Агавы из «Вакханок».

Растерзав своего сына, Пенфея, торжествующая Агава возвращается домой. Она считает, что убила дикого зверя. Постепенно к ней возвращается рассудок, она постигает своё горе и начинает оплакивать утрату. Такие душераздирающие сцены любимы Еврипидом, и очень хорошо удаются ему, поэтому утрата текста, да ещё в самом конце пьесы, досадна. В данном случае установлено, что рукопись была повреждена после IX века, но количество утраченных строк неизвестно. Исследователи трагедий Еврипида Роберт Тиррелл<sup>55</sup> и Эрик Доддс<sup>56</sup> считают, что утрачено, как минимум, пятьдесят строк. Другой исследователь, Альфред Крукшенк, полагает, что потеря составляет, по меньшей мере, сто строк.<sup>57</sup>

С утратой такой сцены трудно смириться. Известно, впрочем, её общее содержание. В анонимном античном вступлении к «Вакханкам» говорится, что «Дионис, появившись <...>, обратился ко всем и разъяснил, что случится с каждым на деле, а не на словах, чтобы (впоследствии) какой-нибудь посторонний не презирал его, считая человеком». Более того,

<sup>55</sup> The Bacchae of Euripides, with a revision of the text and a commentary, by Robert Yelverton Tyrrell. London, Macmillan, 1961. Первое издание – 1892. 139.

<sup>56</sup> Euripides. Bacchae. Edited with introduction and commentary by E.R. Dodds. Oxford: Clarendon Press, 1944. 234.

<sup>57</sup> Euripides. Bacchae. Edited with introduction and notes by A.H. Cruickshank. Oxford: Clarendon Press, 1893. 63.

греческий ритор Апсин из Гадары, преподававший своё искусство в Афинах около 235 года н.э., пишет следующее, объясняя, как нужно вызывать в слушателях жалость: «У Еврипида мать Пенфея, Агава, освободившись от безумия и узнав собственного сына, разорванного на части, обвиняет себя и вызывает сострадание. <...> Еврипид применил следующий способ, желая вызвать жалость к Пенфею: мать, беря в руки каждую из частей его тела, плачет сообразно с каждой из них.»<sup>58</sup>

Сцена, действительно, была великолепно написана, и поэтому не исчезла полностью. Между IX и XIII вв. византийский автор (Псевдо-Григорий) сочинил длинную религиозную драму под названием «Христос страждущий» (Χριστός πάσχων, *Christus patiens*), щедро заимствуя строки из находящейся у него полной копии «Вакханок» и, видимо, слегка изменяя их в соответствии с новой, христианской, тематикой. Материал утраченной сцены, изъятый из этой византийской драмы, приводится в оксфордском собрании сочинений Еврипида.<sup>59</sup> Кроме того, сохранились два небольших частичных папирусных фрагмента, которые восстановил Dodds,<sup>60</sup> и четыре цитаты из античных авторов.<sup>61</sup>

Сохранилось достаточно материала, чтобы попытаться восстановить пропавший текст. Такая реставрация и была предпринята в моём переводе. Анненский, напротив, ограничился замечанием о том, что «это было одно из сильнейших мест трагедии», и кратким пересказом содержания сцены плача. К сожалению, примечание нельзя поставить на сцене, и пересказ не сравнится с драматическим действием.

Примеры подобного восстановления утрат существуют повсеместно. Композиторы дописывают неоконченные фуги Баха, живописцы воспроизводят утраты на старинных полотнах и фресках, архитекторы заменяют разрушенные фрагменты античных храмов и готических соборов новыми фрагментами, чтобы здания продолжали жить. Литературные тексты не являются исключением. Их реставрация тоже возможна и желательна – при условии, что она производится с пониманием авторского стиля, грамотно и талантливо. Разумеется, любое восстановленное место должно быть чётко обозначено как таковое, чтобы у читателя не было никаких сомнений в том, где оригинал, а где реставрация. Хотя в театральной постановке обозначить реставрацию невозможно, это малая цена за вновь приобретённую непрерывность действия.

#### Перестановка строк

И последняя текстологическая проблема, о которой хотелось бы упомянуть – это перестановки отдельных строк и целых пассажей. Подобное явление встречается в изданиях оригинальных текстов Еврипида достаточно часто, чтобы заставить переводчика выработать принципиальное к нему отношение.

Строки переставляются местами потому, что редакторы не видят логики в том или ином пассаже, или же им кажется, что так текст будет читаться лучше и более последовательно. Порой возникает предположение, что изначальный порядок строк был нарушен при копировании текста, и это нарушение нужно теперь исправить. Один из наиболее ярких примеров – уже упоминавшийся ранее плач детей из «Медеи», в сцене их убийства (1270а-1276). Тот вариант, который печатается в современных изданиях, не соответствует рукописной традиции. Приведу его в моём переводе:

<РЕБЁНОК> (изнутри дома)

Как больно!

Хор

Ты слышишь ли крик? Ты слышишь детей?

<sup>58</sup> Цит. по: Euripidis Fabulae. Edidit J. Diggle. Tomus III. Oxford: Clarendon Press, 1994. 352.

<sup>59</sup> Euripidis Fabulae. Edidit J. Diggle. Tomus III. Oxford: Clarendon Press, 1994. 354-355.

<sup>60</sup> Euripides. *Bacchae*. Edited with introduction and commentary by E.R. Dodds. Oxford: Clarendon Press, 1944. 243.

<sup>61</sup> Euripidis Fabulae. Edidit J. Diggle. Tomus III. Oxford: Clarendon Press, 1994. 352, 356.

Ах, что там творит злосчастливая мать!  
 РЕБ. 1 Как быть? Куда бежать от маминой руки?  
 РЕБ. 2 Любимый братик мой! Не знаю! Мы погибли!  
 Хор Войти ли мне в дом? Хочу прекратить  
 убийство детей!

Если же следовать рукописной традиции, то перевод был бы таким:

<РЕБЁНОК> (изнутри дома)  
 Как больно!  
 РЕБ. 1 Как быть? Куда бежать от маминой руки?  
 РЕБ. 2 Любимый братик мой! Не знаю! Мы погибли!  
 Хор Ты слышишь ли крик? Ты слышишь детей?  
 Ах, что там творит злосчастливая мать!  
 Войти ли мне в дом? Хочу прекратить  
 убийство детей!

Переключка хора и детей построена на красивом сочетании ямбического триметра и дохмия. Если строки не передвигать, то переключка размеров исчезнет, а заодно снизится драматическое напряжение. Кричит от боли ребёнок, хор откликается, опять раздаются две реплики детей, хор опять откликается. Это гораздо эффективнее, чем порядок строк в рукописи – что не являлось бы достаточным основанием для перестановки строк, если бы не было неповреждённой антистрофы, в точности повторяющей чередование размеров своей предшественницы. Эта антистрофа и служит неоспоримым доказательством того, что строки были переставлены.

Бывает, однако, и так, что строки переставляются местами без веских оснований. Рассмотрим следующий отрывок из «Ипполита», из стихомифии между героем и его слугой, который пытается убедить гордого царевича поклоняться Киприде. Приведу этот отрывок в моём переводе:

Сл. Зачем же ты молчишь перед гордой богиней?  
 Ип. Какой? Поберегись! Не согреши устами!  
 Сл. Вот этой, у ворот стоящей Кипридой!  
 Ип. Я девственник ещё. Я издали молюсь ей.  
 Сл. Она весьма горда и чтима среди смертных.  
 Ип. На смертных и богов нет вкусов неизменных.  
 Сл. Будь счастлив, господин! Пусть ум в тебе созреет!  
 Ип. Я не люблю богов, которым служат ночью.  
 Сл. Но каждый бог, дитя, с нас требует почтения!  
 Ип. Ступайте, слуги, в дом! Готовьте пир скорее,  
 несите кушанья! И т.д. (99-108)

Как мы видим, разговор течёт и плавно, и логично, однако австрийский филолог XIX века Теодор Гомперц так не считал и переставил некоторые строки местами. У него получился такой вариант:

Сл. Зачем же ты молчишь перед гордой богиней?  
 Ип. Какой? Поберегись! Не согреши устами!  
 Сл. Вот этой, у ворот стоящей Кипридой!  
 Ип. Я девственник ещё. Я издали молюсь ей.  
 Сл. Она весьма горда и чтима среди смертных.  
 Ип. Я не люблю богов, которым служат ночью.

Сл. Но каждый бог, дитя, с нас требует почтения!  
 Ип. На смертных и богов нет вкусов неизменных.  
 Сл. Будь счастлив, господин! Пусть ум в тебе созреет!  
 Ип. Ступайте, слуги, в дом! Готовьте пир скорее,  
 несите кушанья! И т.д.

Зачем была сделана эта перестановка? Её приняли некоторые редакторы, включая Диггла, однако Барретт отказался. На этом примере хорошо видно, как субъективное предпочтение филологов начинает влиять на состояние оригинального текста. Повторю, что хрупкость рукописной традиции часто является оправданием излишнего вмешательства в текст. Если мне хочется, чтобы текст был не таким, каким его донесла рукописная традиция, а каким-то иным, то я с позиции своего авторитета могу провозгласить то место, которое мне не нравится, испорченным, и внести в него исправления. Найдутся лишь единицы людей, достаточно компетентных, чтобы возразить мне, и в результате оригинал может быть изменён так, как я того хочу. Ввиду этого произвола, а иначе, как произволом, назвать подобное обращение с оригиналом сложно, от переводчика требуется тщательное знакомство с позднейшими критическими изданиями оригинального текста. Переводчик должен быть в состоянии видеть все изменения, внесённые в текст редакторами, и отметить те из них, которые не являются достаточно обоснованными. Возможно три варианта: порча текста либо несомненна, либо сомнительна, либо решить вопрос о порче невозможно. Самым, на мой взгляд, разумным решением является принятие редакторских правок лишь в первом случае, а во втором и третьем следование рукописной традиции.

Рассмотрим ещё один пример того, как укоренившиеся представления о стихомифии влияют на редакторские решения. В финальной сцене «Ореста» содержится энергичный, напряжённый диалог между главным героем и Менелаем. Стихомифия начинается традиционно, строка на строку, а потом становится ещё более бойкой, раскалывая и каждую строку на две части. Вот этот переход:

Ме. ἦ γὰρ πατρῶον δῶμα πορθήσεις τόδε;  
 Ор. ὡς μή γ' ἔχης σύ, τήνδ' ἐπισφάξας πυρί.  
 Ме. κτεῖν': ὡς κτανών γε τῶνδέ μοι δώσεις δίκην.  
 Ор. ἔσται τάδε. Ме. ἄ ἄ, μηδαμῶς δράσης τάδε. +  
 Ор. σίγα νυν, ἀνέχου δ' ἐνδίκως πράσσων κακῶς.  
 Ме. ἦ γὰρ δίκαιον ζῆν σε; Ор. καὶ κρατεῖν γε γῆς.  
 Ме. ποίας; Ор. ἐν Ἄργει τῶδε τῷ Πελασγικῷ. (1595-1601)

Перевести этот отрывок можно так:

Мен. Неужели ты уничтожишь отцовский дом?  
 Ор. Чтобы ты не владел им, а эту (твою дочь – В.Н.) (я) зарежу над огнём.  
 Мен. Убивай! (Ты) мне заплатишь за это убийство!  
 Ор. Пусть будет так! Мен. А! А! Не делай этого! +  
 Ор. Молчи теперь и мучься по заслугам, злодей!  
 Мен. А ты заслуживаешь того, чтобы жить? Ор. И править землёй!  
 Мен. Какой? Ор. Здесь, в пеласгийском Аргосе!

Далее следует энергичный диалог, с разбивкой каждой строки на две части, одна из которых отдаётся Оресту, а другая – Менелаю. Я пометил крестом ту строку, которая как бы предвосхищает эту разбивку, разделяясь на две части заранее, до того, как весь диалог ускоряет свой темп. Немецкий филолог XIX века Йозеф Хайленд решил, что эта строка, ввиду своей смелости, не может принадлежать Еврипиду, и удалил её из текста. К счастью, не все редакторы приняли это исправление, однако оно указано в оксфордском издании

Диггла и вполне может повлиять на решение того или иного переводчика, в ущерб восприятию этой блестяще написанной трагедии.

Почему же эта строка подложна? Как мы можем знать, какие смелые новшества содержались в не дошедших до нас произведениях Еврипида? Психологически этот текст очень убедителен. Орест прерывает свою строку, чтобы зарезать дочь Менелая, и отец в панике кричит, чтобы он остановился. А что отцу остаётся делать? Ждать, чтобы Орест прирезал его дочь и закончил свою строку? Само нарушение традиционного течения стихомифии рассчитано на то, чтобы произвести шокирующий эффект, заставить зрителей в волнении приподняться со своих мест. Почему же современные зрители должны быть лишены этой хлесткой детали? Потому что она не укладывается в представления некоторых филологов об античной трагедии? Мы видим, насколько важно, чтобы переводчик не следовал слепо всем исправлениям оригинала, но взвешивал каждое из них.

Вступительная часть «Ифигении в Авлиде» состоит из речи Агамемнона, написанной ямбическим триметром, а также из диалога между Агамемноном и его стариком-слугой. Диалог написан анапестом. Начало трагедии необычно тем, что начинается оно не вступительной речью, а сразу диалогом, который прерывается примерно на середине, затем следует речь Агамемнона, а после этой речи диалог продолжается до своего завершения. Некоторым комментаторам трудно принять такое необычное начало и они, конечно, немедленно заявляют о том, что какой-то переписчик переставил ямбы и анапесты местами. Одним из наиболее ревностных сторонников этой теории является Эдвин Ингленд, который пишет следующее:

Перемена размера сделана неловко. Больше нигде мы не находим один длинный ямбический отрывок, предшествуемый и продолжающийся анапестами, создавая с анапестами непрерывный разговор. Следует также помнить о том, что наиболее существенной чертой еврипидовского пролога является не то, что он написан ямбом, и не то, что он является монологом, но что он *сразу же* помещает зрителей в такое положение, что они могут понять действие, мотивы и условия, в которых находятся действующие лица.<sup>62</sup>

Всё это рассуждение – хороший пример того, как редактор начинает домысливать и, домысливая, переосмысливать авторский замысел. Учёное, на первый взгляд, рассуждение оборачивается чередой весьма субъективных и сомнительных утверждений. То, что перемена размера сделана неловко, является субъективной оценкой комментатора, которую разделяют далеко не все исследователи. И даже если эта перемена размера, действительно, неловка, то из этого не следует вывод о том, что она не принадлежит Еврипиду. Далее, комментаторы постоянно забывают о том, что мы располагаем лишь небольшой частью наследия Еврипида, и поэтому никак нельзя делать выводы о том, что данному автору не может быть свойственно, на основании того немногого, что сохранилось. Согласно преданию, Еврипид написал более девяноста пьес. Кто может сказать, что ни одна из них не начиналась анапестами, за которыми следовали ямбы? Последнее возражение Ингленда тоже бессмысленно, потому что анапесты весьма эффективно помещают зрителя в самую гущу действия. Вот начальные строки в моём переводе:

Агамемнон

Эй, старик, выходи из шатра!

Старик

Выхожу! Что затеял ты, вождь

Агамемнон? Аг. Иди же! Ст. Иду!

---

<sup>62</sup> The Iphigenia at Aulis of Euripides, edited with Introduction and Critical and Explanatory Notes by E.B. England. London: Macmillan and Co., 1891. XXIII.

Это намного драматичнее, чем если бы Агамемнон вышел на сцену и начал читать свой монолог, а только потом позвал бы старика. Чем такое вступление отличается, например, от начала «Гамлета»?

Бернардо  
Кто здесь?  
Франциско  
Нет, сам ты кто, сначала отвечай.  
Бернардо  
Да здоровствует король!  
Франциско  
Бернардо?  
Бернардо  
Он.<sup>63</sup>

Как и Шекспир, Еврипид немедленно вводит зрителя в действие. Да, ни в одной из других сохранившихся трагедий античного драматурга нет подобного начала, но это не даёт нам никакого права ставить его после монолога Агамемнона. Более того, некоторые из современных исследователей, по словам В.Н. Ярхо, «защищают пролог именно в том виде, в каком он дошёл до нас, аргументируя свою позицию наблюдениями над его архитектуроникой, в которой находят строго продуманную организацию содержания и формы».<sup>64</sup> Даже Эдвин Ингленд, рьяный критик этого пролога в том виде, в каком он сохранился, вынужден признать, что «мы не можем утверждать, что для Еврипида было бы невозможно составить пролог так, как его донесли до нас рукописи».<sup>65</sup> Несмотря на подобные признания, вмешательство комментаторов происходит, к сожалению, довольно часто. Следуя своим представлениям о том, каким должен быть Еврипид, они стирают яркие, смелые находки гениального драматурга, чьи оригинальность и новаторство они подчас не в состоянии понять.

Пример такого вопиюще грубого вмешательства можно найти в том же вступлении к «Ифигении в Авлиде». В конце своего монолога Агамемнон собирается пересказать старику содержание письма, которое отправляет с ним в Микены. Привожу этот отрывок в моём переводе (115-123):

«Я пишу тебе снова, дочь Леды,  
в дополнение к прежней табличке...»  
Ст. Всё поведай мне, чтобы словами  
я согласно с письмом изъяснялся!  
Аг. «Нашей дочери ехать не нужно  
к берегам крыловидной Эвбеи,  
к безмятежной Авлиде!  
Чуть попозже, во время другое  
мы сыграем для дочери свадьбу.»

Как мы видим, старик вклинивается своей репликой в речь царя. Естественно, некоторым комментаторам, включая Ингленда и Диггла, это не по вкусу. Как может слуга

---

<sup>63</sup> Перевод Б. Пастернака.

<sup>64</sup> Ярхо В.Н. «Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского (древнегреческая трагедия в стиле модерн). *Philologica*, 2001/2002, vol. 7, № 17/18, 89–144. 92.

<sup>65</sup> *The Iphigenia at Aulis of Euripides*, edited with Introduction and Critical and Explanatory Notes by E.B. England. London: Macmillan and Co., 1891. XXV.

перебивать царя? Тут же делается вывод о том, что строки были переставлены вездесущими переписчиками. Реплика старика немедленно ставится после монолога. Мировой порядок восстановлен, и все вздыхают с облегчением. Но на каком основании производится эта перестановка? Редакторы, сами того не замечая, находятся под влиянием театра нового времени, где слуги знали своё место, а цари – своё. В античной трагедии старый слуга ведёт себя намного раскованней в присутствии правителя, чем в трагедии более поздних эпох. Например, даже в этом вступлении, немного раньше, он заявляет царю, что ему неприятна его нерешительность, что она недостойна героя, что уже само по себе довольно смело. Агамемнон очень устал, у него болит душа, сжимается сердце. Честолюбие воина и любовь к дочери разрывают его на части. Он начинает читать своё письмо, но голос его прерывается от волнения. Он умолкает, собираясь с духом. Старик же пытается подбодрить царя, наверняка боясь, что тот передумает и содержание письма останется тайной. Весь этот тонкий психологизм исчезает в руках филологов, которые навязывают Еврипиду своё понимание текста, руководствуясь не рукописной традицией, а ошибкой каких-то выдуманных ими переписчиков. Понять гениального автора бывает трудно. Гораздо проще кроить его текст по своему вкусу. Переводчик же, подпадая под влияние таких корректоров, обедняет и свой перевод. Вот как это место звучит по версии Анненского:

Иди, старик, с моим посланьем в Аргос;  
А чтоб ты знал, какую весть несёшь,  
Я верному слуге жены и дома  
Её сейчас словами передам...

Старик  
Да, царь, письмо ты объясни мне речью,  
Чтоб мой язык согласно с ним вещал...

Агамемнон  
«Чадю Леды, тебе мой приказ,  
А что раньше прочла – позабуди!..  
На глубокую заводь Евбеи  
Деву-дочь, царица, не шли  
К бесприбойным авлидским брегам...  
Брачный факел её сбережём  
Мы до лучших дней, Тиндарида...»

Здесь всё гладко. Говорит царь, потом старик, потом снова царь. Голос не прерывается, волнение не хлещет наружу. Смелая и новаторская находка Еврипида совершенно стёрта.

Один из показательных примеров перестановки строк, основанной на субъективном предпочтении, находится тоже в «Оресте» (1597-1615), во время уже знакомой нам перепалки между главным героем и Менелаем. Это стремительная стихомифия, с разбивкой каждой строки на две части. Приведу этот отрывок в моём переводе:

Мен. Давай, зарежь её! За кровь ты мне заплатишь!  
Ор. Отлично! На, смотри! Мен. Эй, эй! Постой! Не надо!  
Ор. Замолкни, негодяй! Ты заслужил всё это!  
Мен. А ты достоин жить? Ор. И жить, и царством править!  
Мен. Каким? Ор. Да этим вот! Всем Аргосом пеласгов!  
Мен. И воду тронешь ты? Ор. Священную? Конечно!  
Мен. Заколешь и тельцов? Ор. Как ты, в начале битвы!  
Мен. Но я всегда был чист! Ор. Руками, но не сердцем!

Мен. Кто сдружится с тобой? Ор. Да всякий сын примерный!  
 Мен. И чтущий мать свою? Ор. Живя в семье счастливой!  
 Мен. Не как твоя семья! Ор. Блудниц я ненавижу!  
 Мен. Останови свой меч! Ор. Подонок лицемерный!  
 Мен. Убьёшь ты дочь мою? Ор. А ты не лгать умеешь!  
 Мен. Но что же делать мне? Ор. Иди, моли аргивцев...  
 Мен. О чём же их молить? Ор. Живыми нас оставить!  
 Мен. Иначе дочь убьёшь? Ор. Так именно и будет!  
 Мен. Елена бедная! Ор. Выходит, я не бедный?  
 Мен. Из Фригии на смерть пришла ты! Ор. Если б только!  
 Мен. Ты столько вынесла! Ор. Не от меня, к несчастью!

Рукописная традиция донесла до нас этот разговор логически стройным и вполне последовательным. Сначала Менелай не верит, что Орест способен зарезать его дочь. Убедившись в том, что угроза противника серьёзна, он пытается убедить Ореста в том, что тот всё равно не сможет стать царём Аргоса, поскольку запятнан скверной. Оресту надоедают эти доводы, и он делает движение мечом, будто собираясь перерезать Гермione горло. Менелай сразу идёт на попятный, спрашивает, что ему нужно сделать, и оплакивает свою жену. Как мы видим, в этой последовательности событий нет ничего нелогичного. Тем не менее, английскому филологу Чарлзу Уиллинку так не показалось, и он творчески переставил строки местами. Если следовать перестановке Уиллинка, то получится следующий текст, принятый во многих изданиях (строку 1598 мы теперь убираем, как подложную):

Мен. Давай, нарежь её! За кровь ты мне заплатишь!  
 Ор. Замолкни, негодяй! Ты заслужил всё это!  
 Мен. Останови свой меч! Ор. Подонок лицемерный!  
 Мен. Убьёшь ты дочь мою? Ор. А ты не лгать умеешь!  
 Мен. Но что же делать мне? Ор. Иди, моли аргивцев...  
 Мен. О чём же их молить? Ор. Живыми нас оставить!  
 Мен. Иначе дочь убьёшь? Ор. Так именно и будет!  
 Мен. А ты достоин жить? Ор. И жить, и царством править!  
 Мен. Каким? Ор. Да этим вот! Всем Аргосом пеласгов!  
 Мен. И воду тронешь ты? Ор. Священную? Конечно!  
 Мен. Заколешь и тельцов? Ор. Как ты, в начале битвы!  
 Мен. Но я всегда был чист! Ор. Руками, но не сердцем!  
 Мен. Кто сдружится с тобой? Ор. Да всякий сын примерный!  
 Мен. И чтущий мать свою? Ор. Живя в семье счастливой!  
 Мен. Не как твоя семья! Ор. Блудниц я ненавижу!  
 Мен. Елена, боль моя! Ор. А я не знаю боли?  
 Мен. Из Фригии на смерть пришла ты! Ор. Если б только!  
 Мен. Ты столько вынесла! Ор. Не от меня, к несчастью!

Версия Уиллинка предполагает, что каким-то образом целых пять строк были поставлены на другое место. Возможно ли такое? Переписчик может утратить одну строку, даже две, особенно если слова на конце строк повторяются, создавая иллюзию того, что некое место уже переписано. Но факт перестановки пяти строк требует серьёзных обоснований. Случайная перестановка могла иметь место, однако она маловероятна. Если строки были переставлены, то, значит, некоему предшественнику Уиллинка показалось, что перепалку Ореста с Менелаем можно улучшить. Могло ли такое быть? Да, могло – но в таком случае древний «Уиллинка» был правее современного, потому что вариант современного Уиллинка не только не улучшает оригинал, но и снижает силу его

воздействия. Во-первых, исчезает повторное движение Ореста к Гермионе, которое демонстрирует Менелая, что намерения Ореста весьма серьёзны и что он в самом деле зарежет девушку. Этот повторный шок пропадает с перестановкой Уиллинка. Во-вторых, зачем бы Менелай, убедившись, что жизнь его дочери висит на волоске, начал дальше злить Ореста, подвергая сомнению его способность царствовать? Это было бы в высшей степени неумно и могло бы привести к смерти Гермионы. Все эти вопросы Менелая должны находиться в начале разговора, когда Менелай ещё сомневается в твёрдости намерений противника. Мы видим, что никакого улучшения перестановка Уиллинка не принесла, но, напротив, снизила гениальный психологизм оригинального варианта. Но если бы перестановка и улучшала текст, если бы она действительно делала текст более эффективным, является ли это достаточным основанием для того, чтобы вмешиваться в текст? Едва ли. Что было бы с античной литературой, если бы каждый редактор, оправдываясь высокой вероятностью порчи текста, стал править оригинал, выдумывать вместо одних слов другие, переставлять строки местами, выбрасывать целые куски текста? И даже если бы в результате его творчества текст действительно в чём-то становился лучше, это всё равно не давало бы ему права вмешиваться в чужое произведение. Я хочу читать Еврипида в том виде, в каком он сохранился. Если у него есть недостатки, то я хочу читать и эти недостатки. Мне не нужен улучшенный Еврипид, исправленный по вкусу того или иного текстолога. Я предпочёл бы, чтобы его роль ограничивалась установлением сохранившегося текста и очисткой этого текста от явных грамматических и орфографических ошибок, без вмешательства в стиль и структуру произведения.

Ранее уже говорилось о том, что переводчик не является текстологом, и поэтому не может сам вносить изменения в текст оригинала, а также решать, какие части рукописного текста переводить, а какие нет. Однако в данном случае некомпетентность переводчика как текстолога не влияет на его действия, потому что он принимает всю рукописную традицию, за исключением лишь несомненных случаев порчи, для осознания которых достаточно общего классического образования. Возможны ли ошибки и при таком весьма консервативном подходе? Да, возможны, однако их число будет невелико, и текст перевода будет в большой степени защищён от плодов творчества слишком вдохновенных филологов.

Итак, подведём итог. Мы назвали несколько проблем, имеющих отношение именно к состоянию оригинального текста. Это спорные слова и выражения, повреждённые места, поздние вставки, лакуны и перестановки строк.

И всё же, несмотря на злоупотребление своей властью над текстом, которое подчас имеет место, труд текстологов вызывает глубокое уважение. Благодаря усилиям нескольких поколений замечательных специалистов мы обладаем прекрасными изданиями оригинальных текстов Еврипида, и тексты эти находятся в гораздо лучшем состоянии, чем во времена Анненского. Множество текстологических проблем решено, на множество тёмных мест пролит свет. Было бы в высшей степени неразумно, если бы переводчик не пользовался этими достижениями современной науки, этими плодами опыта и мысли стольких выдающихся специалистов. Тем не менее, было бы так же неразумно следовать решениям текстологов слепо, не рассматривая каждое из этих решений в свете рукописной традиции. При всех своих недостатках эта традиция закрепила для нас текст в том виде, в каком он существовал около тысячи лет назад, и не всякое вмешательство в эту традицию обоснованно, подтверждением чему служит хотя бы тот факт, что одни решения часто сменяются другими, а также то, что специалисты часто не соглашаются друг с другом. Это нормальный научный процесс установления истины, процесс противоречивый и сложный, поэтому переводчик должен проявлять осторожность. Более того, следует помнить о том, что мы имеем дело, во-первых, с автором гениальным, оригинальным и новаторским, а, во-вторых, с автором древним. Повторю, что даже самые блестящие филологи не всегда понимают, как работает ум гениального драматурга, и современный человек не может понимать всего в древнем тексте. Нужно осознать и уважать это, и уметь воздерживаться

от того, чтобы править на свой лад и вкус то, что в древнем тексте для нас либо непонятно, либо неприемлемо.

Мы рассмотрели несколько текстологических проблем, но решение у них одно – отдавать предпочтение рукописной традиции. Там, где рукописи противоречат одна другой, отдавать предпочтение либо лучшим из них, либо тому варианту, который представляется наиболее приемлемым.

На основании всего вышесказанного можно сформулировать следующие принципы перевода.

Когда в тексте оригинала встречаются спорные слова и выражения, нужно рассмотреть, во-первых, все варианты, закреплённые в рукописной традиции, а, во-вторых, все исправления, предлагаемые редакторами. Принимать исправления редакторов нужно лишь в том случае, когда порча текста несомненна и очевидна. Во всех остальных случаях нужно следовать рукописной традиции.

Когда в тексте встречаются явно повреждённые слова и строки, и следовать рукописной традиции невозможно, нужно выбирать те варианты редакторов, которые представляются наиболее обоснованными.

Когда встречаются лакуны, то и допустимо, и желательно реконструировать утраченный текст, пользуясь либо уже существующими реконструкциями авторитетных филологов, либо собственными. Разумеется, все реконструкции должны производиться с пониманием стиля и особенностей поэтики Еврипида, все образы и выражения должны быть такими, какими сам Еврипид мог бы их создать. Всякая реконструкция должна быть чётко помечена, чтобы не быть принятой за оригинальный текст. В театральной постановке такие пометки невозможны, но в театре своя специфика, которая находится вне контроля переводчика.

Когда предлагается перестановка строк местами, нужно рассматривать каждый пример и следовать правке редакторов лишь в несомненных, очевидных случаях. Если перестановка не является очевидно необходимой и несомненной, текст нужно переводить согласно рукописной традиции.

Избежит ли переводчик ошибок, следуя этим принципам? Нет, не избежит. Его решения могут быть неправильными, притом в них тоже неизбежен элемент субъективности. Однако при таком консервативном подходе можно надеяться на то, что количество ошибок будет минимальным.

Рассматривая любые доводы редакторов текста, любые предложения об изменении оригинала, следует помнить о том (и это нелишне повторить опять), что мы имеем дело с уникальным, смелым драматургом, который не всегда подчиняется традиции, но ломает или развивает её, поэтому любые наши решения, исходящие из понимания именно традиционных канонов, могут быть ошибочными. Ярким примером такой ошибки является долгое неприятие филологами того, что Еврипид намеренно расшатывал строгую стихомифию, о чём шла речь выше. Повторим и эту крайне важную мысль: не следует забывать, что сохранилось лишь около четверти всего драматургического наследия Еврипида. Никто не знает, насколько смелыми были несохранившиеся тексты, насколько они следовали традиции, какие стилистические новшества они содержали. Делать далеко идущие выводы, например, о том, что свойственно языку Еврипида, а что нет, какое слово является вставкой (потому что нигде больше не встречается), а какое нет, нужно с большой осторожностью, поскольку до нас дошла только малая часть наследия автора. Это ещё один довод в пользу того, чтобы переводчик опирался на рукописную традицию, а не на чересчур смелое творчество некоторых филологов. Если рукописный вариант служит своей цели, то, каким бы блестящим и оригинальным ни было предлагаемое исправление, оно не должно быть отражено в переводе.

Разумеется, как и в случае с реконструкциями утраченных строк, все спорные места, все заполненные лакуны, любые отклонения от оригинального текста должны быть отображены в сносках и примечаниях.

## Перевод чётким, красивым, современным языком

Мы подошли к последнему принципу, который, однако, является самым первым по своему значению. На какой язык следует переводить трагедии Еврипида? Мы уже говорили о том, что язык перевода должен быть свободен от архаизмов, устаревших славянизмов и романтического пафоса. Осталось поговорить о стиле языка перевода.

Рассуждение следует начинать с вопроса о том, каков стиль Еврипида вообще, как он проявлен на родном древнегреческом языке. Всякий, кто изучал Еврипида в подлиннике, знает, что на самом деле существует два языка Еврипида – язык драматических частей, т.е. монологов и диалогов персонажей, и язык лирических частей, т.е. хоровых партий. Иногда эти два языка переплетаются, сохраняя, тем не менее, свои особенности. Более того, один язык может переходить в другой, когда хор, например, вступает в диалог с героями или когда герои начинают разговаривать с хором или петь вместе с ним.

Эти два языка сильно отличаются один от другого. Язык драматических частей, как правило, сжат, чётко, лишён излишнего театрального пафоса. Ввиду этого даже патетические сцены не лишены подчас некоторого пародийного элемента. Хотя Еврипида нельзя назвать циником, всё-таки это холодный, беспристрастный исследователь человеческих душ. Он любит толкать своих героев к самому краю пропасти, чтобы изучить их действия. Он справедливо полагает, что истинная природа человека раскрывается лишь в кризисной ситуации. Только тогда человек перестаёт лгать и другим и, прежде всего, самому себе. Язык драматических частей не лишён разговорных слов и выражений и почти начисто лишён слов и выражений возвышенных, пафосных. Тот, кто переводит Еврипида языком романтических драм, делает большую ошибку. Еврипид и романтизм – вещи несовместимые.

Язык лирических частей – совсем другое дело. Здесь есть и возвышенность, и пафос, и некоторая избыточность, однако прежде всего обращает на себя внимание чрезвычайно запутанный синтаксис. Думаю, дело не только в необходимости подгонять слова под сложные хоровые размеры. У Еврипида виртуозная техника, которая позволила бы ему и в хоровых партиях быть кристально ясным, если бы он того захотел. Скорее всего, здесь имеет место сознательный уход от чёткого изложения, сознательное нагнетание туманностей, создание некоей абстрактной «небесной» красоты на контрасте с «земной» красотой драматической речи. Бывают исключения, однако по большей части ситуация именно такова. В некоторых хоровых партиях синтаксис настолько сложен, что, повторю, возникает сомнение в том, что зрители их вполне понимали. Видимо, Еврипид создавал свои трагедии в расчёте и на то, что они будут читаться в рукописях.

Основная проблема переводчика состоит в том, стремиться ли к передаче этого контраста двух языков. Должен ли язык хоров принципиально отличаться от языка драматических частей?

Прежде всего поговорим о том, каким должен быть язык драматических частей. Он должен быть адекватным языку Еврипида – ясным, чётким и красивым. Эта цель достигается, во-первых, классической правильностью шестистопного ямба (и других размеров), во-вторых, отчётливым и лёгким синтаксисом, и, в-третьих, красотой и певучестью слога.

В русской литературе пока нет традиции перевода Еврипида шестистопным ямбом, однако переводчик, выбравший этот размер, должен следовать обычным требованиям, которые к нему предъявляются. Шестистопный ямб – это сложный и протяжённый размер. В отличие от пятистопного ямба, где цезура может быть оставлена без контроля, классический шестистопный ямб чётко делится на две половины, по три стопы в каждой, и это деление, обозначенное цезурой, чрезвычайно важно как для чтения, где цезура помогает читателю войти в ритм и следовать за развитием действия, так и для театральной постановки, где актёру необходимо перевести дыхание в середине длинной строки. Каждая половина должна быть законченным целым. Кроме редких случаев, допускаемых в целях

экспрессии, нельзя позволять, чтобы незаконченная фраза перетекала через цезуру на другую половину строки, чтобы, например, прилагательное оставалось в первой половине, а относящееся к нему существительное начиналось сразу после цезуры. Также нужно строго следить за тем, чтобы первая половина строки оканчивалась либо мужским, либо дактилическим окончанием, но в ни в коем случае не женским, потому что женское окончание будет «перетекать» на другую половину. Дактилическое окончание в середине строки прекрасно разнообразит размер, приносит как бы свежее дыхание, однако злоупотребление дактилическими окончаниями приводит к противоположному результату. Два и более дактилических окончаний подряд замедляют темп, создают впечатление тягучести, что весьма нежелательно в драматическом действии, поэтому с дактилическими окончаниями нужно обращаться осторожно и знать, где их ставить и в каком количестве. Еврипид часто пользуется такими словами, как «девушка», «женщина», «матери», а также некоторыми именами, например, родительным падежом имени «Агамемнон», которые невозможно употреблять без дактилических окончаний.

Здесь нет смысла перечислять все правила пользования шестистопным ямбом. Любой подготовленный переводчик и любитель литературы хорошо их знает. Достаточно сказать, что в драматургии эти правила следует соблюдать более строго, чем в лирике, потому что драматургия основана на действии, на декламации, и любая шероховатость в размере будет не сглажена, как при чтении стихотворения, но создаст препятствие для действия и может испортить впечатление от той или иной сцены.

Так же тщательно нужно пользоваться и другими размерами, которые использует Еврипид в драматических частях, а именно анапестом и трохеическим тетраметром.

Отчётливый и лёгкий синтаксис крайне важен, потому что от него в большой степени зависит восприятие пьесы зрителем и читателем. Здесь следует помнить о том, что ресурсы древнегреческого языка превосходят ресурсы русского. Древнегреческий язык очень певуч, он обладает музыкальным ударением, голос актёра постоянно повышается и понижается, отсутствует скандирование. Эти качества обеспечивают красивое и лёгкое звучание даже длинным периодам. Можно сопоставить, например, древнегреческие относительные местоимения-связки «ὅς», «ἥ», «ὃ» и соответствующие им длинные русские местоимения «который», «которая», «которое». Не вдаваясь в сравнительный анализ обоих языков, здесь излишний, достаточно сказать, что древнегреческий драматург может пользоваться сложносочинёнными и сложноподчинёнными предложениями любой разумной протяжённости, не отягчая этим свой язык. Если бы русский переводчик попытался имитировать это свойство оригинала, то его произведение было бы очень трудно и читать, и особенно декламировать. Ввиду этого с русским языком нужно поступать примерно так же, как поступают с английским языком те, кто переводит на него с русского – из длинного предложения делать несколько коротких, избегать имитации сложных периодов, избегать излишних инверсий, если можно обойтись прямым порядком слов. Другими словами, стремиться к тому, чтобы язык был сжат, прост и краток.

Некоторым переводчикам свойственно манипулировать синтаксисом, чтобы достигнуть некоего экзотического, необычного звучания. В случае с Еврипидом это было бы нежелательной манерностью и вычурностью, и не принесло бы пользы ни переводу, ни тем, кто его будет воспринимать.

Особо следует отметить то, что в древнегреческом языке нет восклицательного знака, но это не значит, что переводчик не имеет права им пользоваться. Восклицательные знаки в трагедиях Еврипида необходимы. Их количество и уместность будут неизбежно зависеть от вкуса переводчика.

Заканчивая этот краткий разговор о языке драматических частей, следует остановиться на том, что было ранее названо «красотой и певучестью слога». Что подразумевается под этим? Переводчику следует помнить о том, что он работает с языком древним, чрезвычайно богатым, красивым, благородным, способным легко передавать такие тончайшие нюансы мысли и чувства, которые не всегда доступны современным,

более простым по своей структуре языкам, в том числе и русскому, несмотря на всё его богатство. Музыкальность древнегреческого языка такова, что столкновения одинаковых согласных, например, двух сигм, или прочие мелкие шероховатости слога совершенно тонут в общей красоте строки. Гроздь согласных, часто встречающихся в русском языке, попадают в языке древнегреческом чрезвычайно редко. Чтобы хотя бы отдалённо воспроизвести удивительную мелодичность оригинала, к русскому языку должны быть предъявлены необычно строгие требования. Главное, к чему нужно стремиться – это к отсутствию того, что можно назвать «заусенцами», «пробуксовками» в строке. И глаз читателя, и голос актёра должен двигаться ровно, нигде не спотыкаясь, ни за что не цепляясь, нигде не замедляясь.

Лёгкость и красота языка в большой степени зависят от поэтического таланта. Например, мало кто не согласится с тем, что язык Пушкина изящен и лёгок, а язык Брюсова тяжеловат и не обладает пушкинскими качествами в полной мере. Особенно хорошо это видно на примере «Египетских ночей», начатых Пушкиным и законченных Брюсовым. При всём уважении к дарованию и техническим способностям Брюсова нельзя не отметить, что до языка Пушкина его язык не дотягивает, хотя Пушкин и не обладал брюсовскими знаниями технической стороны стихосложения. Если у переводчика есть врождённые способности к изящному, лёгкому языку, то это большое везение, однако любой переводчик может сделать свой язык более гармоничным, если будет следовать некоторым принципам благозвучия. Можно в качестве примеров привести некоторые из этих принципов.

Следует избегать столкновений одинаковых согласных. Вот, например, строка из «Медеи» в переводе Анненского: «В высокий Иолк в злаченых завитках». Видно, насколько эта строка перегружена согласными «в», и столкновение двух «в» в самом начале строки приводит к нежелательному спотыканию. То же самое происходит в следующей строке из того же перевода: «Что ж сделали дети тебе?» Горсть согласных «жсд» далеко не способствует лёгкости и гармоничности строки. Это можно сказать и о столкновении двух «т», например: «О, тайны нет тут никакой» или, в переводе «Медеи» Мережковского, «из уст твоих». А вот как звучит у того же Мережковского столкновение двух «б»: «я хотела б без почестей» или столкновение «б» и «пр»: «и не была б принуждена» или столкновение «б» и «мн»: «было б мне довольно». Звуки «м» и «н» тоже создают некоторую вязкость в строке и замедляют её течение. Вот пример тоже из Мережковского: «и нарядилась в пеплум многоцветный». При произнесении этой строки пауза, создаваемая горстью «ммн», чувствуется очень сильно.

К большому сожалению, редкие переводчики обращают внимание на такие «мелочи», в результате чего язык их переводов теряет в музыкальности.

Три согласных подряд – это максимально допустимое количество. Есть слова, где более трёх согласных подряд встречается естественным образом, например, в слове «взгляд», однако мозг, уже давно привыкший к этим словам, не реагирует на них так, как реагирует на согласные, нагромождённые волей переводчика. Более того, слова, содержащие четыре или более согласных подряд, в русском языке редки. Есть языки, естественно нагруженные согласными, например, немецкий, поэтому вопрос о красоте и гармоничности должен решаться для каждого языка отдельно, с учётом его природных качеств и допустимого порога восприятия носителей этого языка. Что же касается русского языка, то, наверное, каждый согласится, что данные строки из перевода «Троянок» Шервинского не являются образцом гармонии:

Оказаться б в преславном  
Благословенном крае Тезеевом!

Попробуйте произнести со сцены это «б в преславном»! На фоне этого даже грамматическая ошибка «в крае» вместо «в краю» не кажется столь серьёзной.

А вот строка из «Елены» в переводе Анненского:

Двойную скорбь я б причинил себе...

Сочетание «скорбь я б пр» вряд ли способствует лёгкому и гармоничному звучанию этой строки.

Язык «Медеи» в переводе Мережковского довольно гармоничен, однако и там попадаются «пробуксовки», например, здесь:

Не защитить меня ты не посмеешь;  
Но, обещав без клятвы, можешь выдать  
Послам, союз с врагами заключив

Тяжёлое сочетание четырёх согласных «зсвр» в последней строке затрудняет восприятие и без того не воздушно написанного отрывка.

Или вот эти строки:

С закрытыми очами. Наконец  
Страдалица очнулась с громким воплем

Не только два союза «с», но и сочетания «сз», «цстр» и «сгр» присутствуют в пространстве двух строк. Из-за этого нагнетания согласных даже не особо грубое сочетание «сгр» кажется более тяжёлым, чем оно есть на самом деле.

В «Троянках» Шервинского, как мы уже видели, тоже попадаются неблагозвучные сочетания согласных, что снижает музыкальность его стиха. Посмотрим, например, на эти строки:

Ахейцы к кораблям везут без счета  
Награбленное золото

Сочетания «к кораблям» и «без счёта» едва ли можно признать гармоничными. Вот ещё несколько примеров из того же перевода: «ведь дочь», «погиб Приам», «для тайных нег готовит», «крепко б ты стоял», «увлѣк Кассандру», «чтоб простор эгейский», «в брак вступлю с царем», «славен в мнении», «смирясь с судьбой». Анненский тоже не проявляет большой заботы о гармонии слога. Вот несколько примеров из его перевода «Алкесты: «да если б бед моих», «сочувствие сзывает к скорби», «я б растоптал ее, коль точно б жизнью», «вежд да не коснется скверна», «о мзде прошу», «останьтесь здесь». Подобные примеры можно приводить очень долго. Очевидно, что переводчиков не очень сильно заботит гармоничное сочетание звуков, и здесь они весьма далеки от вкусов переводимого ими автора, который, как показывают его тексты, уделял величайшее внимание именно гармонии слога. В этом отношении Еврипид был далеко не одинок. Мы знаем, что многие античные авторы, и греческие, и латинские, весьма трепетно относились к гармоничному звучанию своих стихов.

Конечно, было бы преувеличением утверждать, что язык переводов Мережковского, Анненского и Шервинского изобилует подобными шероховатостями, однако их достаточно для того, чтобы почувствовать, как нагромождения согласных утяжеляют слог и лишают его красоты.

Проблема гармоничности поэтического языка очень сложна и, безусловно, зависит от субъективного восприятия того или иного человека. Одним читателям фраза «с согласия» или «к кораблю» режет глаз, а у других не вызывает никакого неприятия. При отсутствии чётких критериев, определяющих степень гармоничности поэтического языка, выработка свода правил тоже невозможна. Остаётся полагаться лишь на собственный, неизбежно субъективный вкус. Правда, можно высказать предположение, что такие фразы,

как «о мзде» или «коль точно б жизнью» объективно безобразны, и, следовательно, им не должно быть места в русском переводе Еврипида.

Конечно, этим принципам не всегда можно следовать безукоризненно, однако их цель – добиться более-менее равномерного распределения гласных и согласных звуков по драматической строке, что значительно облегчает её звучание.

Последняя деталь, которую хотелось бы упомянуть в связи с вопросом о гармоничности языка – это смещение природных ударений в словах. Особенно часто жертвами этой небрежности становятся предлоги. Вот несколько примеров из «Медеи» в переводе Мережковского:

Мы покупать должны себе мужей,  
Чтоб́ы отдать им в рабство наше тело

Я был пленен, чтоб́ы твою любовь  
Презрел, как в том меня ты обвиняешь

Или́ хотел соперничать с другими  
Во множестве потомков

Поклявшись здесь, перéд лицом богов

Стиль Анненского тоже не свободен от этой черты. Несколько примеров из его «Алкесты»:

Последнее скажите ей «прости»  
Перéд её последнею дорогой.

Скажи: не знал, коли́ Адмету верить...

Ради́ богов, скорее

Ты бы́ желал, я знаю. Только где ж?

Этих примеров, опять-таки, множество. Интересно, что в оригинальном творчестве и Анненского, и Мережковского эта проблема гораздо менее заметна. Видимо, они чувствуют себя более скованно, пытаясь передать чужой текст. Поэтам разрешена определённая степень вольности в тех случаях, когда без этой вольности пропадёт интересный образ или оригинальная мысль, однако есть разница между редкими случаями пользования этой вольностью и намеренным искажением размера каждый раз, когда возникают технические затруднения. Если в древнегреческом языке допустима замена краткого слога на долгий без нарушения гармонии, то в русском языке это приводит к неловкому сбою размера. Русский ямб не таков, каков ямб древнегреческий. Невозможно просто взять и подарить русскому ямбу богатство и возможности древнегреческой просодии, но для русского ямба необходимо чередование безударного и ударного слогов в каждой стопе. Все эти «чтоб́ы», «или́», «перéд» и «коли́» (назовём лишь некоторые из них) являются нарушениями размера и, следовательно, техническими недостатками. В переводе Еврипида, стремящемся к максимально гармоничному языку, который свойственен и автору, нужно избегать смещений природных ударений, в особенности вызванных не чем иным, как недостатком техники.

Как уже говорилось выше, при переводе лирических частей трагедий Еврипида, а именно хоровых партий, переводчик сталкивается с другим языком – намеренно усложнённым, синтаксически запутанным, метрически замысловатым. О переводе

сложных размеров мы уже поговорили отдельно. Что касается гармоничности языка, то те же самые требования, которые предъявляются к переводу драматических частей, действуют и здесь. Остаётся запутанный синтаксис, которого почти совершенно нет в диалогах и монологах и который делает восприятие и перевод хоров таким непростым занятием. Хотя степень сложности синтаксиса меняется от хора к хору, основная проблема остаётся прежней. Достаточно привести лишь один пример хора со средней сложностью синтаксиса. Возьмём уже знакомую нам хоровую строфу из «Алкесты» (435-444):

ὦ Πελίου θύγατερ,  
χαίρουσά μοι εἰν Αἴδα δόμοισιν  
τὸν ἀνάλιον οἶκον οἰκετεύοις.  
ἴστω δ' Αἴδας ὁ μελαγχαί-  
τας θεὸς ὅς τ' ἐπὶ κόπῃ  
πηδαλίῳ τε γέρων  
νεκροπομπὸς ἴζει  
πολὸν δὴ πολὸν δὴ γυναῖκ' ἀρίσταν  
λίμναν Ἀχεροντίαν πορεύ-  
σας ἐλάτῃ δικώπῳ.

Если перевести этот хор, точно следуя положению греческих слов, то получится следующее:

О, Пелия дочь,  
радуйся в Аида жилищах,  
бессолнечный дом населяя.  
Пусть знает и Аида черно-  
волосый бог, и кто у весла  
и кормила старик  
перевозчик мёртвых сидит,  
очень и очень женщину превосходную  
через озеро Ахеронтское перевозит  
лодкой двувёсельной.

Повторю, что это не самый сложный текст. У Еврипида попадаются хоры намного сложнее. Понятно, что если мы станем имитировать древнегреческий синтаксис, то получим набор слов, граничащий с бессмыслицей. Ни о каком поэтическом впечатлении речи идти не будет. Однако если мы «выправим» оригинальный синтаксис и заменим его на тот, который нам привычен, то произойдут две вещи: во-первых, многие слова сместятся и уже не будут стоять в своих строках и, во-вторых, пропадёт усложнённость языка, свойственная хорам Еврипида. При этом перевод не будет передавать контраста между языком драматическим и языком лирическим, так бросающимся в глаза при чтении Еврипида в оригинале. Более того, язык хоров Еврипида значительно сдобрен элементами дорийского диалекта, что ещё более отдаляет стиль хоров от стиля драматических частей произведения.

Хор никогда не вмешивается в действие и не оказывает никакого влияния на развитие сюжета. Бывает, что хор обсуждает возможность своего вмешательства в происходящие события, как например, в сцене убийства детей в «Медее». Бывает, что герои рассматривают возможность того, что хор сможет разгласить какую-либо информацию, как, например, в сцене обсуждения нападения на Елену и Гермionу в «Оресте». Случается, что корифей вступает в диалог с тем или иным героем, как, например, с Гераклом в «Алкесте». Однако любое взаимодействие хора с героями не влечёт за собой никаких последствий для самого действия. Хор существует в неких метафизических, если можно

так выразиться, пространствах, откуда наблюдает за событиями и комментирует их. Элементы дорийского диалекта, в особенности, замена «η» на «α», а также некоторые формы слов, необычные для аттического диалекта, делают язык хора и более древним, и более причудливым, то есть отгораживают его от действия. Следует отметить, что хоровые партии, несмотря на присутствующие в них элементы дорийского диалекта, написаны современным Еврипиду языком, пусть и синтаксически усложнённым. Дорийский язык – не более чем лакировка, флёр, наброшенный на современный автору язык. В этой связи можно провести параллель с поэтическим языком викторианской Англии, в котором изобилуют архаические слова и грамматические формы, однако сам язык не является языком старинным. Это обычный английский язык XIX века, лишь разукрашенный элементами старинного языка. Цель у викторианских поэтов, по всей видимости, такая же, как и у древнегреческих трагиков – придать языку некую патину старины, отдалённости и, следовательно, поэтичности.

Порой это свойство языка хоров приводит к очень красивым эффектам. Например, в «Алкесте», в сцене прощания умирающей героини со своим супругом, Адметом, Алкеста произносит дорийские слова: «Ἄλιε καὶ φάος ἀμέρας»<sup>66</sup> (244). Дорийский диалект приподнимает героиню над повседневностью, ставит её на одну плоскость с хором, то есть в мир уже метафизический, частью которого героиня становится.

Как же переводить этот язык хоровых партий? Что делать с дорийским диалектом, что делать с усложнённым синтаксисом?

У обеих проблем одно решение, и оно состоит в том, чтобы не пытаться их решить. Другими словами, любые попытки имитации оригинала приведут к нехудожественным результатам. Элементы дорийского диалекта можно попытаться передать элементами древнерусского или славянского языков, однако это приведёт к неестественному, искусственному звучанию, а также придаст хоровым партиям весьма нежелательный библейский оттенок. Что касается синтаксиса, то древнегреческий язык терпит гораздо большую степень вольности в порядке слов, чем русский язык, и поэтому впечатление от намеренно усложнённого русского синтаксиса будет совсем иным, чем впечатление от намеренно усложнённого синтаксиса древнегреческого. Здесь в пору вспомнить слова Эзры Паунда о попытке имитации архаического и причудливого звучания оригинала:

Я сомневаюсь в том, имею ли я право взять серьезное стихотворение и сделать из него упражнение, игру в «причудливость», это будет искажением не столько даже старинности стихотворения, сколько соответственного ощущения этой старинности.<sup>67</sup>

Паунд был не только одним из самых выдающихся поэтов прошлого столетия, мастером всевозможных языковых стилей, но и влиятельным переводчиком старинной поэзии, в частности, произведений поэтов Раннего Возрождения, тексты которых зачастую трудно воспринимать именно из-за архаичного, намеренно усложнённого языка. Поначалу Паунд пытался воспроизвести эти качества итальянских поэтов средствами английского языка, но в конце концов понял, что он занимается не поэзией, но интеллектуальной игрой.

Действительно, можно сделать то же самое и с хорами Еврипида – насытить их славянизмами, усложнить синтаксис и в итоге получить нечто, вроде бы напоминающее оригинал. Здесь, впрочем, кроется одна проблема, которую непросто увидеть. Дело в том, что сложность нельзя понимать сложно, иначе никакого понимания не будет. Сложность требует ясной, чёткой трактовки. Именно с позиций ясности и чёткости сложность и кажется сложной. Таким же образом туманность, смысловая или синтаксическая, оригинального текста должна быть понята и осознана, причём осознана самым чётким и ясным образом. Туманно осознать туманность невозможно, и только по сравнению с

<sup>66</sup> «Солнце и свет дневной» (др.-греч.)

<sup>67</sup> Pound E. *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1954. 200.

чёткостью туманность воспринимается, как таковая. Вот это самое чёткое осознание усложнённого языка и усложнённого синтаксиса и нужно переводить. Просто скопировать их на русский язык невозможно, а можно лишь создать некую собственную туманность, собственную усложнённость, которая будет иметь большее отношение к интеллекту переводчика, чем к тексту оригинала. Еврипид создавал свои произведения на современном ему языке, для современных ему зрителей и читателей. Некая лексическая и синтаксическая причудливость его хоров является обычным поэтическим приёмом того времени, весьма знакомым древнегреческим зрителям. Вспомним, что Еврипида критиковали именно за слишком современный, разговорный язык драматических частей его трагедий. Следовательно, зритель той эпохи был привычен к архаическим элементам языка, он был готов к ним и не воспринимал их, как нечто экзотическое, необычное, как и викторианский читатель не воспринимал язык своих поэтов, как нечто старинное и причудливое. Несмотря на те элементы, которые нам представляются архаичными и условными, как еврипидовские хоры, так и викторианские стихотворения были произведениями современными. Правомерно ли делать русские переводы Еврипида намеренно архаичными, намеренно усложнёнными? Не создадим ли мы этим самым тот барьер между текстом и читателем, которого современники Еврипида не ощущали? Не будет ли это искажением намерения автора, желавшего говорить со своими современниками напрямую, а не сквозь пелену искусственности?

Ввиду всего сказанного единственным выходом, на мой взгляд, является перевод хоров Еврипида таким же чётким, ясным и современным русским языком, как и перевод монологов и диалогов. В языке перевода будет стёрта разница между двумя языками, драматическим и лирическим, пропадут прекрасные дорийские диалектизмы, синтаксис хоров перестанет быть запутанным – однако произведение зазвучит с той же непосредственностью, с той же прямодушной искренностью, которой добивался сам автор. Отступив от некоторых особенностей его текста, мы, тем не менее, останемся верны его сути и не предадим его духа.

Итак, кратко суммируем основные принципы перевода трагедий Еврипида на русский язык.

- Перевод должен читаться, как оригинальное произведение, написанное на русском языке, и быть самостоятельным произведением искусства.
- Переводить ямбический триметр классическим шестистопным ямбом, со строгим соблюдением цезуры. Переводить анапест анапестом, а трохеический тетраметр – трохеическим тетраметром.
- Хоры переводить доминирующими в строфах оригинальными размерами, без рифмы, по метрическим схемам наиболее авторитетных изданий.
- Стремиться к предельной смысловой точности, насколько это возможно без впадения в буквализм. Добавления и утраты должны быть минимальными. Строго соблюдать эквилинейность.
- Выдерживать интонацию, свойственную Еврипиду, и не навязывать ему экзальтированности романтической драмы.
- Не вводить в текст никаких сценических указаний, за исключением тех немногих, что присутствуют в рукописях.

- Переводить современным русским языком, без славянизмов и архаизмов. Язык перевода должен соответствовать языку оригинала, т.е. быть мелодичным, непринуждённым, идиоматичным.
- Тщательно сберегать реалии оригинала. Все предметы, географические названия, имена и прозвища должны сохраняться в точности такими же, какие они в оригинале.
- Не навязывать Еврипиду своих вкусовых и эстетических предпочтений.
- Сохранять разговорные слова и выражения, свойственные Еврипиду.
- Уважать рукописную традицию и защищать её от слишком самонадеянной редактуры.
- Не выбрасывать из текста никакого материала, даже если убедительно доказано, что он подложный. Читатель должен получить Еврипида в том объёме, в котором он до нас дошёл. Все разъяснения приводить в комментариях.
- Восстанавливать утраченные места оригинала, строго соблюдая авторский стиль. Все восстановленные места должны быть чётко обозначены как таковые.

Художественный перевод не является точной наукой, и нельзя ожидать, что следование тем или иным принципам гарантированно приведёт к талантливому переводу. Если в переводе нет того, что называют «искоркой», если в тексте отсутствует дыхание, вдохновение, то есть как раз те вещи, которые невозможно просчитать и невозможно измерить, то даже самое неукоснительное соблюдение самых разумных правил окажется бесполезным. Поэтому принципы – это только помощь, общий ориентир, помогающий очистить перевод от некоторых недостатков и помочь ему раскрыться в качестве самостоятельного литературного произведения, но сами принципы не делают перевода, и не нужно следовать им фанатически. Порой и в нарушении правил кроется своя красота и своё значение. Самое главное в процессе перевода и, пожалуй, самое ценное из того, что я понял за время моей многолетней работы, – это ощущение того, насколько можно приблизиться к оригиналу и насколько можно отдалиться от него. Слишком сильное приближение приводит к неловкому, неуклюжему буквализму, а слишком сильное отдаление размывает оригинальный текст, заменяя его фантазиями переводчика. Именно чувство правильной дистанции составляет, на мой взгляд, суть работы над художественным переводом. Эту дистанцию почувствовать трудно, и нередко ошибки, но в интуитивном нащупывании духовного пространства между текстом оригинала и его новым воплощением как раз и состоит для меня и смысл, и красота этого искусства. Насколько же мне удалось воплотить бессмертные шедевры Еврипида на русском языке, решать читателю.