

УДК 882(092)

*О.Д. Филатова***СВОЕОБРАЗИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ОПЫТОВ И.Ф. АННЕНСКОГО  
(ПЕРЕВОДЫ И ОРИГИНАЛЬНЫЕ ДРАМЫ)**

Рассматриваются принципы подхода И.Ф. Анненского к поэтическому переводу, а также ремарки как структурный и содержательный элемент стихотворной драмы. Соотносятся особенности ремарок в переводах трагедий Еврипида и в оригинальных драмах поэта.

*Ключевые слова:* Анненский, Еврипид, стихотворная драма, ремарка.

Обозначив «четыре дарования» Иннокентия Анненского, М.Л. Гаспаров констатировал, что «прочная слава пришла только к его лирике; переводы Еврипида упоминаются с почтением, но мимоходом; критику хвалят, но с усилием; а о четырех драмах на античные темы стараются не вспоминать» [7. С. 591]. Нельзя не заметить, что в реальную картину современного восприятия Анненского ученый привнес собственное мнение о неравнозначности творческих достижений поэта, что, видимо, объясняется строгим академизмом филолога-классика, не допускающего вольного обращения с античным образцом. «Театр Еврипида» и драматургия И.Ф. Анненского действительно гораздо менее изучены (по сравнению с лирикой) и сегодня, через сто лет после смерти поэта, хотя такие ученые-современники, как Ф.Ф. Зелинский и Б.В. Варнеке, оценивали работу Анненского в этой области очень высоко.

Анненский-драматург, безусловно, вырос из Анненского-переводчика. Поэтику его переводов М.Л. Гаспаров назвал «неоромантической» (читай: модернистской); по мнению ученого, в результате ее столкновения с классической поэтикой происходит «жестокая борьба за смысл между переводчиком и оригиналом», в которой побеждает переводчик, а «Еврипид оказывается неузнаваемо перелицованным – так, что все, кто читал его по-гречески, убиваются, а кто не читал, умиляются вот уже сто лет» [7. С. 594, 595]. При всем уважении к трудам и авторитету М.Л. Гаспарова, всем, кто знаком с работами Анненского о Еврипиде, трудно согласиться с утверждением о «жестокой борьбе за смысл» – настолько тщательно и последовательно в сопровождающих каждый перевод статьях Анненского анализируются сюжеты, характеры, мотивировка поступков и строй речи героев, наконец, сценические особенности еврипидовских трагедий. Очевидно стремление переводчика со всей полнотой и возможной точностью передать именно *смысл* античной трагедии. При этом Анненский признавал, что иногда приходилось жертвовать точностью в воспроизведении *формы* и даже лексического состава. В одной из лекций на Высших историко-литературных и юридических курсах В.Н. Раева (1908-1909) он обосновывал неизбежность и допустимость трансформации древнего текста в современном переводе при соблюдении общего методологического принципа: «Ввиду незнакомства слушательниц с греческим языком в переводах необходима модернизация. Этот способ – единственный законный прием в изучении древней литературы. Необходимо только понимать дух древности, то есть понимать явления так, как понимали их современники» [2. С. 27].

Думается, выдвинутое Анненским требование сохранения духа, а не буквы подлинника распространялось и на издания для широкого круга читателей, однако это не предполагало вульгарного и тотального «осовременивания». Требование модернизации скорее связано с мечтой о новом, ««славянском возрождении», как третьем в ряду великих Ренессансов» [11. С. 8]: чтобы античность, особенно аттическая трагедия, была живым фактом культурного процесса, чтобы воспринималась носителем современного сознания и языка как нечто актуальное, а не музейно-раритетное. Каким в свете вышесказанного должен быть переводчик, Анненский написал еще в 1893 г. в рецензии на перевод Д.С. Мережковского («Ипполит» Еврипида), где сформулировал принципы «с и н т е т и ч е с к о г о перевода», воссоздающего чужой поэтический образ: «во-1-х, должен переводить настоящий п о э т, во-2-х, в темпераменте и настроении поэта-переводчика должно быть соответств<в>ие с темпераментом и настроением поэта переводимого <...>. В-3-х, необходимо, безусловно, хорошее знакомство с творчеством поэта вообще и с миросозерцанием данной эпохи» [1. С. 185, 192].

Принципов «синтетического» перевода Анненский придерживался и в своей практике. В его статье о трагедии Еврипида «Ипполит увенчанный» есть редкий случай, когда демонстрируется один из рабочих моментов творческого процесса перевода и отчасти объясняются причины расхождений с

оригиналом: «И вот против царицы воздвигается “злая лесь на сладостной облове”, как я позволил себе иллюминировать непередаваемые слова трагика *oi caloi lian logoi*<sup>1</sup> (ст. 487), основанные и у меня, как у Еврипида, на “соблазне звука л”» [3. С. 389]. Любопытно, что именно эти строки («О, злая лесь – на сладостной облове / Твоих сетей всегда обилён лов. / Я не хочу отрадной неги слов, / Пускай они мне говорят о славе...») современным филологом-классиком были восприняты критически. В.Н. Ярхо назвал их очень далекими от оригинала и привел буквальный перевод слов Федры: «Вот что губит у людей хорошо управляемые государства и семьи – чересчур красивые речи. Между тем говорить следует не приятное для ушей, а такое, из чего возникает добрая слава» [9. С. 616]. Но ведь очевидно, что Анненский, как настоящий поэт, стремился сохранить поэтический образ и звуковую инструментальность еврипидовской фразы: *oi caloi lian logoi* – *о злая лесь на сладостной облове*. Кстати, В.Н. Ярхо в своем прозаическом точном переводе тоже использует в данном фрагменте аллитерацию и консонанс («чересчур красивые речи»), но избранные им повторы *ч, р, с, е* совершенно отличны от еврипидовского звучания и полностью разрушают звуковой образ «соблазна слов» (слова кормилицы, убеждающие Федру в возможности утоления ее страсти). В итоге вопрос о выборе того или иного понимания «точности» остается открытым, но нет сомнения, что у Анненского в каждом случае были свои основания для лексико-стилистических замен, а соответствие между переведенным и переводимым текстом обеспечивалось в первую очередь верным пониманием самого «духа древности» и «соответствием» между переводящим и переводимым поэтами.

Каким же видел русский поэт рубежа XIX–XX вв. автора древнегреческих трагедий и как это отразилось, в частности, на переводах? Концептуальная основа для сопоставления двух поэтов намечена публикатором и комментатором наследия Анненского А.И. Червяковым, который выделил следующие черты портрета Еврипида, созданного Анненским. Это одновременно «поэт» и «глубокий, тревожный мыслитель». Отмечая неоднократное подчеркивание Анненским «интеллектуальной свободы, мировоззренческой незашоренности, адогматизма своего alter ego», А.И. Червяков акцентирует в анненсковской характеристике Еврипида один из основных моментов, сближающих древнегреческого и русского поэтов: «Душа его вечно металась от безнадежного сомнения к восторгу перед одним только призраком мировой гармонии» [12. С. 45, 46].

Нет сомнения, что это черты не только портрета Еврипида, но и автопортрета самого Анненского. К вышесказанному добавлю, что еще одним «двойником» своего античного alter ego Анненский называет Достоевского: «У Эврипида был склад ума чисто аналитический: это был поэт – психолог, и если бы мы хотели найти для него параллель в современной поэзии, то остановились бы скорее всего на Достоевском» [6. С. XXXXVII]. В соответствии с этой характеристикой (аналитический ум и глубокий, всепроникающий психологизм) Анненский во всех очерках о Еврипиде детально анализировал психологическую мотивацию, логику поступка, душевное состояние его героев, что отразилось и в тексте переводов – в виде большого количества ремарок, задающих интонацию, темп и ритм речи, иногда (намного реже) – движения и мимику.

В переводах Анненского ремарки становятся важным структурным элементом стихотворной драмы; их становление и развитие можно проследить уже в текстах середины 1890-х гг. (менее заметна, но аналогична эволюция ремарок и в оригинальных драмах русского поэта). В «Вакханках» (1894) – первой переведенной Анненским трагедии Еврипида, ремарки – это по сути своей комментарии историко-литературного характера. В отдельных случаях они включают элементы пересказа, который вполне можно представить себе составной частью лекции, но не художественного текста. Здесь виден в первую очередь докладчик, излагающий непосвященным содержание драмы и основы теоретических и исторических знаний по классической литературе: «Тревога, почти отчаяние, охватывает хор. Он зывает к Фивам, олицетворяя их в Диркее, одной из фиванских рек, и ищет защиты у родины Диониса. Вслед за обращением к Фивам идет обращение к Дионису <...>. По ходу пьесы хору надо идти в рабство к Пенфею»; «Рассказ Диониса ведется не обычным ямбическим размером, а трохеями: в этом ритме чувствуется больше движения» [10. С. 690]<sup>2</sup>; в том же русле – объяснение устройства сцены, расположения хора, порядка следования речей, пояснение отдельных терминов (тирс, коммос, парастат и мн.

<sup>1</sup> Слишком красивые слова – *греч.* Анненский в прижизненной публикации цитирует фрагмент на языке оригинала, однако в данной статье для удобства текст приводится по современному изданию, где цитата из Еврипида передается латиницей.

<sup>2</sup> Значительную часть ремарок к «Вакханкам» публикаторы переместили в затекстовые комментарии, потому при их цитировании дается точная ссылка; в остальных случаях цитаты из трагедий Еврипида в переводах Анненского приводятся по данному изданию (1999 года) без указания страниц.

др.). Эти первые ремарки-комментарии адресованы не просто читателю, который *не видит* того, что должно происходить на сцене, но человеку совсем другой эпохи, который *не знает* ничего или почти ничего об античном театре; вообще о мире, с которым знакомит его данная трагедия.

Внутри драмы как единого, цельного произведения возникают два параллельных текста: научно-популярный и художественный. Рядом с переводчиком постоянно присутствует учитель, лектор, популяризатор Еврипида, поясняющий не только термины античного театра, но и реалии древнегреческой жизни, культуры, религии. Кроме этих пространных описаний в «Вакханках» еще более ста коротких ремарок, примерно две трети из них передают эмоциональное состояние, явные и скрытые желания героев. Во второй переведенной трагедии, «Рес» (декабрь 1894, опубликована в 1896), Анненский почти полностью отказался от этой методики, более чем в два раза сократив количество и еще более – объем ремарок; изменился и их состав: по типу они в основном повествовательно-описательные («Показывается Рес; блестящая кольчуга прикрыта коротким пурпурным плащом <...>»). Указанием на темп и громкость речи или на эмоциональное состояние («строго, потом гневно» и т.п.) слова героев сопровождаются менее чем в половине случаев. Возможно, причина изменений заключалась не только в новом подходе к переводу, но и в самом сюжете «Реса», скорее эпическом, чем трагическом (на основании чего не раз высказывались сомнения в принадлежности его Еврипиду).

В третьем переводе («Геракл», 1897 год) Анненский находит золотую середину: количество ремарок – более 80; объем текстов, предворяющих «явления» и партии хора, также значительно меньше, чем в «Вакханках», но больше, чем в «Ресе». Психологические авторские указания сосредоточены в особо драматичных сценах, в данном случае – в исходе (пробуждение Геракла после убийства жены и детей): здесь их доля составляет примерно две трети от общего количества ремарок. В издании трагедий Еврипида 1969 г. большая их часть была исключена как нечто чуждое еврипидовскому тексту, что публикаторы отметили в предисловии к комментариям: «<...> во всех трагедиях сведены до минимума ремарки <...> в греческом тексте этих ремарок нет, и в переводах они носят характер достаточно произвольного режиссерского сценария» [8. С. 597]. Например, из ремарки «*Подходит и распутывает узы Геракла; тот садится на камень*» в этом издании воспроизведена только первая часть. Вторая часть была признана неоправданной – но так ли это? Почему Анненский пять раз в ремарках исхода упоминает камень? Логически (сюжетно) все объясняется тем, что впавший в забытие Геракл привязан к обломку колонны разрушенного им дворца, на этот обломок он и садится, когда приходит в себя. Лексически эта часть ремарок мотивируется семикратным повторением лексемы «камень» в репликах исхода (даже если учесть указанное М. Гаспаровым словарное соотношение текстов Еврипида и Анненского как 40 к 40, очевидно, что слово «камень» не раз встречается в оригинале). Настойчивый повтор становится лейтмотивом исхода со своим сюжетно-вещественным (см. выше), психологическим и символическим значением. Реплики Геракла «Как камень ноги», «Я камень, камень...» возвращают к образу окаменевшего от горя и ужаса героя, когда он «сидит на камне неподвижно с покрытой головой». Символическая глубина лейтмотива задается в первой реплике Геракла после пробуждения: «Да где ж я? Опять в аду? <...> Где ж тут тогда Сизифов камень?» – это напоминание о *тяжкой* доле героя, бросившего вызов богам или «искупающего страданием величие и бурную силу, данную ему богами» [4. С. 422]. Кроме того, хотя причиной всех несчастий Геракла является месть Геры, Анненский, помня о своеобразии «человеческой» музыки Еврипида, «поэта-психолога», анализирует психологическую основу безумия Геракла: подлинным испытанием для героя стала унижительная зависимость от человека слабого и ничтожного, и этого испытания Геракл не выдержал, замыслив (еще не отдавая себе в этом отчета) убийство Еврисфея и его детей. В результате он сам стал творцом своего несчастья: «Эллады первый муж низвергнут, дом / Его в *обломках*»; «Тела убитых мной детей: то *камень* / Последний в здании моих несчастий» (курсив в обеих цитатах мой. – О.Ф.).

Таким образом, большинство ремарок органично вырастает из самого текста трагедии, соотносясь с ее идейно-образным и словарным рядом; развитие их шло по линии сокращения объема при увеличении смысловой нагрузки. После первого опыта все необходимые культурно-мифологические сведения и авторские пояснения выводились Анненским за рамки самой трагедии – в сопроводительные статьи, предисловия и послесловия. Отмеченные закономерности наблюдаются как в переводах, так и в собственных драмах поэта, но в последних увеличивается психологическая, концептуальная и эстетическая нагрузка на прозаические структурные элементы внутри поэтического текста.

В оригинальных драмах Анненского в ремарках, выполняющих повествовательную или наглядно-характеризующую функции, за неброскими предметными деталями также нередко угадывает-

ся образ-символ, соотносимый с «творчеством поэта вообще». К примеру, в драме «Царь Иксион» в первом описании героя прозаический фрагмент «Волосы его полны игл и пыли»<sup>3</sup> при всей реалистичности не менее «фантастичен», чем отмеченные М. Гаспаровым пейзажные или портретные ремарки Анненского к Еврипиду [см.: 7, с. 595], поскольку, во-первых, требует сверхкрупного плана, недоступного даже камерному театру, во-вторых, с точки зрения содержания и структуры обладает качествами, не поддающимися визуализации в принципе. Так, *иглы* и *пыль* в данной ситуации говорят о долгих скитаниях в горных лесах, но «иглы» еще напоминают об устойчивом мотиве-образе творчества Анненского – «мысли-иглы» (таково название одного из его стихотворений в прозе): «Я – чахлая ель <...> С болью и мукой срываются с моих веток иглы. Эти иглы – мои мысли». Что эта портретная деталь в «Царе Иксионе» имеет отношение к мотиву неотвязных, мучительных мыслей и воспоминаний, терзающих душу «безнадежных дерзаний», доказывают контексты, в каких появляются у Анненского лексемы *игла* и *ель*. «Если дума плечам тяжела, / Точно бремя лесистое Эти, – / Лунной ночью ты сердцу мила, / О мечты золотая *игла*, – / А безумье прославят поэты» («Лаодамия»; курсив И.Ф. Анненского); «Забредил царь. Или сквозь тяжкий сон / Его златые солнца иглы колют?» («Царь Иксион») – здесь символическое значение возникает благодаря словарному контексту, образуемому семантикой слов и сочетаний *тяжелая дума*, *мечта*, *безумье*, *бред*, *тяжкий сон* (в первом случае это значение выражено метафорой *игла мечты*). Но важен еще один контекст (уже не столько словарный, сколько сюжетный) – дерзкого преступления и казни, наказания: душистым ковром «из веток ели» Иксион застилает яму с углями, готовя убийство своего тестя<sup>4</sup>, ель он упоминает также, ища выхода в самоубийстве («Повеситься на ели <...> мог бы варвар: / Мне нужен меч, о дева, царский меч...»). Все эти мотивы существуют в стихотворном тексте автономно, но прозаические ремарки концентрируют внимание на определенных, выделенных автором моментах и тем самым задают «симфоническое» восприятие смыслов, реализуемых в поэтическом тексте драмы. Визуализация ремарки приводит к утрате ряда лексем и, следовательно, к разрыву некоторых смысловых связей внутри текста.

Ремарки в драмах Анненского очень сложно организованы и с точки зрения формы. В частности, в них нередко наблюдается ритм (иногда даже – метр) и звуковая инструментовка. Случайные явления в прозаической речи (ритм, рифма, аллитерация, консонанс и т.п.) при повышенной концентрации приобретают особое значение, хотя Анненский и не акцентирует прием, не доводит текст ремарки до ритмизованной прозы. Используются неброские стилистические приемы, например, ряды однородных членов и синтаксический параллелизм, которые задают определенный ритм: Иксион «выглядит почти стариком, бледный, небритый, больной, оборванный», «лицо исцарапано, ноги избиты», «глаза воспаленные, взгляд мутный» и т.п. Ритм и темп организуются также с помощью удлинения грамматической паузы путем парцелляции: «Иксион вздрагивает и открывает глаза. Потом привстает, садится». Звуковую инструментовку можно ясно увидеть на рассматриваемой выше части фразы – «Волосы его полны игл и пыли»: вол – пол; в-л – п-л – г-л – п-л; вол-ы – пол-ы – игл-ы – пыл-и. Наконец, вся фраза полностью распадается на хореическое двустушие с пиррихией в первом стихе (во́лосы его́ полны́ / игл и пы́ли) и амфибрахический стих (лицо исцара́пано, но́ги избиты). И в «Фамире-кифарэде» звуковые повторы и метр прочно цементируют завершающий фрагмент первой ремарки (*Тихо, тихо*. Пахнет *тмином*), превращая его в хореический моностих с четкой цезурой (можно рассматривать и как двустушие). Следует отметить, что последнюю строку ремарки Анненский всегда располагал по центру, придавая тем самым тексту и графическую завершенность. То, что тексты ремарок обладают качествами, совершенно избыточными с точки зрения содержания, относящимися исключительно к *форме* авторского высказывания, говорит об их сверхдраматургической, если так можно выразиться, природе.

Тенденция развития собственно авторских высказываний в драме от служебных высказываний с режиссерской функцией («советы исполнителям») к самоценным, относительно завершенным художественным микротекстам («само исполнение» [13. С. 250]) свойственна драме начала XX в. в целом, но особенно стихотворной лирической драме. Драматургическое творчество И.Ф. Анненского –

<sup>3</sup> Тексты художественных произведений И.Ф. Анненского цитируются по изданию в серии «Библиотека поэта» [5] без указания страниц.

<sup>4</sup> Примечательно, что в предисловии к трагедии Анненский цитирует древнегреческий источник с мифом об Иксионе, и там говорится, что тот закрыл яму досками и пеплом – о ветках ели упоминания нет.

характерный пример того, как ремарки становятся неотъемлемой структурной частью *словесного* художественного целого; эти прозаические элементы корреспондируют с поэтическим текстом и приобретают свойства подлинной поэзии, как ее понимал Анненский (в черновых набросках статей о сущности поэзии): они содержат «мысль<, >доросшую до символа» [14. Л. 2], их текст не только повествует или изображает (что поддается визуализации средствами сценического искусства), но и «намекает на то<, > что остается недоступным выражению». [15. Л. 2 об.].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анненский И. [Рец.] // Филологическое обозрение. 1893. Т. 4, кн. 2. С. 183-192 (2-я паг.).
2. Анненский И. История античной драмы: курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. 416 с.
3. Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 679 с.
4. Анненский И. Миф и трагедия Геракла // Театр Еврипида. СПб.: Просвещение, 1906. Т. 1. С. 415-448.
5. Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
6. Анненский И. Эврипид, поэт и мыслитель // Вакханки. Трагедия *Эврипида* / Стихотворный перевод с соблюдением метров подлинника, в сопровождении греческого текста и три экскурса для освещения трагедии, со стороны литературной, мифологической и психической, Иннокентия Анненского, директора 8-ой С.-Петербургской гимназии. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1894. С. IX–LXVI.
7. Гаспаров М.Л. Еврипид Иннокентия Анненского // Еврипид. Трагедии. М.: Ладомир; Наука, 1999. Т. 1. С. 591–600.
8. Еврипид. Трагедии / пер. с древнегреч. Иннокентия Анненского; вступ. статья и коммент. В. Ярхо. М.: Худож. лит-ра, 1969. Т. 1. 639 с.
9. Еврипид. Трагедии / подгот. М.Л. Гаспаров, В.Н. Ярхо; пер. Иннокентия Анненского. М.: Ладомир; Наука, 1999. Т. 1. 645 с.
10. Еврипид. Трагедии / подгот. М.Л. Гаспаров, В.Н. Ярхо; пер. Иннокентия Анненского. М.: Ладомир; Наука, 1999. Т. 2. 703 с.
11. Зелинский Ф.Ф. Иннокентий Федорович Анненский как филолог-классик // Аполлон. 1910. № 4. С. 1-9 (2-я паг.).
12. Иннокентий Федорович Анненский: материалы и исследования / под ред. А.И. Червякова. Вып. I. Иваново: Юнона, 2000. 332 с.
13. Мандельштам О.Э. Иннокентий Анненский. Фамира-кифаред // Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987. С. 250.
14. РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 121. 2 л.
15. РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 172. 7 л.

Поступила в редакцию 16.05.11

**O.D. Filatova**

**The Idiosyncrasy of Annensky's Dramatic Experiments (Translations and Original Plays)**

This article examines the principles underlying Annensky's approach to poetical translation and also to stage directions as a structural and semantically significant element of drama. The peculiar qualities of Euripides' stage directions are compared with those in the poet's own plays.

*Keywords:* Annensky, Euripid, poetic drama, stage direction.

Филатова Ольга Дмитриевна,  
кандидат филологических наук, доцент  
ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный университет»  
153025, Россия, г. Иваново, ул. Ермака, 37  
E-mail: odf16@mail.ru

Filatova O.D.,  
candidate of philology, associate professor  
Ivanovo State University  
153025, Russia, Ivanovo, Ermaka st., 37  
E-mail: odf16@mail.ru