

В. Н. ЯРХО

«ИФИГЕНИЯ В АВЛИДЕ» ИНН. АННЕНСКОГО
(древнегреческая трагедия в стиле модерн)¹

Νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζῶας,
οὐκέτι· στεῖχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.
Δέξεται ἰ νόμφα χρυσέων ἀναδεσμῶν
δέξεται ἰ δύστανος ἄταν.

Нет больше у меня никакой надежды на <спасение> жизни детей, никакой; уже идут они к смерти. Примет молодая золотой венец, примет, несчастная, свою гибель.

Еврипид, «Медея», 976—979 (рабочий перевод)

О дети! Уж ночь вас одела.
Кровавой стопою отмщенья
Ужасное близится дело:
Повязка в руках заблестела.

Те же стихи в переводе И. Анненского

Русские читатели усвоили себе Еврипида благодаря Иннокентию Анненскому, и в этом его огромная заслуга, которой никто не превзошел за минувшее столетие. Опубликованных позднее «Иона» и «Киклопа» в переводах А. В. Артюшкова (1912, 1—152) не знает почти никто. «Ипполит», изданный Адрианом Пиотровским (1937, 223—285), практически сгинул вместе со своим переводчиком и несколькими другими переведенными им трагедиями (см. Еврипид 1999, I: 602). Даже весьма безвкусная постановка «Медеи» в московском Театре им. Маяковского пользовалась много лет успехом у публики не только в силу вечного сюжета (любовь, измена, ревность, месть), но и не в последнюю очередь благодаря прекрасным стихам Анненского, звучавшим со сцены, хотя зритель в огромном большинстве своем не подозревал, что смотрит Еврипида, сильно модернизированного и сентиментализированного (некоторое представление о соотношении перевода с оригиналом дает эпиграф).

После сравнения двух цитат название этой статьи не может удивить читателя, даже знакомого с драмами Анненского и твердо знающего, что среди его «античных» пьес «Ифигения в Авлиде» не значит. Что правда, то правда. Зато среди его переводов Еврипида есть опу-

бликованный одним из первых (1898) перевод «Ифигении в Авлиде», получивший у Анненского название «Ифигения-жертва» (в отличие от перевода Еврипидовой «Ифигении в Тавриде», озаглавленной «Ифигения-жрица»). Ф. Ф. Зелинский, редактируя переводы Анненского для издания Сабашниковых (Еврипид 1916—1921), восстановил традиционные названия обеих «Ифигений», а те, что им дал Анненский, сохранил в виде вторых заглавий.

И всё-таки — почему «Ифигения в Авлиде» Анненского, а не в переводе Анненского? Потому что русский Еврипид, по словам того же Зелинского, это прежде всего «Еврипидъ И. О. Анненскаго, запечатлѣнный всѣми особенностями его индивидуальности» (Зелинский 1911, 373). Но разве нельзя сказать того же самого обо всех остальных античных авторах и произведениях — например, об «Одиссее» Жуковского, об Аристофане Пиотровского или о его же Катулле (Ярхо 2000а, 340—346; 2000б, 953—959)?² И разве это относится только к переводам античных авторов и не относится, скажем, к Роберту Бернсу в переложении Маршака и к «Гамлету» Пастернака? Чем самобытнее поэт, тем более личным оказывается его подход к переводимому тексту. Но при всем том должна всё же существовать какая-то граница между переводом и пересказом, которой и определяется достоверность перевода.

Вернемся, однако, к Еврипиду, чьи трагедии в полностью восстановленном переводе Анненского вышли не так давно в «Литературных памятниках» (Еврипид 1999). До тех пор они печатались в редакции Ф. Ф. Зелинского — либо целиком (см. Еврипид 1916—1921), либо частично (ср. Еврипид 1969, 1: 597). Пошло ли на пользу Еврипиду это полное возвращение к переводу, выполненному более ста лет назад, пусть рассудит читатель, но, во всяком случае, появилась возможность оценить вполне методы самого Анненского. В значительной степени эту работу проделал М. Л. Гаспаров в статье, приложенной к упомянутому изданию (Гаспаров 1999); задача же наших заметок — на примере одной трагедии охарактеризовать более детально переводческие принципы Анненского. При этом мы берем для рассмотрения только речевые сцены, лишь изредка указывая на неточности в передаче хоровых партий: переводить их русским стихом труднее, чем ямбы, и переводчик может позволить себе больше свободы (которой в хорах, как это ни странно, Анненский почти не пользовался). При сравнении перевода с оригиналом мы иногда будем использовать метод вычисления процента «точности» и «вольности», предложенный М. Л. Гаспаровым (см. Настопкене 1981; Гаспаров 1989, 62 и далее; и др.).

* *
* *

«Ифигения в Авлиде» выбрана нами не случайно³. Написанная Еврипидом в конце его жизни в Македонии, она была поставлена в Афинах в 405 г. до н. э. его внуком Еврипидом-младшим, причем неизвестно, успел ли автор обработать свой текст до конца или этим занимался его внук-постановщик. Затем, как и многие другие произведения классиков V в., «Ифигения» возобновлялась в течение следующих столетий, а ранние рукописи прошли через руки византийских филологов и переписчиков, которые тоже могли вносить свои «коррективы». В результате ни один текст Еврипида не подвергался стольким попыткам атетезы, как «Ифигения». Д. Л. Пейдж (Page 1934, 122—216) считал, что примерно треть стихов дошедшего до нас текста (548 из 1629) принадлежит Еврипиду-младшему и более поздним интерполяторам. В частности, Пейдж предлагал изъять стихи 403—439, 506—542, 590—630, 1276—1335, 1402—1432, не говоря уже о финале (начиная со стиха 1532)⁴, который все признают частично испорченным при переписке, а в остальном — подложным. Г. Х. Гюнтер, издавший трагедию в известной Тойбнеровской серии (Euripides 1988), сомневается в подлинности примерно двухсот стихов, опять же не считая финала⁵. Другой издатель, Дж. Диггль (Euripides 1994), не уверен в принадлежности Еврипиду всего текста со стиха 1182, да и в предыдущей части ко многим стихам относится с недоверием. Наряду с этим существует и более спокойная издательская позиция, при которой признается недостоверность отдельных стихов, но отстаивается целостность всей трагедии (см. Euripide 1983, 24—30; Euripides 1992; ср. Matthiessen 1999).

Такое состояние памятника ставит переводчика (а Инн. Анненский был к тому же и филологом, прекрасно знавшим многочисленные издания «Ифигении»⁶) перед очень деликатной задачей: с одной стороны, разногласия в оценке дошедшего текста позволяют ему проводить свою точку зрения, с другой — он не должен навязывать ее читателю: следует с предельной осторожностью переводить пассажи, вызывающие сомнение у интерпретаторов. С этих позиций мы и обратимся к переводу, тем более что уже пролог «Ифигении» ставит филологов перед проблемой. Осложнения начинаются с первых его стихов.

Все дошедшие трагедии Еврипида открываются монологом, выдержанным в ямбических триметрах и призванным ввести зрителя в сценическую ситуацию. Произносит его бог либо кто-нибудь из персонажей. Есть такой монолог (длиной в 60 стихов с лишним) и в «Ифиге-

нии», и принадлежит он одному из главных действующих лиц — Агамемнону. Однако, в отличие от всех остальных трагедий, монолог в «Ифигении» обрамлен диалогом царя со Старым рабом, и эта часть пролога написана не обычным ямбом, а анапестическим диметром. Получается такая картина: стихи 1—48 — анапесты, за которыми следуют ямбы (49—114), а за ними — снова анапесты (115—163); при этом некоторые сведения, важные для дальнейшего развития действия, повторяются в ямбической и в анапестических частях пролога.

И вот между исследователями больше века идет спор. То ли Еврипид захотел в какой-то степени вернуться к традициям ранней трагедии, где парод (то есть выход хора, а не пролог!) начинался вступительными анапестами Корифея⁷, но наряду с этим написал также пролог в ямбах, и лишь смерть помешала ему решить, на чем остановиться; то ли он сознательно пошел на художественный эксперимент, чтобы придать прологу большую эмоциональность, окружив чисто повествовательные ямбы анапестами. Поэтому один издатели (Euripides 1909) ставит в начало ямбическую часть вместе со второй группой анапестов и присоединяет к ней начальные стихи [(49—114) + (1—48)]; другой исследователь меняет местами стихи 49—96 и 1—48 (Willink 1971); третий вообще сомневается в подлинности стихов 49—114, приписывая их Еврипиду-младшему (Euripides 1992); и в то же время иные посвящают целые статьи защите пролога именно в том виде, в каком он дошел до нас (Клох 1972; ср. Mellert-Hoffmann 1969, 91—155; Erbse 1984, 269—280), аргументируя свою позицию наблюдениями над его архитектурной, в которой находят строго продуманную организацию содержания и формы⁸. Похоже, что последняя точка зрения приобретает всё большее признание.

Далеко не едины исследователи в оценке примыкающего к прологу парода, самого большого у Еврипида, да и во всей остальной афинской трагедии уступающего по объему только пароду в эсхилловском «Агамемноне». По содержанию и по структуре парод в «Ифигении» делится на две части. Первую составляет пара строф с большим эподом (стихи 164—230); в ней выходящий на оркестру хор — женщины соседнего с Авлидой острова Евбея — объясняют свое появление желанием познакомиться с ахейским войском и рассказывают, кого они успели увидеть в лагере. На этом, однако, их повествование не прекращается, и следующие три пары строф (231—302) напоминают сильно сокращенный «каталог кораблей» из «Илиады» (II, 494—877). Кроме стихов 270—272, эта часть парода прямого отношения к дальнейшим событиям не имеет и явно замедляет ход действия, почему многие исследо-

ватели Еврипида и ставят под сомнение подлинность этих строф. Нет, впрочем, недостатка и в защитниках второй половины парода, считающих ее вполне достойной руки Еврипида (см. Euripide 1983, 29—30).

В такой ситуации переводчику, не ставившему своей задачей критическое издание текста, разумнее всего было бы сохранить его традиционный состав и, во всяком случае, перевести анапестами те стихи из пролога, из-за которых разгорелся весь сыр-бор. Анненский этого по неведомой причине не сделал — он заменил анапесты ямбами и дольниками, тем самым сильно обеднив оригинал. Дело в том, что в отличие от анапестических тетраметров с усечением, соответствующих маршевому ритму, анапестические диметры призваны придавать речи некую возвышенность. Так и в прологе «Ифигении», где беспокойству Агамемнона противопоставит ночной покой природы (стихи 9—11):

И кругомъ — тишина: не проснулись грачи,
Не шелохнется море; могучий Еврипъ
Точно скованъ воздушнымъ молчаньемъ.

(Еврипид 1921, III: 32)

Так перевел Зелинский, заменив в упоминавшемся издании Сабашниковых вольный перевод Анненского, звучащий таким образом:

А г а м е м н о н

Какая тишь... Ни звука... Хоть бы птица,
Иль моря всплеск... Молчанием Еврип
Воздушным будто скован...

С т а р и к

Но сдается...
Встревожен ты, мой добрый господин?⁹

В оригинале в речи Агамемнона — одно сложносочиненное предложение, констатирующее умиротворенное состояние природы. В первой части его — два однородных члена («Не слышно звука ни птиц, ни моря»), вторая простирается до конца стиха:

Οὔχουν φθόγγος γ' οὔτ' ὀρνίθων
οὔτε θαλάσσης· || σιγαί δ' ἀνέμων
τόνδε κατ' Εὐριπον ἔχουσιν.

В переводе Анненского первая часть разбита на четыре безличных предложения, отделенных столь любимыми поэтом многоточиями, которые скорее передают беспокойство царя, чем контрастируют с ним; вторую часть переводчик не доводит до конца стиха, передавая последние полторы стопы Старикку. Такое распределение речи между дей-

ствующими лицами (греки называли его $\eta \acute{\alpha}\nu\tau\iota\lambda\alpha\beta\eta$ — ‘подхват’ или ‘перехват’) употреблялся в трагедии достаточно редко. В «Ифигении» он дважды (стихи 414 и 1368) знаменует резкий перелом в ходе действия: первый раз, когда разгневанный Менелай собирается уйти, внезапно появляется Вестник; второй раз Ифигения буквально врывается в диалог Клитемestры и Ахилла. Еще один раз (стих 310) Менелай пытается вырвать из рук Старика письмо, а тот не отдает. Подавляющее большинство таких «подхватов» (всего их — 31) сосредоточено в сцене с участием Ахилла (1341 сл., 1345—1367), когда решается судьба Ифигении, и в сцене ее прощания с матерью (1459 сл., 1463—1466). В оставшихся 8 случаях «подхваты» не приурочены к особо важным моментам действия, но их употребление всегда может быть из него объяснено. В примере же, приведенном выше, стихи 9—11 составляют законченное смысловое и синтаксическое единство, которому перебой в конце явно противопоставлен, хотя и до этого, и в дальнейшем течении сцены Еврипид его использует (стихи 3, 16, 140, 149).

Еще более серьезное нарушение ритмического рисунка и всего тона высказывания встречаем в этом же прологе несколько ниже. На слова Агамемнона о том, как обременительна для знатных слава, Старик отвечает распространеннейшим в греческой этике рассуждением, для которого лучше размера, чем анапест, не подобрать: «Я не согласен с этими <речами в устах> благородного человека; не для одних только благ родил тебя, Агамемнон, Атрей. И ты должен радоваться и огорчаться, ибо родился смертным. Если ты и не хочешь, свершится так, как задумали боги» (стихи 28—33). Что мы читаем в переводе?

Что говоришь ты, царь,
 Что говоришь?
 Или ты мнить дерзал,
 Что на бессменное
 Счастье родил Атрей
 Сына вельможного?
 Смертнорожденному
 Боги в удел дают
 Счастье с печальями.
 Божье веление,
 Рад ли, не рад, терпи...

Допустим, что двукратный вопрос: *Что говоришь?* — соответствует фразе: Οὐκ ἄγαμαι ταῦτ' = *Я не согласен с этими <речами>*, — но и при этом из 6 оригинальных стихов внушительной длины получилось 11 коротких, отягченных к тому же повторами и тем, что немцы назы-

вают *Hineininterpretierung* (такие стихи выделены здесь и далее разрядкой). Если бы переводчик удовлетворился размером подлинника, ему, возможно, не пришлось бы заполнять образовавшиеся при избранном размере пустоты.

Мало того, что ритм перевода отчасти напоминает известный романс Чайковского на слова Апухтина «Ночи безумные, ночи бессонные...» (мелодии которого читатель волей-неволей подчиняется) — замена анапеста белым 5-стопным ямбом в следующих затем стихах вызывает еще более отчетливые ассоциации: *Но ты всю ночь светильник жег и доску // Писаньем покрывал*. Не требуется особого умственного усилия, чтобы на память пришло пушкинское: *Ты всё писал и сном не позабылся <...>* (Пушкин 1948, 7: 18). Вероятно, не стоило бы упрекать переводчика за эту переключку с Пушкиным, если бы ситуация в обоих случаях не была прямо противоположной: в «Борисе Годунове» — ушедший от мирских забот летописец, равнодушно внимающий добру и злу, у Еврипида в «Ифигении» — несчастный отец, который, не желая потворствовать злу, всю ночь не спал, а писал какое-то письмо, то зачеркивая написанное, то вписывая вновь, то запечатывая таблички, то взламывая печать, так что Старику-рабу он показался едва ли не повредившимся в рассудке (стихи 34—42)¹⁰.

К переводу спорной части парода претензий быть не может по той простой причине, что стихов 231—302 Анненский вообще не перевел, считая их подложными¹¹. После этих непере переведенных стихов начинается основное действие. Но прежде чем перейти к последовательному и детальному сопоставлению текста Анненского с оригиналом, есть смысл остановиться на том, как переводчик передает формальные особенности греческой трагедии.

Как известно, афинская трагедия V в. до н. э. состояла из речевых и хоровых партий. Согласно Аристотелю («Поэтика», XII), первые назывались эпизодами («привхождениями» действующих лиц), вторые — после парода — стасимами («стоячими песнями» — этим термином обозначалось, что хор находился на оркестре, сопровождая свои песни танцевальными движениями, а не приходил, как в пародии). Вероятно, желая приблизить античную трагедию к шекспировской, Анненский переименовал эпизоды в явления и сгруппировал их в акты, а песни хора назвал музыкальными антрактами. К обозначению речевых партий можно было бы не придирааться: не он первый ввел эту практику (Ярхо 1990б, 522), хотя на самом деле античная трагедия никаких актов не знала (они появились только в конце IV в. до н. э. в так

называемой новой аттической комедии, оттуда перешли к Сенеке, а уже от него — в европейскую драму Нового времени), так что современной терминологией мы навязываем афинской трагедии V в. понятие, ей не свойственное. Но, в конце концов, речь идет «всего лишь» о терминах.

Хуже обстоит дело со стасимами, переименованными в «музыкальные антракты». В опере оркестровая интродукция к любому действию, кроме первого, чаще всего является антрактом (в самом первоначальном значении слова), мало связанным с предстоящими событиями. Великолепная оркестровая картина моря в опере Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» напоминает нам, что «царица и приплот» плывут в бочке по морю; но на то, что чародей-коршун будет преследовать царевну-лебедь, Гвидон ее спасет, а она его отблагодарит, антракт не намекает ни единой музыкальной фразой. Слушая антракт к 3-му акту оперы Бизе «Кармен», мы, если не знаем сюжета, даже представить себе не можем, какая драма сейчас разыграется между героиней и Хозе. На худой конец, можно насчитать не один десяток актов в операх, которые начинаются вообще без музыкального вступления. В древнегреческой трагедии всё было совершенно иначе.

В самой ранней из надежно датированных трагедий — «Персах» Эсхила — партия хора занимала примерно половину текста. В его же «Просительницах» («Умоляющих») и в «Евменидах» хор был едва ли не главным действующим лицом, определяющим остроту конфликта. У Софокла партии хора значительно сократились в количественном отношении, но хор по-прежнему проявлял глубокую заинтересованность в судьбе героя (Ярхо 1958, 117—122; 1986, 86—99; 1990а, 491—498), почему Аристотель столетие спустя писал, что хор должно считать одним из актеров и частью целого, как у Софокла («Поэтика», XVIII). Правда, он противопоставлял ему в этом отношении Еврипида, но был не совсем прав: в ранних трагедиях Еврипида («Медя», «Ипполит») хор был всё еще очень близко связан с героями и переживал происходящее с ними. Так оставалось вплоть до «Троянок» (415 г.), и только в последнее десятилетие своей творческой деятельности поэт начал «прикреплять» хор достаточно случайным образом: «Финикиянки» получили свое название по хору девушек, задержавшихся в Фивах из-за войны, а в «Ифигении», как уже говорилось, хор составляют женщины, которые приплыли с Евбеи посмотреть на греческий лагерь¹², но приплыли они всё-таки по совету мужей, узнавших, какие герои собрались на берегу Еврипа. Как упустить такую

возможность полюбоваться ими всеми сразу? Но главное, что, объяснив свое появление в пароде, хор затем забывает о своем происхождении, принимает близко к сердцу судьбу действующих лиц, и его песни оказываются прямо или косвенно связанными с содержанием трагедии.

В первой трети «Ифигении» не один раз осуждается преступное легкомыслие Елены, влюбившейся в Париса, и безумная идея идти войной на Трои из-за жены Менелая (стихи 75—79, 270—272, 385—390, 397—411, 487 сл.; ср. в дальнейшем 682 сл., 771 сл., 808). Соответственно, хор в стасиме I просит для себя «разумной Киприды», то есть умеренности в страстях, не ведущей к преступной супружеской измене (стихи 543—572). Без особого почтения отзывается хор и о Парисе, посеявшем вражду между Элладой и Троей (стихи 573—589). Стасим II¹³ исполняется после того, как Агамемнон встретил Ифигению с матерью, приехавших по его вызову, но не сумел избавиться от присутствия Клитемestры и ушел советоваться с Калхантом. Тень предстоящей войны, для успеха которой потребуется жертвоприношение девушки, витает над лагерем, и хор представляет себе ужасы сражений, реки крови и горе троянских жен (стихи 751—800). Теперь следует приход Ахилла, ничего не знавшего о его мнимом обручении с Ифигенией; Старик открывает ему и Клитемestре истинную причину обмана, и Ахилл обещает сделать всё возможное, чтобы предотвратить нечестивое убийство нареченной невесты. В своем третьем, последнем стасиме хор вспоминает торжественную свадьбу Пелея и Фетиды в присутствии богов и муз, славное будущее под стенами Трои, предсказанное их сыну Ахиллу (стихи 1036—1079), и тут же, в порядке резкого контраста (Σὲ δ' <...> = Тебя же <...>), переходит к будущему Ифигении, которой под видом свадьбы грозит незаконное нечестивое убийство (стихи 1080—1095), — этим подготавливается следующий эпизод, в котором Агамемнон вынужден будет признаться в кровавом замысле и попытается его оправдать.

Таким образом, ясно, что хор в «Ифигении» нигде не движет действия (что, впрочем, никогда и не входило в его задачу), но дает свою оценку происходящему: прибавляет слова осуждения Елене, предвидит ужасы войны и преступное жертвоприношение. Назвать всё это «музыкальным антрактом» значит попросту вычеркнуть хор из трагедии, потому что антракты обычно исполняются под музыку без слов, и можно некоторые из них вообще исключить без ущерба для содержания. Любопытно при этом, что перед прощальной арией Ифигении Анненский вставляет «Сцену трагической пляски» — разумеется, без слов, поскольку Еврипид их для данного случая не написал.

Ремарок Анненского мы здесь вообще касаться не будем, так как к переводу они никакого отношения не имеют, в оригинале их нет, а всякие указания, вроде: «Агамемнон <...> бледнеет еще более», «<...> снимает шлем и вытирает со лба капли пота», «<...> лицо царя бледно, губы сухие, улыбка слабая» и т. п.¹⁴ — лишены смысла по той простой причине, что маска, в которой играл актер перед полутора десятками тысяч 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 актера или влажные¹⁵. Однако на введении в перевод «сцены трагической пляски» сто́ит остановиться вот по какой причине. Когда хор перестал играть в драме какую бы то ни было содержательную роль, в тексте просто указывалось: «Хор». Такие ремарки сохранились в последних комедиях Аристофана и в целом ряде рукописей Менандра, где они обозначают антракт между действиями и под ними в самом деле подразумевается пляска — конечно, не трагическая. Вот у Анненского и получается, что вокальная партия, исполняемая хором по ходу действия и в связи с ним, объявляется антрактом, а в совершенно не предусмотренное автором место вводится бессловесный танец.

В связи с «музыкальными антрактами», как назвал стасимы Анненский, надо остановиться еще на одном вопросе — на передаче их так называемыми размерами подлинника, что является задачей совершенно невыполнимой. Как известно, древнегреческий стих строился на чередовании долгих и кратких слогов, которые мы условно передаем ударными и безударными. В речевых партиях это проходит сравнительно безнаказанно, но в хоровых партиях такая попытка заранее обречена на провал. Например, в «Гекубе» в симметричных строфах Гекубы и Поликсены стихи 156—158 и 199—201 содержат по 19 долгих слогов сряду, а помещающийся между этими строфами лирический дуэт завершается тремя стихами Гекубы (194—196), в которых к 20 долгим слогам после двух кратких присоединяются еще 3 долгих¹⁶. Аналогичная картина в «Ифигении»: каждый из стихов 217—224 завершается хориямбом, которому предшествует по 3—4 долгих слога. Обратный пример — стих 1037, где спондей следует за шестью краткими. Пропеть это можно, передать русским стихом нельзя¹⁷. Поэтому Анненский, естественно, выбирает в отечественной метрике размеры, в наибольшей степени соответствующие греческим, чаще других — хориямб. Попытку эту надо признать в целом удавшейся, она не делает стих неудобопроизносимым, но и не полностью русифицирует его, как это

было в ряде совсем не плохих переводов Софокла до Зелинского (Ярхо 1990б, 520—521). Заметим еще одну особенность трагических стасимов. Обычно, чтобы обеспечить плавный переход от хоровой партии к речевой, в заключительных стихах стасимов предпочитают ямбические стопы, хотя речевой и лирический ямб звучали несколько по-разному. Анненский почти везде соблюдает эту особенность, кроме перехода от первого стасима ко второму эпизоду (стихи 590—606), где нелюбимые им анапесты опять заменяет дольником.

Обратимся к размерам, которыми переводчик пользовался в речевых партиях. В оригинале наиболее употребителен ямбический триметр, но в трагедиях последних лет Еврипид стал употреблять также для передачи особого волнения или напряженного спора трохеический тетраметр — создавался быстрый, как бы захлебывающийся ритм, особенно если стих делился между двумя персонажами. Анненский для перевода триметров использовал 5-стопный ямб (иногда перемежаемый 6-стопными стихами с усечением). Ставить это ему в вину не приходится: так написаны «Борис Годунов» и маленькие трагедии, так написана драматическая трилогия А. К. Толстого, этим размером Ф. Ф. Зелинский, а потом С. В. Шервинский переводили трагедии Софокла¹⁸. Поскольку при передаче триметра 5-стопным ямбом теряется 15—20 слогов на каждые 10 стихов подлинника, то принято считать, что переводчик имеет право пропорционально удлинить свой перевод. Правда, совсем недавно необходимость этого опроверг М. Л. Гаспаров (1994): он изолинеарно перевел еврипидовскую «Электру» пятистопным ямбом, почти ничего не потеряв из образов оригинала, но для этого, по собственному признанию Гаспарова, нужна особая самодисциплина, которой никто от переводчика на рубеже XIX—XX вв. не требовал, да и едва ли Анненский этому требованию подчинился бы. В результате его «Ифигения» насчитывает на 190 ямбических стихов больше, чем в оригинале, — это объем целого эпизода (самый обширный эпизод в «Ифигении» составляет 178 ямбов: с 1098-го стиха по 1275-й). Хорошего в этом мало, но еще хуже другое: если можно позволить себе в переводе триметра три лишних стиха, то почему бы не допустить пять, когда очень хочется развить какой-нибудь оборот или образ? Легче всего это сделать в монологе, и мы еще увидим, к чему такая вольность ведет. Пока же на нескольких примерах можно показать, как это делается.

Вестник, сообщающий о приезде Ифигении и Клитеместры (стихи 420—423), в переводе Анненского говорит:

Но женщин, царь, измаяла дорога, —
 У светлого источника они
 Остановились, с нежных ног истому
 Страхнуть и кожу влагой освежить...
 Я кобылиц, с усталых упряжь снявши,
 На луг пустил: пусть травки поедят.

Ср.:

Ἄλλ' ὡς μακρὰν ἔτεινον, εὐρυτον παρὰ
 κρήνην ἀναφύχουσι θηλύπου βάσιν,
 αὐταῖ τε πῶλοί τ' εἰς δὲ λειμώνων χλόην
 καθεῖμεν αὐτάς, ὡς βορᾶς γευσαίατο.

Привожу эти 4 стиха в своем переводе — не для того чтобы, упаси Бог, вступать здесь и в дальнейшем в соревнование с Анненским, а чтобы показать, что и для русского перевода достаточно тех строк, которые есть в оригинале:

Но путь был долог, и остановились
 Струей проточной стопы охладить.
 И там же кобылицы. Я пустил их
 На луг зеленый, чтобы попаслись.

Другой пример. Агамемнон, которому так и не удалось убедить Клитеместру уехать, оставив дочь на его «попечение», уходя к прорицателю Калханту (не совсем ясно зачем), прибавляет, как часто у Еврипида, неуместную сентенцию (ибо Клитеместра совершенно основательно отстаивает свое право на участие в брачной церемонии): Χρὴ δ' ἐν δόμοισιν ἄνδρα τὸν σοφὸν τρέφειν // γυναῖκα χρηστὴν καγαθήν, ἢ μὴ γαμεῖν = Умному человеку следует иметь в доме // жену честную и разумную или не жениться (стихи 749 сл.). Вот как эти два стиха выглядят в переводе Анненского:

А я скажу и без гаданий: если
 Ты женишься, то выбирай жену
 И верную и добрую, чтоб дома
 Сидела... — или вовсе не женись.

Мое предложение: *Разумную и честную жену, // Бери в свой дом, — или вовсе не женись.*

При первой встрече с Клитеместрой Ахилл крайне удивлен ее словами о браке с Ифигенией, и между ними происходит такой разговор (стихи 839—842):

ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ

Πᾶσιν τόδ' ἐμπέφυκεν, αἰδεῖσθαι φίλους
 καινοὺς ὅρ ὡσι καὶ γάμου μεμνημένους.

ΑΧΙΛΛΕΥΣ

Οὐπῶποτ' ἐμνήστουσα παῖδα σὴν, γύναι,
οὐδ' ἐξ Ἀτρειδῶν ἤλθέ μοι λόγος γάμων.

Ср.:

Клитемнестра¹⁹

О, это так понятно: ты друзей
Еще стыдишься новых; если брака
Коснется речь, ты должен покраснеть...

Ахилл

Да что с тобой? Ни я не думал сватать
Твоей царевны, женщина, ни мне
Ее Атрид не предлагал в невесты...

Здесь Анненский нарушил принцип двустрочной стихомифии, без чего можно было обойтись. Например:

Клитемestra

Всем трудно к новой привыкать родне,
Особенно, коль речь идет о браке.

Ахилл

Не сватался я к дочери твоей,
О браке речи не было с Атридом.

Читатель видит, во что превращаются у Анненского бесхитростные слова Еврипида.

Гораздо реже допускает Анненский расширение однострочной стихомифии до двух стихов, чем, конечно, нарушается присущая ей в подлиннике «упругость», и, хотя число таких случаев невелико (10 лишних стихов на 172 в оригинале), по крайней мере, девяти из них можно было избежать, и это надо было сделать, поскольку однострочная стихомифия чаще всего выдает напряжение говорящих. Первый пример — спор старого раба с Менелаем, в котором всего-то 13 стихов; из них 311-й и 312-й Анненский перевел двустихиями:

Менелай

Оставь, старик: жезлом тяжелым царским
Я голову тебе раскровяню.

Старик

Ну что ж? Рабу бесчестия не будет,
Коль примет смерть он за своих господ.

Между тем, ничего не пропадет из оригинала, если придерживаться его построения:

ΜΕΝΕΛΑΟΣ

Σκήπτρω τάχ' ἄρα σὸν καθαιμάξω χάρα.

ΠΡΕΣΒΥΤΗΣ

'Αλλ' εὐκλείες τοι δεσποτῶν θνήσκειν ὑπερ.

М е н е л а й

Жезлом тебе лицо раскровяню.

С т а р и к

Смерть за господ — рабу она во славу.

Ср. перевод стихов 652 и 656, где второй триметр просто прибавлен Анненским от себя. Стих 666 (<...> εἶθ' ἦν καλόν μοι σοί τ' ἄγειν σύμπλον ἐμέ) также можно перевести одним триметром: <...> *Как хорошо нам было б плыть вдвоем* (Анненский переводит: *Как было бы, отец мой, хорошо, // Когда б меня с собою взял ты в море*).

Два следующих примера тоже очень показательны. Мать и дочь обмениваются репликами перед окончательным расставанием, и каждое слово должно здесь быть на вес золота. Ср.: Προσέλχυσά νιν ὕστατον θεωμένη (стих 1451). Между тем у Анненского: *Да обними же брата — на него // В последний раз ты смотришь, это вспомни*. Здесь же Ифигения просит мать не мстить отцу: не по своей воле, а ради Эллады он погубил дочь. Ответ Клитемestры: Δόλω δ', ἀγεννώς Ἀτρέως τ' οὐκ ἀξίως (стих 1457) — у Анненского принимает вид: **О нет, молчи...** *Обманом самым гнусным, // Свой царский сан унизив, он убил...* В обоих случаях — необязательные добавления (неужели Ифигения нуждается в напоминании, что видит Ореста в последний раз?). Я не претендую, чтобы мой перевод положили на ювелирные весы, а хочу лишь показать, что оба раза можно было обойтись без амплификаций. Например: *Так обними: в последний видишь раз (1451); <...> он погубил — // Неправдою, Атрида недостойной (1457)*.

Однострочный перевод, конечно, не составил бы для Анненского никакого труда, и если он от этой возможности ушел, то причина очевидна: ему хотелось повысить эмоциональный градус стихомифии. Единственный моностих, который в силу экономности греческого языка трудно передать адекватно, — 1458-й (Τίς μ' εἶσιν ἄξων πρὶν σπαράσσεισθαι κόμης;). *Кто поведет меня <к алтарю>, прежде чем меня потащат за косу?* — спрашивает Ифигения, и здесь Анненскому, видимо, ничего не оставалось, кроме как обойтись двустишием (если он над этим задумывался): *Кто ж поведет меня, пока, схватив // За косу, жрец меня не поволочит?*

Что касается тетраметров, то количество их переводчик превысил только дважды (стихи 317 и 332)²⁰, собственных «подхватов» нигде не ввел, но в целом ряде случаев выбрал достаточно спорный путь: 153 тетраметра из 202-х он снабдил рифмой, большей частью смежной, изредка — перекрестной. В древнегреческой трагедии, как известно, никакой рифмы не было, только изредка употреблялся так называемый τὸ ὄμοι οτέλευτον, подчеркивавший особую важность мысли. Таким образом, приходится признать, что почти 10% стихов приобретают свойство, отсутствующее у Еврипида. И что характерно: там, где Анненский обходился без рифмы, перевод и по содержанию, и по настроению вполне соответствует оригиналу. Например, вот обращение взволнованной Клитемстры к Ахиллу (стихи 900—904):

О, внемли моим молениям, смертный сын богини дивной,
Посмотри, о, мне не стыдно обнимать твои колени,
Эту царскую гордыню я топчу перед тобою,
За спасение ребенка мать свой сан приносит в жертву...

Напротив, рифмованные тетраметры производят несколько комическое впечатление (опять же из-за неуместных ассоциаций с русским стихом). Так, строки 335 сл.: *Я не буду горячиться, — ты же, истину любя, // Не посетуй, коль увидишь, точно в зеркале, себя — живо напоминают позднейшее: Не посетуй, что причалишь // К месту сам, а мне — вперед. // Не прогневайся, товарищ. // И не гневается тот* (Твардовский 1967, 254)²¹.

В нашем изложении формальных приемов Анненского мы дошли до эксода, который почти все издатели считают крайне подозрительным — и по форме (много поздних словосочетаний, не свойственных языку V в.), и по содержанию (Агамемнон и Ахилл отдают Ифигению на заклятие, но боги спасают ее). Во-первых, поведение самого Агамемнона и особенно Ахилла совершенно не соответствует тому, что они говорили раньше (стихи 1547—1550, 1568—1576, ср. 1424—1432), и как будто списано с поздней фрески из Помпеев. Во-вторых, жертвоприношение Ифигении во всей греческой традиции служило Клитемстре предлогом для убийства Агамемнона при возвращении из-под Трои²². Если же мать узнала о том, что дочь спасена богами (хотя в финале «Ифигении» она в этом и сомневается: см. стихи 1615—1618), то какие у нее основания уже сейчас замышлять недоброе против мужа, на что в трагедии есть откровенные намеки (стихи 1181—1184, 1454—1457, 1626)? Анненский с этими соображениями не считается, «самый конец трагедии» представляется ему «задуманным и выполненным»

весьма художественно» (Анненский 1898, 83). Поскольку к переводу эта оценка отношения не имеет, мы привели ее только как пример известной непоследовательности: если стихи 231—302 оставлены вообще без перевода, то весьма подозрительный финал безоговорочно переведен целиком.

* *
 *

Форме дай щедрую дань
Временем: важен в поэме
Стиль, отвечающий теме.
Стих, как монету, чекань
Строго, отчетливо, честно,
Правилу следуй упорно:
Чтобы словам было тесно,
Мыслям — просторно.

Н. А. Некрасов

Отдав щедрую дань форме перевода (и убедившись в том, что словам в нем отнюдь не тесно), пора перейти к тому, насколько адекватно передается образная система и общий смысл оригинала («стиль, отвечающий теме»). Многое, если не всё, зависит здесь от того, как понимал трагедию сам Иннокентий Анненский. Читателя надо предупредить, что имеется не меньше двух десятков толкований «Ифигении», которые можно свести к двум основным.

Первое: «Ифигения» — это трагедия о девушке, готовой добровольно принести себя в жертву ради спасения Эллады, чтобы варвары не смели красть греческих жен. Ссылаются при этом на более ранние примеры героического самопожертвования в творчестве Еврипида — Макарию в «Гераклидах», Менекея в «Финикиянках», забывая при этом, что и для той и для другого речь шла о спасении от врагов рода или родного города, в то время как Троянская война затеяна ради возвращения Менелаю его не слишком добродетельной жены, на что в тексте трагедии есть недвусмысленные указания чуть не от первых до последних строк²³.

Другое толкование исходит из того, что Ифигения и в самом деле добровольно идет на смерть, но только потому, что видит ее неотвратимость, и в этом смысле сближается с Поликсеной из «Гекубы». Другие же персонажи больше заботятся о себе, чем об общеэллинических интересах: Агамемнон — тщеславный карьерист, всеми средствами добивавшийся своего избрания главнокомандующим и не отрекшийся от

этой должности, даже когда стало известно, чего это будет ему стоить (стихи 89—105, 337—345, 350—362, 1189 сл., 1194 сл.); Ахилл больше похож на воспитанника софистов, учивших взвешивать все доводы «за» и «против», чем на безудержного в гневе и доблести героя «Илиады» (стихи 709 сл., 920—925, 1011—1023), и даже Клитемestra, которой судьба дочери ближе всего, начинает свое объяснение с мужем с выяснения их семейных отношений (стихи 1148—1163). К этим соображениям, вытекающим из обрисовки действующих лиц в пьесе, добавляются доводы общего порядка.

Обстановка в Греции весной 405 г., за несколько месяцев до позорного разгрома афинского флота и полного поражения Афин в долголетней Пелопоннесской войне, меньше всего способствовала призывам к общеэллинскому единству против варваров: в последние годы, когда военные действия переместились на море, персы особенно внимательно следили за расстановкой боевых сил и поочередно поддерживали ту сторону, которая оказывалась в данный момент слабее. Да и сами воюющие государства вовсе не стремились к объединению сил против потенциального врага. Неужели Еврипид, «философ на сцене», автор проникнутых ненавистью к войне «Троянок» (415 г.), не понимал этого? Не вернее ли предположить, что он и в этот раз хотел выступить против военного угара, охватившего греческое войско? Его, несомненно, привлекал образ Ифигении, но сам ли он распорядился им так во второй половине трагедии, когда совершенно неожиданно возникает идея спасения Эллады (которой, кстати говоря, никто не угрожает), мы не знаем, и не случайно многие издатели считали и считают стихи 1264—1275 (целиком или некоторые из них) поздними и Еврипиду не принадлежащими (а это — квинтэссенция эллинского патриотизма!).

Какое из толкований принять, — дело читателя. Мне ближе второе из них, Анненский придерживался первого, о чем свидетельствует его статья, опубликованная вслед за переводом. Принятая переводчиком концепция еврипидовской трагедии не могла не отразиться на его работе. Сводилась она к следующему.

Агамемнон — лицо идеальное: «истинно царственное величие его души» (Анненский 1898, 71) сказывается в признании своих ошибок даже перед лицом раба, от которого, заметим, ничего не зависит, кроме доставки покаянного письма, перехваченного Менелаем. В войне за Троию он видит свой безусловный долг; критерий, который для него «выше жизни и смерти каждого человека — этот критерий есть польза, слава и честь Эллады. Передь Элладою нѣтъ желаній и сожален-

ний, а есть только *требования и обязанности*» (1898, 78; курсив Анненского)²⁴. При этом переводчик умалчивает о первом же побуждении Агамемнона распустить войско, как только стало известно о необходимости «нечестивой жертвы» (стихи 94—96), да и после приезда Ифигении с матерью в лагерь царь нисколько не озабочен величием Эллады; он бы и рад вернуть жену с дочерью домой, да только боится, как бы озверелая толпа, натравленная демагогами и жаждущая крови, не настигла его самого и его дочерей, если бы они вздумали бежать из Авлиды и укрыться за микенскими стенами (стихи 528—535), — ситуация, заимствованная из отношений между вождями и войском последних лет Пелопоннесской войны (см. Thucyd. VIII, 74; 76, 2; 78—79; 83—84; 86, 1—4). Анненский (1898, 71) не придает серьезного значения словам Менелая о том, как Агамемнон добивался предводительства в походе (стихи 334—374), хотя о пагубности тщеславия говорит и сам царь, и его супруга (стихи 22, 385, 1194 сл.). Одним словом, устанавливается «страшная трагическая коллизия между *сознанием святости* принятого на себя обязательства и *отвращением от обмана*» (1898, 72; курсив Анненского). На самом деле главная трудность для Агамемнона — скрыть предполагаемое убийство дочери от жены; ни о какой духовной близости с Ифигенией, на чем настаивает Анненский²⁵, царь и не помышляет. Его терзания в финале переводчик выводит из текста, который большинство исследователей считает недостоверным, а сам Анненский толкует превратно (1898, 80).

Таким образом, роль Агамемнона в глазах переводчика нам ясна. Что следует из этого в отношении самого перевода?

Во-первых, преувеличенный пафос в объяснении причин войны и роли в ней Ифигении. Только в решительном разговоре с женой и дочерью, когда трагедия перешла границу третьей и четвертой четверти, царь, который до сих пор вполне основательно видел причину войны в бегстве Елены и военном психозе, охватившем войско (стих 411), вдруг начинает искать объяснение войне в освобождении Эллады (которую, как мы уже отметили, поработать никто не собирается). Он не отрицает трудности стоящей перед ним задачи, но ссылается на многочисленность войска, пылающего безумной страстью к войне, на гибель, грозящую и ему, и дочерям, не исключая всё той же Ифигении, если он откажется от жертвоприношения (ср. стихи 528—535), и завершает свой монолог словами: «Не Менелай поработил меня, дитя, и не по его желанию я пришел сюда, но это Эллада, которой я должен, хочу я или нет, принести тебя в жертву. Против этого мы бессильны. От

тебя зависит, дитя мое, и от меня, должно ли быть ей свободной, и не следует, чтобы эллины, находясь под властью варваров, позволяли похищать силой своих жен» (стихи 1269—1275). Оставим в стороне, что сам Агамемнон объясняет здесь происхождение войны иначе, чем в прологе: там речь шла о том, как женихи Елены, поддавшись на хитрость Тиндарея, дали клятву мстить оскорбителю того единственного, кто будет избран (стихи 55—65); женихов было много, но до всей Эллады — далеко. Впрочем, переводчик не в ответе за ход мыслей царя, его дело — достоверно передать слова действующего лица у Еврипида. И вот какой вид получают у Анненского стихи 1272—1275:

О, мы с тобой *ничто*²⁶ перед Элладой;
 Но если кровь, вся наша кровь, дитя
 Нужна ее свободе, чтобы варвар
 В ней не царил и не бесчестил жен,
 Атрид и дочь Атрида не откажут.

Ср.: ἡσπόμενος καθέσταμεν 'мы бессильны' (1272) — «мы *ничто*»; δεῖ τι νῦν ὅσον ἐν σοὶ <...> χάμοι 'от тебя зависит и от меня' (1273—1274) — «Атрид и дочь Атрида не откажут». На «кровь, всю нашу кровь» в оригинале и вовсе нет ни малейшего намека. Экспрессивное расширение подлинника в сторону патриотического пафоса в комментарии, пожалуй, не нуждается.

Во-вторых, в тексте Анненского поведение Агамемнона психологизируется. Провожая Старика с письмом, Агамемнон говорит: *Возьми на себя часть моих страданий* (стих 160) — и продолжает, высказывая истину, стандартную для греческого мышления (и разве только для греческого?): Θνητῶν δ' ὄλβιος ἐς τέλος οὐδεὶς // οὐδ' εὐδαίμων // οὐπωγὰρ ἔφυ τις ἄλλος = *Из смертных никто не бывает до конца благополучен, // ни счастлив*²⁷; // *никто еще не родился, чтобы прожить без печали* (стихи 161—163). Последнюю фразу Анненский переводит: <...> **Чаши мук** не ушел ни единый. Положим, здесь еще нет переживаний Агамемнона, разве только «чаша мук» придает ненужную красоту вполне обычной мысли, но сходный образ появится и в более ответственном месте. Узнав о приезде жены, Агамемнон, естественно, приходит в смятение: «Так. Что я скажу своей жене? Как я ее приму? Как я встречу ее взгляд? Ведь она меня погубила, прибавив к моим бедам то, что явилась незванной. Естественно, что она последовала за дочерью, чтобы выдать ее замуж <...> А несчастную девушку — что значит, девушку? Аид, как видно, скоро получит ее в невесты — как мне ее жаль! <...> И присутствующий здесь же Орест

закричит, понимая непонятное: еще он мал. Увы, как погубил меня Приамов сын Парис, женившись на Елене; это он всё натворил» (стихи 454—458, 460—462, 465—468). Теперь читаем Анненского:

Итак, я их сейчас увижу... что ж
Жене скажу?.. Как на нее глаза
Дерзну поднять?.. Ее приезд неожиданный
Последней каплей влился в кубок бед...

<...> Она справлять малютку под венец
Приехала... кого?.. Ифианассу,
Дочь, дочь мою родную? Как не так!
Аид ее, холодную, обнимет,
Он ей жених...

<...>

А маленький Орест?.. Ведь он увидит
Смерть сестрину...

Сказать-то, как дитя,
Конечно, не сумеет, но понятен
И страшен будет людям громкий крик
Малютки безответного... Проклятье
Распутнице Елене и Парису
И браку их преступному проклятье!..

Начальные стихи перевода можно признать достаточно близкими к подлиннику, если не обращать внимания на неперенные у Анненского многоточия, столь любимый им (и Зелинским) образ чаши (кубка) и «малютку», которую выдают замуж. Можно считать коллоквиализмы *Кого?* и *Как не так?* эквивалентами еврипидовского оборота: <...> *παρθένον* — *τί παρθένον*; = <...> *девушку* — что <значит> *девушку?* (стих 460). Но дальше начинаются сильные преувеличения. В оригинале нет ничего про сестрину смерть. Сказано, что Орест «поймет непонятное» = «οὐ συνετὰ συνετῶς» (стих 466), то есть инстинктивно почувствует ужас происходящего; в переводе его крик «будет понятен и страшен людям». Выражение *μ' ἀπόλεσεν* <...> *Πάρις* 'погубил меня Парис' (стихи 467 сл.) превращается в двойное проклятье — ему и его браку. В переводе Агамемнон характеризуется несравненно более сильными эмоциями, хотя доли «точности» и «вольности» в целом примерно равны — около 50% (ср. Гаспаров 1999, 594).

Следующий этап на пути психологизации Агамемнона — конец его разговора с Ифигенией (стих 677): *Завидую тебе* (говорит отец дочери), *что ты знаешь меньше меня* (*Ζηλῶ σὲ μᾶλλον ἢ ' μὲ τοῦ μηδὲν φρονεῖν*). В переводе: *Ты счастлива... о, если б и отцу // Не знать*

того, что скрыто от малютки... Далее: Χώρει δὲ μελάθρων ἐντός <...> φίλημα δοῦσα δεξιάν τέ μοί = *Ступай в шатер <...> поцеловав меня и дав мне правую руку* (стихи 678 сл.). В переводе:

Но не пора ль в шатер?.. <...>

Приди

И поцелуй меня.

(Целует ее.)

О, горькое лобзанье, —

Руки холодное пожатие.

Можно понять состояние Агамемнона, но надо понять и намерение Еврипида это состояние своего героя не выдавать. Переводчик явно находится не на стороне автора, а на стороне героя, в уста которого он вкладывает два стиха собственного сочинения, да еще *прощай* и *простите*, тоже отсутствующие в тексте (стихи 680 сл.): в переводе отец словно расстается с уже умершей дочерью.

Последний пример. На прямо поставленный Клитемestрой вопрос, не собирается ли он убить их дочь, Агамемнон отвечает: Ἐὰ τλήμονά γ' ἔλεξας, ὑπονοεῖς θ' ἄ μή σε χρεή = *О, как ты дерзнула такое сказать — ты подозреваешь то, чего <подозревать> не следует* (стих 1132). Перевод опять намного экспансивнее оригинала: **О, тяжкий бред... Как, как дерзнула ты?..**

Такой же психологизацией, но с еще большей сентиментальностью, отличается трактовка образа самой Ифигении. Здесь надо с самого начала предостеречь читателя от поисков «жизненной правды» в образе юной героини Еврипида. В Древней Греции (как и во времена Шекспира) девушек выдавали замуж в 13—15 лет. Ожидать от ребенка в таком возрасте (а тем более, от девочки, главным достоинством которой считалось, чтобы она до замужества как можно меньше видела и слышала за пределами своей девичьей) решительности Антигоны, самопожертвования Ифигении или мудрости Корделии значит переносить на очень далекие от нас времена ситуацию «Иванова детства». Ифигения у Расина произносит чуть ли не десяток столь логически изоциренных монологов, что изложить ее доводы сумеет не всякий взрослый муж. Ясно, что и Еврипид, и Расин видели в своих героинях вполне созревшие в умственном отношении индивидуальности, и нет никакой необходимости делать русскую Ифигению еще моложе греческой.

Между тем Анненский поступает именно так. Еврипид, говоря об Ифигении, употребляет 8 синонимов: чаще всего ἡ παῖς 'дитя; дочь' (43 раза)²⁸, потом τὸ τέκνον с тем же значением (32 раза), ἡ θυγά-

τηρ 'дочь' (14 раз), ἡ κόρη 'дева' (12 раз), ἡ παρθένος 'девушка' (11 раз), и, наконец, ἡ ἴνις 'дочь', ἡ νεᾶνις 'юница' и ἡ ἄνασσα 'царевна' — по одному разу. Из них ласкательный оттенок имеет разве что τὸ τέκνον (буквально: 'рожденное' и потому среднего рода), с которым сто лет спустя в комедии Менандра старуха-кормилица может обратиться к вскормленной ею некогда женщине, которая сама успела стать матерью девушки на выданье или даже беременной (Men. Georg. 25, 84, ср. 109). В русском языке этому соответствует *сын мой, дочь моя* в том смысле, в каком более старший человек может обратиться к младшему, не обязательно связанному с ним узами родства. Несколько уменьшительных есть в греческом от ὁ/ἡ παῖς (наиболее употребительное — τὸ παιδίον), но ни одно из них в «Ифигении» и вообще в греческой трагедии не употребляется. Уменьшительно-ласкательные образования от других слов этой группы встречаются редко²⁹. То ли греки были слишком рациональны, чтобы внешне выражать семейные чувства, то ли считали неприличным выносить их на всеобщее обозрение³⁰, но в нашей трагедии мы не найдем ничего похожего на *дитятко, доченька* и т. п. Зато у Анненского мы встретим в обозначении Ифигении не один раз *голубицу, ребенка* и — особенно часто — *малютку*. Ср.: θυγάτηρ, παῖς, τέκνον — *ребенок* (стихи 458, 902, 1185, 1186, 1203, 1439), причем последнее слово вместе с ὦ νεᾶνι (вос.) передается и как *голубица, голубка* (стихи 396, 1402), которая проникла даже туда, где у Еврипида просто названо имя Ифигении (стих 882; ср. 905: в оригинале νῖν 'её', в переводе — *голубку*). Далее я привожу список «малюток», независимо от того, какому из наименований Ифигении они соответствуют: стихи 460, 877, 898, 991, 1165, 1177, 1276, 1341, 1436, 1445³¹. Добавим еще 6 стихов, где «малютка»-Ифигения введена вообще без опоры на оригинал: 687, 875, 1123, 1365, 1447, 1453. Я представляю себе, как грохнул бы от хохота зал Comédie-Française, если бы в наше время артист, играющий в расиновской «Ифигении», обратился к героине со словами *ma bébé* вместо *ma fille* или *Madame!* Конечно, и сейчас какой-нибудь профессор в возрасте выше среднего может спросить у влюбившейся в него студентки: «Ну, малышка, как у тебя дела с сопроматом (начерталкой, сольфеджио, латынью)?» Но как далеко всё это будет от той трагической ситуации, в которой девушку, достигшую брачного возраста и обреченную смерти, называют *малюткой!*

Все эти лексические вольности перевода, конечно, не случайны: из «Ифигении», которая и в оригинале слишком близка к быту, чтобы

стать героической трагедией³², он хочет сделать сентиментальную семейную драму. Поэтому, скажем, и звательный падеж *μῆτερ* 'мать', с которым Ифигения не один раз обращается к Клитемestre, он передает то как *мама* (стихи 631, 668, 1338), то как *родная* (стихи 1279, 1372; а кроме того — еще от себя: 1368, 1390, 1395). Вершиной этого «одомашнивания» является образ, привнесенный Анненским в только что упомянутый монолог царицы (стихи 1171—1176). Вот его рабочий перевод: «Так вот, если ты уйдешь в поход, оставив меня дома, и будет долго длиться твое отсутствие, как ты думаешь, — говорит она мужу, — с каким сердцем я буду жить в доме, когда буду видеть пустым каждое кресло, <в котором она сидела>, и опустевшую девичью, и сидеть одна в слезах, всё время оплакивая ее?». А вот перевод Анненского:

А ты, скажи, подумал ли, когда
 В поход уйдешь надолго ты, что будет,
 Что будет с сердцем матери ребенка,
 Которого зарежешь ты, Атрид?
 Как эта мать на ложе мертвой птички
 Осуждена глядеть и на гнездо
 Пустое дни за днями, одиноко
 Глядеть, и плакать, и припоминать,
 И повторять всечасно: «О малютка <...>»

Читателю, который сумеет разыскать в греческом тексте что-нибудь похожее на «гнездо мертвой птички», вполне можно присвоить лавры мифического Линкея, обладавшего способностью видеть сквозь землю драгоценные металлы: слова и выражения, выделенные разрядкой, не имеют никакого соответствия в оригинале. Короче говоря, если Анненский хотел создать из Ифигении образ «нужного, доверчивого ребенка» (1898, 80), то он своей цели добился. Но тут перед ним встала другая задача, трудноразрешимая без «примысливания» к подлиннику собственной интерпретации.

В свое время Аристотель заметил, что горящая Ифигения в середине пьесы не похожа на выступающую в конце («Поэтика», XV, 1454а 32). Можно отнести это мнение на счет ограниченности античной эстетики, требовавшей неизменности образа, но нельзя не признать, что эволюция Ифигении подготовлена психологически недостаточно. Вина ли это Еврипида, не успевшего кончить трагедию, или его позднейших редакторов, не играет роли: обязанность переводчика — достоверно передать текст. Получив беспощадный ответ от Агамемнона, Ифигения исполняет монодию (стихи 1279—1335), полную тоски о непрожитой жизни — по вине трех богинь, затеявших спор о своей

красоте. Здесь — объективная предпосылка Троянской войны и, следовательно, жертвоприношения Ифигении; ее субъективное отношение к этому событию, естественно, — только отрицательное. Известным объяснением происходящего может служить мысль о произволе Зевса, который одних возвеличивает, других низвергает, и об эфемерности человеческого рода вообще (стихи 1324—1332), но для девушки, готовившейся к брачной церемонии, это — слабое утешение. *Чем славно умереть, так лучше плохо жить* (стих 1252; перевод мой. — В. Я.). Обреченная на заклание Ифигения едва успеваешь выплакать свое горе, а хор — высказать в двух строках отношение к ее доле, как появляется Ахилл и в последующих тридцати стихах (1338—1368) обсуждает с Клитеместрой мрачное положение дел: всё ахейское войско, вместе с соотечественниками Ахилла, требует жертвы его нареченной. Тут в их разговор вторгается Ифигения и обосновывает необходимость и неизбежность ее жертвоприношения. Как эта «малютка» за время, необходимое для исполнения стремительных трохеических тетраметров — «прерывистаго, постъшнаго чередованія полустрокъ», по верному замечанию Анненского (1898, 79), — успела обдумать свое положение и вынести решение, спрашивать бесполезно. Попробуем, однако, понять, какие доводы она выдвигает.

В сущности, они сливаются в один: смерть ее неизбежна, и лучше принять ее с достойным царской дочери благородством, чем дать тащить себя, как жертвенное животное (стихи 1370, 1375 сл., 1383, 1410 сл.). Если возможность обрести ценой жизни неизбежную славу сопрягается с благодеянием отечеству, то с подобной логикой ни один разумный человек спорить не станет, и для принятия такого решения достаточно одной минуты³³. Заметим, что аргументы Ифигении в высшей степени рациональны, в них нет никакого понимания «нравственного кодекса» Агамемнона, никакого «религиозного экстаза», которые хотел бы найти здесь Анненский (1898, 79, 81).

Теперь мне придется сначала дать прозаический и стихотворный переводы монолога Ифигении целиком, а потом возвращаться к ним по отдельным пунктам. Вот рабочий перевод:

«⁽¹³⁶⁸⁾ Мать, послушайте ³⁴ мои слова. Я вижу, что ты напрасно гневаешься ⁽¹³⁷⁰⁾ на своего супруга. Неодолимое нелегко нам одолеть. Что же касается этого чужеземца ³⁵, то, конечно, справедливо похвалить его за его расположение <к нам>. Но надо тебе понимать и это — чтобы он не стал ненавистен войску и чтобы мы не сделали чего-нибудь лишнего, а он не попал в беду. Выслушай же, мать, до чего я

дошла, размышляя. ⁽¹³⁷⁵⁾ Смерть моя решена, и само это <несчастье> я хочу принять со славой, устранив всякий позор. Рассмотрю же теперь вместе со мной, мать, как правильно я говорю. На меня смотрит вся великая Эллада, и от меня зависит отплытие кораблей и поражение фригийцев, ⁽¹³⁸⁰⁾ чтобы никогда больше в будущем не позволять варварам, если они вздумают, похищать жен из счастливой Эллады ³⁶, так как они будут отомщены за гибель Елены, которую похитил Парис. Всё это я отвращу своей смертью, и будет мне великой ³⁷ славой, что я освободила Элладу. ⁽¹³⁸⁵⁾ И тебе не следует заставлять меня слишком беречь свою жизнь. Ведь меня ты родила для всех эллинов, не для себя одной. И так как родина оскорблена, множество мужей, вооружившись щитами, множество — с веслами в руках отваживаются выступить против врагов и умереть за Элладу. И моя жизнь, одна-единственная, всему этому помешает? ⁽¹³⁹⁰⁾ Разве это справедливо? Разве могу я на это что-нибудь возразить? Но подойдем к этому с другой стороны. Не следует, чтобы он <Ахилл. — В. Я.> вступал в сражение со всеми аргивянами ради женщины и нашел смерть; ведь один муж достоин видеть свет дня больше, чем множество жен. ⁽¹³⁹⁵⁾ Если же Артемида захотела взять мою жизнь, неужели я, смертная, стану препятствовать богине? Нет, это невозможно! ³⁸ Я отдам свою жизнь Элладе. Приносите жертву, разорвите Троя! В этом мне на долгие времена будет памятник, в этом — дети, и брак, и моя слава. ⁽¹⁴⁰⁰⁾ Подобаёт эллинам властвовать над варварами, а не варварам, мать, — над греками. Там — рабство, эти же свободны».

Те же стихи в переводе Анненского:

Стойте... Выслушай, родная,
Все, что в сердце я скопила. На Атрида гнев напрасный
¹³⁷⁰ Ты оставишь. Отбиваться где уж нам с тобой, б ы л и н к а м!

(Указывая на Ахилла.)

В муже правдою и силою нам довольно любоваться...
И его, скажи, родная, разве смеем не беречь мы?
Разве бой бесплодный стоит тех несчастий, что таит он?
О, в душе пережила я много, много, мать. Послушай:
Я умру — не надо спорить, — но пускай, по крайней мере,
Будет славной смерть царевны, без веревок и без жалоб.
На меня теперь Эллада, вся великая Эллада
Жадно смотрит; в этой жертве беззащитной и бессильной
Все для них: попутный ветер и разрушенная Троя;
¹³⁸⁰ За глумленья над Еленой, за нечестие Париса —
В ней и кара для фригийцев, и урок для их потомства,
Чтоб не смел надменный варвар красть замужнюю гречанку.
Умирая, я спасу вас, жены Греции; в награду

Вы меня блаженной славой, о спасенные, почитите...
 А еще... Прилично ль смертной быть такой жизнелюбивой?[?]
 Разве ты меня носила для себя, а не для греков?[?]
 Иль, когда Эллада терпит и без счета мириады
 Их, мужей, встает, готовых весла взять, щитом закрыться
 И врага схватить за горло, а не дастся — пасть убитым,
¹³⁹⁰ Мне одной, за жизнь цепляясь, им мешать?.. О нет, родная,
 А куда я Правду дену?[?] Разве с истиной соспоришь?[?]
 Ну, скажи мне, разве стоит против всех аргосцев мужу
 Из-за женщины сражаться! Быть убитым, может статься?[?]
 Да один ахейский воин стоит нас десятков тысяч...
 Погоди... еще, родная... если я угодна в жертву
 Артемиде, разве спорить мне с богиней подобает?[?]
 Что за бред!.. О, я готова... Это тело — дар отчизне.
 Вы ж, аргосцы, после жертвы, сройте Трою и сожгите,
 Чтобы прах ее могильный стал надолго мне курганом:
 Всё мое в том прахе будет: брак и дети, честь и имя...
¹⁴⁰⁰ Грек цари, а варвар гнися! Неприлично гнуться грекам
 Перед варваром на троне. Мы — свободны, в Трое — челядь!

Произведем сравнение. Монолог Ифигении носит все признаки хорошей ораторской речи — недаром Еврипид считался ее мастером на сцене. Формально обращаясь только к матери, царевна (но отнюдь не тринадцатилетняя девочка!) излагает постепенно все доводы, оправдывающие ее решение. Слова ее строги и суровы: μήτηρ 'мать' (никакой «родной»). Доводы взвешены: слушайте мои слова = τῶν ἐμῶν λόγων (стих 1369); выслушай, до чего я додумалась, размышляя (стих 1374); подойдем к этому с другой стороны (стих 1392). А что в переводе? *Выслушай, родная, // Все, что в сердце я скопила; О, в душе пережила я много, много <...>; Ну, скажи мне <...>* Стих 1377 вовсе пропущен (Δεῦρο δὴ σκέψαι μεθ' ἡμῶν, μήτηρ, ὡς καλῶς λέγω = *Рассмотри же теперь вместе со мной, мать, как правильно я говорю*). В речи ораторов перед народом и тогда, и сейчас принято взывать к справедливости: разве справедливо, чтобы одни строили себе двухэтажные особняки, а у других крыша текла над головой? Так и у Еврипида — сопоставив свою долю с участью тысяч, готовых пасть в бою, Ифигения спрашивает: *Разве же это справедливо* <чтобы погибли тысячи, а не один человек. — В. Я.>? Или я могу что-нибудь возразить на это? (стих 1391). В переводе — нечто совсем иное: *А куда я Правду дену?* — и т. д. Для греческого мышления на протяжении трех веков, с VII по V, Δίκη (Правда, Справедливость), да еще с большой буквы, — сила, организующая весь ход мироздания (Ярхо 1958, 40—43, 111; Ярхо 2001, 138—151). Вмешательство Правды

могло бы потребоваться, если бы царская дочь совершила какое-нибудь нравственное преступление: убила (пусть даже по ошибке) собственного мужа, сошлась с родным отцом или братом, открыла врагу ворота осажденного города и т. п. А до юного создания, понимающего, что смерть неотвратима, и не по его вине, Правде дела нет; скорее наоборот: разве справедливо, чтобы за побег Елены отвечала невинная девушка, которая стыдится даже взглянуть на того, кто был предназначен ей в мужья (стихи 1338—1341)?³⁹

Перейдем к другим преувеличениям Анненского и его прибавлениям к Еврипиду.

Стих 1370: <...> τὰ δ' ἀδύναθ' ἡμῖν καρτερεῖν οὐ ῥάδιον = <...> *неодолимое нелегко нам одолеть*. Перевод: *Отбиваться где уж нам с тобой, быллинкам!*

Стих 1371: Τὸν <...> ξένον δίκαιον αἰνέσαι = <...> *справедливо этого чужеземца похвалить*. Перевод: <...> *нам довольно любоваться...*

Стих 1373: <...> καὶ πλέον πράξαμεν οὐδέν, ὅδε δὲ συμφορᾶς τύχη = <...> *и чтобы мы не сделали чего-нибудь лишнего, а он <Ахилл. — В. Я.> не попал в беду*. Перевод: *Разве бо́й бесплодный стоит тех несчастий, что таит он?*

Стих 1376: <...> παρεῖσά γ' ἐκποδῶν τὸ δυσγενές = <...> *устранив всякий позор*. В переводе: <...> *без веревок и без жалоб* (ср. те же веревки, внесенные в стих 1471).

Стихи 1378 сл.: <...> εἰς ἔμ' Ἑλλάς ἢ μεγίστη πᾶσα νῦν ἀποβλέπει, // καὶ ἐμοί <...> = <...> *на меня смотрит вся Эллада, // и от меня зависит <...>* Перевод: *На меня теперь Эллада, вся великая Эллада // Жадно смотрит; в этой жертве беззащитной и бессильной <...>*

Стихи 1380 сл.: <...> τὰς <...> γυναῖκας <...> μηκέθ' ἀρπάξειν ἐάν τοῦσδ' ὀλβίας ἐξ Ἑλλάδος <...> = <...> *не позволять <...> похищать жен из счастливой Эллады*. В переводе: <...> *я спасу вас, жены Греции <...>*

Стих 1382: <...> τὸν Ἑλένης <...> ὄλεθρον, ἣν ἀνήρπασεν Πήρις = <...> *за гибель Елены, которую похитил Парис*. В переводе: <...> *За глумление над Еленой, за нечестие Париса*.

Стих 1385: Λίαν φιλοφυχεῖν ἴσχυρ' ἴσχυρ' ἀφ' ἑσέως ἑσέως. В переводе: *быть такой жизнелюбивой*. Употребленный здесь глагол φιλοφυχεῖν спартанский поэт Тиртей обращал в свое время к соотечественникам, призывая их не щадить жизни в бою с врагами⁴⁰ — то есть

речь шла об однократном акте. Прилагательное *жизнелюбивый* (как и *чадолюбивый* или *женолюбивый*) определяет не одно мгновение или даже действие, а постоянное свойство характера. Едва ли можно сомневаться, что по возрасту, положению и в ожидании замужества Ифигения была *жизнелюбивой* (ср. стихи 631—676, 1214—1252).

Стих 1397: *Бесполезно* (*ἀμύχωνον*) спорить с Артемидой, говорит Ифигения. *Что за бред!*.. — сказано в переводе.

Перечень этот можно было бы продолжить, указав на ряд словосочетаний, которых нет в оригинале (напоминаю, что они выделены разрядкой), на коллоквиализмы, также отсутствующие в источнике (*а еще <...>*; *может статься*; *погоди <...>*; *Что за бред!*..). Всё это не изменит общего впечатления: Анненский написал прекрасный монолог для девушки, готовой пожертвовать собой ради победы в справедливой войне; артистка, прочитавшая его со сцены в годы Великой Отечественной войны, ушла бы под гром оваций. Но у Еврипида речь шла не о такой войне, и царевна Ифигения, которую написал Еврипид, произносила не ту речь, которую вложил в ее уста переводчик. И не случайно переводческие вольности достигают здесь 63,5%, то есть одна треть принадлежит Еврипиду, а две трети, включая аффектированный патриотизм, — Анненскому.

* *
* *

Кроме Агамемнона и его дочери немалую роль в трагедии играют еще три персонажа: это (в порядке их появления) Менелай, Клитемистра и Ахилл. Партии первого и последнего не слишком велики (Менелай находится на сцене в продолжении 239 стихов, Ахилл — 322), и оценка, которую дает им Анненский, не менее интересна, чем перевод их реплик и монологов: «Менелай — натура впечатлительная, но не глубокая: мягкий и красноречивый, поклонник женщин и неустойчивый сангвиник, ребенок до старости, он может быть почти одновременно и мелочно завистлив, и обидчив, и безразлично великодушень, и безумно смел <...>» (1898, 73) — дальше не цитирую, потому что всё — сплошной вымысел. «Мягкий» Менелай перехватывает письмо Агамемнона, читает его и грозит посвятить всех в тайный замысел брата (стихи 303—324). Поклонником женщин его можно назвать разве только потому, что он хочет вернуть себе законную жену, к тому же первую красавицу Греции; Агамемнон скорее ставит в вину брату, что из-за столь легкомысленной особы он поднял на ноги всю Элладу (стихи 382—387), — о других увлечениях Менелая ничего не

известно. Про его обидчивость и завистливость можно подумать, слушая его монолог (стихи 337—349), в котором, однако, Менелай не выражает своих претензий, а разоблачает тщеславие Агамемнона. Великодушие и смелость на словах Менелай обнаруживает при известии о приезде Ифигении и готов даже отказаться от возвращения Елены, оплаченного кровью племянницы (стихи 485—494), но, в конце концов, снимает с себя всякую ответственность: *Εἰ δέ τι κόρης σῆς θεσφάτων μέτεστι σοί, // μή 'μοὶ μετέστω σοὶ νέμω τοῦμόν μέρος* = *Если прорицание о твоей дочери касается тебя, // меня оно не касается. Я отдаю тебе свою долю* (стихи 498 сл.) — то есть, проще говоря, изворачивайся сам. Вот что получается из этих двух циничных строк в переводе:

Если жрец,
Судьбы твоей в гадании касаясь,
Затронул и мою, его слова
Из памяти я вычеркнул, и снова
Я для тебя — не изверг, снова — брат..

Предложенный Гаспаровым показатель вольности перевода приближается к 90%.

То же самое чуть раньше, когда Менелай понял намерение брата пожертвовать дочерью: «<...> я буду говорить с тобой от чистого сердца, ничуть не притворно, а как думаю. Когда я увидел, что из глаз у тебя льются слезы, я и сам проникся жалостью и заплакал вместе с тобой, и я отступаюсь от прежних слов, и я тебе не опасен; я нахожусь в таком же положении, как ты сейчас» (стихи 475—480). Эти слова переведены с повышенной экспрессивностью:

<...> из уст моих
Лукавого не выйдет слова — правду
И только правду сердце через них
Поведает. Когда у брата слезы
Я увидал, за сердце ухватила
Меня тоска — я сам готов был плакать.
Беру назад слова свои — угрозы,
Пожалуйста, не помни и не бойся:
Все муки здесь твои я пережил...

Надо ли говорить, что перевод в полтора раза длиннее подлинника? Как может быть иначе, если одно греческое слово *ῥα* (стих 478) 'я проникся жалостью' переводится: <...> *за сердце ухватила // Меня тоска*? (Прошу сравнить также перевод с подстрочником от слов <...> и *я отступаюсь* <...> etc.)

Дальше всё в том же роде. Если в оригинале: "Ἄλλως τέ μ' ἔλεος τῆς ταλαπύρου κόρης // ἐσῆλθε = С другой стороны, охватило меня сострадание к несчастной деве <...> (стихи 491 сл.) — то в переводе: <...> жалость к осужденной // **Глубокая вонзилась в сердце** мне <...> Если в оригинале: 'Ἄλλ' εἰς μεταβολὰς ἦλθον ἀπὸ δεινῶν λόγων. // Εἰκὸς πέπονθα = Я ушел от жестоких речей, переменявшись. // Я пережил, что следовало (стихи 500 сл.), — то в переводе: **Перегореть в горниле состраданья // И вылиться в другую форму** — мне // **Не стыдно, Агамемнон, нет, нисколько!**.. В целом, в монологе Менелая (473—503) поэтическая вольность достигает 66,7%. Когда-то Б. В. Варнеке писал: «И. Θ. Анненский знает античный мир из первых рук <...> что ручалось за строгую правильность его понимания античной души» (1901, 89). Может быть, Анненский и правильно оценил «душу» Менелая, — но не того, который представлен в «Ифигении». Конечно, переводчик — не канцелярский писарь, без гнева и пристрастия перелагающий суконным языком подлинник, но если в оригинале нет образа горнила, в котором вещи плавятся, чтобы принять новую форму, то и приписывать его оригиналу не следовало бы.

Ахилла Анненский справедливо считает наименее удачно обрисованным персонажем: он играет роль резонера, придуманную, а не выросшую из поэтического замысла, его романтическая поза заставляет даже «подозрѣвать чужое авторство» (Анненский 1898, 76), что, впрочем, не мешает переводчику наделять и его некоторой долей сентиментальности. Узнав, что его именем воспользовались как приманкой, Ахилл с возмущением провозглашает: «Я был бы самым худшим мужем из аргивян, просто ничем, а Менелай считался бы <истинным> мужем, как будто бы я родился не от Пелея, а от <какого-то> преступника, если бы мое имя служило твоему супругу средством убийства!» (стихи 944—947). Ср. в переводе:

Я был бы самый жалкий из мужей,
Червяк, ничто, и ниже Менелая,
Я бесом был бы зачат, не Пелеем,
Когда б терпел, что именем моим
Играет царь, как топором разбойник.

Введение в античную трагедию «беса» можно было бы оправдать тем, что в подлиннике стоит ἀλάστωρ, чье первое значение — 'демон мести', но здесь оно совершенно не к месту, почему я и перевел его словом *преступник* (в этом значении оно также употребляется). Но «червяк», «топор» и «разбойник» — полная самодеятельность Анненского.

Другой случай — более серьезный. Выслушав уже известную речь Ифигении, Ахилл говорит: «Еще больше меня охватывает желание брака с тобой, когда взираю на твою природу: ты благородна. Смотри же: ведь я хочу тебе помочь и взять <к себе> в дом, и я терзаюсь <при мысли> — да знает это Фетида, — что не спасу тебя, вступив в сражение с данайцами» (стихи 1410—1415). Ср. перевод:

<...> теперь, когда смотрю
 На благородный стан твой, то желанье
 Меня пьянит — твоей руки искать,
 Сбережь тебя, укрыть тебя в чертоге...
 И сердце гнев — Фетидою клянусь, —
 Гнев сердце мне терзает, как помыслию,
 Что Одиссею я тебя отдам,
 Не защитив всей силою желаний...

Перед нами — явное признание в любви, которого не делал ни один герой в аттической трагедии. Супруги, встретившиеся после долгой разлуки, могли изливать нежные чувства, которые, впрочем, нисколько не отличались от выражения радости при встрече матери с потерянным сыном или сестры с давно ожидаемым братом, — именно потому, что супругам полагалось любить друг друга «семейной» любовью (Ярхо 2000в, 263—268). На самом деле Ахилл говорит вовсе не о пьянящем стане, а о благородной природе Ифигении, φύσις (стих 1411). Именно благородство ее натуры побуждает Ахилла сразиться за Ифигению, — конечно, не с Одиссеем (справиться с ним одним для Ахилла не составило бы труда), а с целым войском данайцев. Что цари и царские дети всегда внешне прекрасны и благородное их происхождение написано на лице (ср. стих 821 сл.) — аксиома. Вопрос в том, отражает ли внешность внутреннее содержание личности, и тут возможно сомнение. Вспомним Клитеместру у Эсхила в «Агамемноне», обоих Атридов в «Аяксе» Софокла, Медею или Федру в «Ипполите» Еврипида. Так и здесь: красоту Ифигении (ее «стан») Ахилл мог оценить при первом взгляде, теперь он убедился в ее нравственном благородстве. Анненский понял его слова как проявление чувства и подчеркнул силу страсти Ахилла, повторив при глаголе *терзает* существительные *гнев* и *сердце*, но в оригинале этому соответствует только глагол ἄχθομαι 'печалюсь, сокрушаюсь'. Что касается последнего процитированного стиха, где стремление к битве заменено «всею силою желаний», то это явление опять же из области сентиментальной романтизации⁴¹.

Клитемestra — не чета агрессивно-слезливому Менелаю и рисующемуся своим благородством Ахиллу. Она единственная по-настоящему

взволнована судьбой дочери и сохраняет силу характера на протяжении всей трагедии, чего так не хватает остальным персонажам. Она и формально является главным действующим лицом, находясь перед зрителем на протяжении 782 стихов (это половина трагедии; для сравнения: Агамемнон присутствует при 638 стихах, Ифигения, давшая название пьесе, — при 482). Характерно, что, хотя в трагедиях, написанных в последнее десятилетие жизни Еврипида, все главные женские персонажи наделены большими вокальными партиями (кроме Агавы в «Вакханках», создававшихся одновременно с «Ифигенией»), Клитемestre поэт уделил всего-навсего три стиха лирических анапестов (1276—1278): это не та женщина, которая легко предается жалобам и стонам. Может быть, именно поэтому переводчик захотел максимально приблизить ее к современному читателю, представив как властную хозяйку дома и снабдив ее речь, где возможно, разговорными интонациями.

На предложение Агамемнона оставить дочь на его попечение царица отвечает: Μητρὸς τί χωρὶς δράσεθ' ἀμὲ δρᾶν χρεῶν; = *Как же без матери вы будете делать то, что положено делать мне?* (стих 728). У Анненского: *Дочь передать... без матери... Отлично!* В переводе стихов 819 сл. она говорит Ахиллу: *Ну, здравствуй...* — на что в оригинале нет ни малейшего намека. Ахилл, в свою очередь, не понимает, о каком сватовстве идет речь. Клитемestra: Τί δῆτ' ἄν εἴη; σὺ πάλιν αἶ λόγους ἐμοῦς // θαύμαζ'. ἐμοὶ γὰρ θαύματ' ἐστὶ τὰ παρὰ σοῦ = *Что бы это значило? Ты снова моим словам // дивишься, а мне удивительны твои* (стихи 843 сл.). Перевод: **Ты** удивлен... *Дивись же вновь, Пелид. // Ты... ты* сразил меня своим признанием! Здесь и глагол *сразил* намного сильнее, чем θαύματ' ἐστὶ 'удивительны (о словах)', и трижды повторенное *ты* придает речи импульсивный оттенок, едва ли свойственный оригиналу.

Такое же импульсивное повторение в стихе 872. Клитемestra — Старик: Ἐκχάλυπτε νῦν ποθ' ἡμῖν οὔστινας στέγεις λόγους = *Открой же нам, наконец, о чем ты ведешь речь!* Перевод: **Тайну** мне, скорее **тайну!** *Брось все это, говорю.* Можно понять вторую половину русского стиха: прежде чем открыть намерение Агамемнона, Старик напоминает, что он был отдан за царицей в качестве приданого, служил верой и правдой ей и детям, — словом, всячески старается подтвердить верность своих слов, и Клитемestre надоело это слушать. Но *Брось все это...* — царская ли это речь? Наконец, Старик говорит, что царь собирается принести в жертву дочь, и Клитемestra не в состоянии этому поверить: Πῶς; ἀπέπτυσ', ὦ γεραιέ, μῦθον· οὐ γὰρ εὔ

φρονεῖς = Как?! Я отвергаю твою речь, старик. Ты не в своем уме (стих 874). Перевод: Что такое? Бредишь, старый? Ты... Ты просто помешался... Не будем спорить: изумление матери передано в переводе сильнее, чем в оригинале, но зачем д в а ж д ы обвинять в помешательстве верного раба, который говорит сущую правду?

Когда всё разъяснилось и Ахилл готов взять Ифигению под защиту, Клитемestra не знает, как его благодарить: ведь благородные люди ненавидят чрезмерную похвалу (стихи 977—980). Вот перевод:

Как трудно нам хвалой благодеянья
Оплачивать! Боишься, кубок, царь,
Не до краев наполнив, оскорбить вас
И перелить боишься. Благородной
Душе противна лесть.

Незачем напоминать, что никакого кубка у Еврипида нет, как нет и всей этой напыщенной патетики, смысл которой в оригинале сводится к общей для всех греков истине: чрезмерная похвала опасна, потому что может вызвать зависть богов.

Дальше Клитемestra переходит к реальному положению вещей: тяжело расставаться с мечтой о таком зяте, но и ему не принесет славы гибель царевны, которую успели наречь его невестой (стихи 986—989). Как это получается в переводе?

Что я сказать тебе хотела? Да,
В тебе я зятя чтала и тобою
Гордилась — сон мой прерван... нет, не то...
Твоей грядущей свадьбе смерть невесты
Сулит печаль — остерегись, Ахилл...

Сон мой прерван — конечно, очередное преувеличение обычного *χενῆν κατέσχεον ἐλπὶ δα* 'я предалась пустой надежде' (987). Но главное не в этом. «У Тургенева есть место: „Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол“. Я — чайка... Нет, не то. (*Трет себе лоб.*) О чем я? Да... Тургенев...» (Чехов 1978, 57). Читатель, надо думать, давно понял, что мысли Нины Заречной не имеют прямого отношения к размышлениям Клитемestры, но слова, слова... Совпадает даже количество пауз, обозначенных многоточиями. Я не думаю, что, переводя Еврипида, Анненский брал Чехова за образец, однако речь Клитемestры, дважды сбивающейся с мысли, далека от той логической последовательности, которая присуща всем речам героев греческой трагедии, и в особенности у Еврипида.

Чтобы не утомлять более читателя сравнением стихотворного перевода с оригиналом и подстрочником, приведу еще лишь несколько пассажей, в которых очевидны повышенная нервозность Клитемстры и коллоквиализмы, не свойственные греческому тексту.

Стихи 1031 сл.: *О, позор... О, неужели ж ты отдашь ее убийцам? // Нет? Не правда ли?* Этим стихам точного соответствия в оригинале нет, как нет в нем ни одного прямого или косвенного вопроса.

Стих 1132 сл. На деланное возмущение Агамемнона, заподозренного в намерении убить дочь, Клитемestra отвечает: *Ἐχ' ἤσυχος 'успокойся'*. Перевод Анненского: *Пожалуйста, спокойнее!* — кажется правильным, но интонация (из-за частицы *пожалуйста*) больше подходит для небольшой семейной ссоры, чем для спора о жизни и смерти.

Стих 1135: *Да или нет, скажи, да или нет!..* В подлиннике отсутствует не только двукратное, но хотя бы однократное *да или нет* (ср.: *Οὐκ ἄλλ' ἐρωτῶ, καὶ σὸ μὴ λέγ' ἄλλα μοι*).

Стихи 1148, 1153: *Ты помнишь ли <...>* В оригинале вопросительная интонация отсутствует. Клитемestra начинает со слов: *Πρῶτον μὲν, ἴνα σοι πρῶτα τοῦτ' ὄνει δίσω <...> = Самое первое, в чем я тебя упрекаю <...>*

Стих 1157: *О, согласишься, Атрид <...>*; стих 1167: *Молчи, // Сама скажу <...>*; стих 1172: *А ты, скажи, подумал ли <...>*; стих 1346: *Что же, что толпа кричит?* Всё это обороты и интонации, чуждые Еврипиду. Бесспорно, Анненский приблизил к нам Клитеместру — страдающую мать⁴², но отдалил от нас Клитеместру — гордую царицу, способную разговаривать с мужчинами на равных.

* *
* *

Из предыдущих разделов читатель, наверное, уже уяснил, в чем состоит одна из главных особенностей перевода Анненского: в распространении оригинала, при котором четкость греческого стиха подменяется рефлектирующим многословием, в придании оригиналу отсутствующих в нем словесных образов. Помимо обсуждавшихся выше, я насчитал еще примерно 40 случаев такого рода и несколько из них приведу ниже, независимо от того, какому персонажу принадлежит тот или иной монолог, та или иная реплика.

Стихи 76 сл.: *ἔχθημον <...> Μενέλαον 'в отсутствие Менелая' (он уезжал на Крит принимать наследство)*. Перевод: *<...> Пока по свету ездил Менелай...*

Стихи 86 (*А с ней и жезл <...>*), 118 (*А что раньше прочла — позабудь!..*), 125 (*<...> Коль обман Атридов откроет?*) являются добавлениями переводчика, так же, как и трогательная забота царя о старом рабе: *У ручья и в роще, старик, // Ты не нежь там старые кости. // Пусть тебя и сон не чарует*. В оригинале всё гораздо прозаичнее: *Μή νυν μήτ' ἀλσώδεις ἴζου // κρήνας μήθ' ὑπὼ θελχθῆς* = *Не присаживайся у тенистого // ручья и не поддавайся сну* (стихи 141 сл.). Укажем, что у Анненского так же ласково царь разговаривает с Вестником, принесшим ему отнюдь не радостное известие: *Благодарю... Передохни, гонец*. В оригинале: *Ἐπῆνεσ', ἀλλὰ στεῖχε δωμάτων ἔσω* = *Хвалю тебя, но ступай в дом* (стих 440). Следуя манере Анненского, я бы поставил после многоточия ремарку: «(скрывая раздражение)». И в самом деле, за что Агамемнону благодарить Вестника?

В пародии хор перечисляет, каких героев он видел, в том числе и «Нирея, прекраснейшего из ахейцев» (стихи 204 сл.). Вот во что превращаются в переводе три слова оригинала (*<...> Νι - // ρῆ, κάλλιστον Ἀχαιῶν*): *<...> Там и Нирей мне герой предстал, // Муж, что красою сияющей // Равных не знает меж эллинов*. Никакой роли в дальнейшем Нирей играть не будет и назван здесь только потому, что красота его упомянута в гомеровском «каталоге кораблей» (Ном. II, 673 сл.). Зачем понадобилась переводчику такая распространенная характеристика персонажа, никому, в сущности, не нужного? Только ради красивых слов?

Но это, положим, в хоре, а хоры из-за их ритмической структуры переводить вообще трудно, и можно пользоваться свободой, доводя вольность хоть до 75% (Гаспаров 1989, 62—63). Вернемся к ямбам.

Агамемнон, возмущенный вмешательством Менелая в его дела, восклицает: *О боги, какая бесстыдная у тебя душа!* (стих 327). Перевод представляет для меня особый интерес: *Совесть потерял ты во все, что ли?* Феноменом совести в древности я занимался специально и пришел к выводу, что греки, если понимать под совестью внутреннее осознание проступка, ее не знали (Ярхо 2000в, 292—305, 326—329). Знали они чувство стыда (*αἴσχος*) за видимый всем позор, связанный с их поведением, — так и здесь Агамемнон называет чтение чужого письма проявлением «бесстыдной (*ἀναίσχυντος*) души».

В свою очередь, Менелай обвиняет Агамемнона, что тот изменился по отношению к людям после избрания стратегом, между тем как «не следует мужу, у которого дела идут хорошо, сильно менять свой нрав, но именно тогда оставаться более всего надежным для близких, когда

он, процветая, особенно в состоянии помогать им. Это первое я ставлю тебе в вину, так как это первый порок, который я в тебе обнаружил» (стихи 345—349). У Анненского:

Не так бывает
С мужем чести, если жребий путь широкий открывает
Перед ним: сильнее он любит друга, в горе нажитого,
Рад он лить ему усладу из бокала золотого;
Он доступней, потому что стал сильнее и богаче...
Ты же, царь, ребячью душу обнаружил средь удачи...

Перевод это или пересказ с обильным прибавлением собственных образов?

Агамемнон не остается в долгу и обвиняет брата в стремлении ценою жизни Ифигении вернуть для любовных наслаждений не достойную того жену. «У порочного мужа — скверные наслаждения (πονηροῦ φωτὸς ἡδοναὶ κακαί)», — резюмирует он (стих 387). В переводе: *О спартанец, пошлость вкусов обличает низость нрава...* Микенские вожди, обсуждающие при безветрии в Авлиде уровень своих вкусов, — умри, Денис, лучше не скажешь! И так — каждые десять стихов.

Стихи 428 сл.: «Счастливые люди всегда привлекают внимание смертных (<...> οἱ δ' εὐδαίμονες // ἐν πᾶσι κλεινοὶ καὶ περίβλεπτοι βροτοῖς)» — что в небесах далекая звезда, добавляет от себя переводчик.

Стихи 442 сл.: «Увы, что я скажу, несчастный? С чего начну? В какое ярмо судьбы я попал!» — восклицает Агамемнон, ожидая неизбежного объяснения с женой. Перевод:

О, тяжело это новое ярмо...
(Иронически.)
Украшен им на диво царь микенский <...>

От оригинала только и осталось, что *ярмо* (ζεύγμα).

«Счастливы те, кто умеренно и благоразумно общается с Афродитой», — поет хор (стихи 543—545), и затем, в начале антистрофы: «Различна природа смертных, различны их нравы, но истинное благородство всегда очевидно» (стихи 558—560). Вот перевод:

Благо тому, кто из чаши чар
Каплю за каплей умеет пить
Светлый дар Афродиты <...>

Души в миру, что в лугах цветы,
В пестрый ковер слились. Правды же свет
Нам сияет, как солнце.

Конечно, бывают в трагедийных хорах такие фразы, которые не то что перевести, — понять трудно. Но зачем же подменять собственными стихами совершенно понятные слова Еврипида? Показатель вольности здесь — почти 100%, то есть это стихи не Еврипида, а самого Анненского⁴³.

«Я хочу узнать, какого происхождения <жених> <...>» (стих 696) — <...> *Знать род его горит желаньем сердце...* Клитемestra подает руку Ахиллу, юноша остается недвижим. «Мне подать тебе руку? Я постыдился бы Агамемнона, если бы коснулся, чего не положено» (стихи 834 сл.). Ср.: *Мне оскорбить царя, // Рукой его касаясь святыни?* Узнав о замысле Агамемнона и выслушав мольбу Клитеместры, Ахилл говорит: «Воспитанный Хироном, благочестивейшим мужем, я научился простому образу мыслей» (стихи 926 сл.). У Анненского:

На высях гор благочестивый муж
 Меня взрастил в немом повиновенье
 И я умею слушаться.

Вот уж чего никто не ожидает ни от гомеровского, ни даже от сильно ему уступающего еврипидовского Ахилла, так это «немом повиновенья» и «уменья слушаться»! Кентавр Хирон жил в горах (ср. стихи 705), и зрители Еврипида прекрасно это знали, почему он и не стал им об этом напоминать во второй раз, и переводчик совершенно напрасно взял это на себя. Такие вольности — как и «святыня» вместо руки, которая нанесет Агамемнону три смертельных удара (Aesch. Ag. 1384—1387), — вероятно, от желания повисить пафос высказывания, хотя сам Еврипид в аристофановских «Лягушках» гордится тем, что сделал речь своих героев простой и всем понятной (стихи 945—947, 1056—1058).

В стасиме III, где хор противопоставляет участь Ифигении счастливой свадьбе Пелея и Фетиды, он поет: «Где же взяться лику стыда или доблести, когда сила — в нечестивости» (стихи 1089—1093). Анненский понял это иначе, отнеся *лик* = *πρόσωπον* (1091) к Ифигении и еще расцветив образ: *Нет, не помог твой молящий взор: // Розы стыда нежную предали.* Видимо, переводчику больше приглянулась другая картина с участием Ифигении — из парода эсхиловского «Агамемнона» (стихи 228—237).

Интересно начинается в переводе диалог между супругами, в котором Агамемнон собирается еще раз скрыть от жены всю правду (стихи 1106—1109):

Агамемнон
 Как счастлив я, о чадо Леды дивной,

Что говорить с тобою я могу
 Без Ифигении <...>

Клитемнестра
 (не без иронии)

Рок угодил царю... А дальше что?

Как бы мы оценили умственные способности адвоката, который бы сказал матери осужденного: «Я счастлив вам сообщить, что вашего сына не повесят, а расстреляют»? И нужно ли для такого сообщения особое расположение рока? На самом деле, Агамемнон говорит: «Дочь Леды, хорошо, что я застал тебя вне дома <...>» (стихи 1106 сл.), на что жена отвечает (не столько с иронией, сколько с тревогой): «Что же это такое, для чего тебе потребовался подходящий случай?» (стих 1109). Мы можем считать царя честолюбцем, злодеем, но не полоумным, который счастлив от того, что может скрыть от жены предстоящую смерть дочери. Ни при чем здесь и «рок»; в подлиннике назван *χαίρως*, то есть 'удобный случай'.

Готовясь к решительному разговору с Агамемноном, царица размышляет, с чего начать (стихи 1124 сл.). *Кто в море вас, о волны, различит?* — добавляет от себя переводчик, вводя образ, совершенно чуждый оригиналу⁴⁴.

Тут можно было бы и прервать наш скорбный перечень, отсылая знающих древнегреческий к списку строк, которые читатели, если пожелают, могут сверить с Еврипидом⁴⁵. Остановлюсь только еще на одном стихе, требующем от переводчика особой осторожности.

В рассказе Агамемнона о том, как Калхант изрек прорицание о необходимости жертвоприношения Ифигении, в рукописях стоит причастие перфекта *ἐχρημένως* (стих 89), которое согласуется в падеже с подлежащим — Калхантом. Перевод: «Калхант, воспользовавшись затруднительным положением (*ἀπορίᾳ*) <...>». Чьим? Вероятно, вождей, не знавших, что им делать. Но, с другой стороны, зачем Калханту, пользуясь трудным положением, навлекать на себя ненависть верховного вождя, который может найти способ с ним рассчитаться? Поэтому давным-давно было предложено чтение *ἐχρημένοις* — дательный падеж множественного числа, соотносимый по смыслу как раз с вождями. Поскольку же глагол *χράομαι*, и особенно в причастии перфекта, имеет значение 'тосковать, томиться', получается, что Калхант сообщил свое пророчество только вождям, томящимся от своей беспомощности, да и то, судя по стихам 106 сл., далеко не всем, а только троим: Агамемнону, Менелая и Одиссею. Такое понимание этих стихов и является уже два века общепринятым.

Что обо всем этом думал Анненский, мы сказать не можем: никаких примечаний по составу текста при переводе нет. А перевел он так: *И вот Калхант-вещун // Среди воинов, безвременьем томимых, // Изрек <...>* Далее можно было трагедию не переводить: если пророчество изречено среди воинов, то есть стало им известно, то к чему все уловки Агамемнона, к чему ликование хора, ожидающего настоящей свадьбы (стихи 430—434, 590—597)? Между тем достаточно было бы вместо *среди воинов* перевести *среди вождей*. Как видно, переводчик не заметил, как это часто бывает, к какой большой бессмыслице может привести «маленькая» неточность.

* *
 *

Усиления и добавления в одних местах не спасают перевод от ослаблений и потерь — в других. Так, мы уже видели, что стих 442 просто выпал, будучи заменен другим. В стихе 1102 не переведено сочетание $\theta\acute{\alpha}\nu\alpha\tau\omicron\nu \acute{\alpha}\chi\omicron\upsilon\sigma\alpha\sigma\alpha$ 'узнав о (грозящей) смерти'. В стихе 1240 опущено: <...> $\epsilon\acute{\iota} \mu\grave{\eta} \tau\omicron\iota\varsigma \acute{\epsilon}\mu\omicron\tau\iota\varsigma \pi\acute{\epsilon}\iota\sigma\eta \lambda\acute{o}\gamma\omicron\iota\varsigma$ = <...> *если ты не убежден моими словами* (то есть почти весь стих). В стихах 194—198 Протесилай, наблюдающий за игрой в шашки двух Аяксов, почему-то заменен Паламедом, который эту игру изобрел, но сам в данный момент не присутствует.

Свою обвинительную речь против Агамемнона Клитемestra начинает с того, что ее первого мужа он убил, да и младенца от первого брака не пощадил: оторвав от материнской груди, прикончил его ударом об пол (стихи 1150—1152). В переводе:

В бою убил царь Тантала, который
Моим был первым мужем, и дитя,
Дитя мое от груди материнской
Он оторвал и продал, как раба!

Начнем с того, что если убил в бою (чего нет в оригинале), то это не такое уж преступление, но, главное, почему смерть грудного ребенка заменена продажей в рабство? Версия, что Агамемнон был вторым мужем Клитеместры, кстати сказать, нигде больше не встречается, но объяснить ее можно. Тантал был сыном Фиеста, родного брата и заклятого врага Атрея (и всех его потомков); ясно, что, убив своего двоюродного брата, Агамемнон тут же расправился с его сыном: не растить же в своем доме мстителя? Анненский не мог этого не знать — см. хотя бы примечание к стиху 1150 в издании Вайля (Euripide 1879, 398—399). В чем же дело? Пожалел ребенка?

Очень ослаблено звучание стихов 1450 и 1455. В первом из этих случаев Ифигения говорит в переводе Оресту: *А ты, Орест, мужай!* В греческом подлиннике она обращается не к младенцу-брату, а к матери: *А Ореста воспитай мне настоящим мужчиной!*⁴⁶ Зловещее пожелание, потому что этого самого Ореста будут пытаться умертвить сразу после убийства отца, то есть в десятилетнем возрасте: согласно Софоклу, сама Клитемestra (Soph. El. 11—14), согласно Еврипиду — Эгисф (Eur. El. 17 sq.). Как мы знаем, Орест будет спасен и сам убьет мать — куда ни кинь, от просьбы Ифигении у зрителей мурашки пробегали по телу. В стихах 1454 и 1456 дочь уговаривает мать простить отца: он-де лишь выполняет волю Элады. *Тяжелому испытанию* (δεινούς ἀγῶνας) *предстоит ему подвергнуться из-за тебя* — отвечает Клитемestra (стих 1455), и зрителю было понятно, о чем идет речь. В переводе: *О, никогда! Не раз он мне ответит.* Тут самое время почесать в затылке: сколько же раз собирается Клитемestra убивать Агамемнона?

Должен ли переводчик стремиться к передаче стилистических особенностей оригинала, таких, как анафора, повторения, игра слов, лексические скрепы между репликами, кольцевое оформление стиха? Если признать, что должен (по крайней мере, там, где это возможно), то и в этом отношении Анненского можно упрекнуть. *Ты знаешь, кто я <...> — Я знаю, что ты старый слуга моего дома* (стихи 867 сл.); *На меня смотрит <...> От меня зависит <...>* (стихи 1378 сл.); *Ты, стало быть, не хочешь страдать вместе с Эладой? — Элада безумствует вместе с тобой* (стихи 410 сл.); <...> *если прикоснусь, к чему мне не положено. — Положено вполне <...>* (стихи 834 сл.); *Да снизойдет благо <...> — Конечно, снизойдет* (стихи 1359 сл.). В переводе ни анафора, ни лексические скрепы не воспроизведены.

Стих 303: Μενέλαε, τολμᾶς δεῖν, ἃ σ' οὐ τολμᾶν χρεῶν = Менелай, ты *держашь* на ужасное, на что *держать* не должен! — упрекает Старик. В переводе: *Стыдись, Атрид... Ведь это ж преступление!* Менелай отвечает, что раб слишком усерден в службе господину. *Ты упрекнул* меня прекрасным *упреком* (Καλόν γέ μοι τοῦνεἰδος ἐξωνείδισας), отвечает Старик (стих 305). В переводе: *Такою бранью я готов гордиться...* Общий смысл в обеих репликах сохранен, но фигуры речи утрачены. А для Еврипида они, видимо, имели значение.

Подобные претензии возникают и во многих других случаях. *Да не доставим смятения и страха <...> мы, чужестранки, чужестранкам* (ξείναι ξείναις), провозглашает Корифей хора (стихи 604—606). *Разгадывай* (εἰχάζε); наше общее дело — *разгадать* это (χοινόν ἐστὶν εἰχάζειν τάδε), говорит Ахилл озадаченной Клитемestre (стих 845). Стихи 915 сл.: *Если ты отважишься надо мной // простереть руку, мы спасены* (σεσώσμεθα); *если нет — не спасены* (οὐ σεσώσμεθα). Стихи 979 сл.: *Благородные, когда их хвалят* (αἰνούμενοι), некоторым образом // *ненавидят хвалящих* (τοὺς αἰνοῦντας) <...> Стихи 1002 сл.: *Мне все равно, будете ли вы умолять* меня (μὴ ἰχέτεύοντε) // *или я останусь без ваших молений* (ἀνιχέτευτος) <...> Стихи 1006 сл.: *Если я лгу <...> пусть умру; пусть не умру, если спасу деву* (<...> θάνοιμι· μὴ θάνοιμι δ' ἦν σώσω κόρη). В переводе мы не найдем намека на эти повторения. Хуже того, в последнем случае употреблен совершенно неподходящий коллоквиализм: *Спасу же вас, так на здоровье*. Стих 1364 (об ожидаемом Одиссее) можно бы перевести, исходя из повторения в оригинале: «**Выбранный** своею волей». — «Скверный **выбор** — убивать». (Ср.: Αἰρεθεὶς ἐκὼν. Πονηρὰν γ' αἴρεσιν, μιαιφονεῖν.) У Анненского: *Ахилл. Сам своею волей царской. Клитемнестра. О палач, твой жребий лют.*

Воспитанные на Гомере, греки знали, что в так называемых формульных стихах каждое слово занимает место, положенное ему строением гексаметра (Ярхо 2001, 97—98). Нет сомнения, что так же чутки были они и к месту слова в других размерах. В «Ифигении» есть тому два доказательства. Конец стиха 451: <...> αἰδοῦμαι δάκρυ = <...> *стыжусь плакать*; стих 452: <...> τὸ μὴ δακρῦσαι δ' αὔθις αἰδοῦμαι τάλας = <...> *но в то же время и не плакать стыжусь, бедный*. Глагол αἰδοῦμαι 'стыжусь' оба раза занимает в оригинале конец четвертой стопы и пятую, и хотя от переводчика нельзя требовать, чтобы он следовал оригиналу «стопа в стопу», в данном случае Анненский был очень близок к этой возможности: *Стыд отнял у меня отраду слез, // Но высушить источник слез не властен*. Достаточно было в конце стиха 451 поменять местами слова: <...> *и слез отраду*, чтобы они соотнеслись с концом следующего стиха вполне «по-еврипидовски»: <...> *слез не властен*. Другой пример — чуть выше, в стихах 444 сл., где финал соседних строк строится на однокоренных словах σοφίσματα 'уловки' и σοφώτερος 'более хитрый': враждебное царю божество оказалось хитрее его в уловках (хитростях). В переводе параллелизм утрачен.

Сложный случай — стих 721, где в оригинале *figura etymologica* (повтор однокорневых слов) осложнена аллитерацией на θ : $\Thetaύσας γε θύμαθ' ἀμὲ χρῆ θύσαι θεοῖς$. При буквальном переводе получается очень неуклюже: «Конечно, мне нужно совершить жертву богам, принеся в жертву жертвенное животное». Вместить всё это в один ямбический стих, да еще аллитерированный, — задача не из легких, но Анненский, судя по переводу, ее перед собой и не ставил.

Обратимся к фразам с кольцевой композицией. Менелай советует брату отправить Ифигению назад в Аргос. *Скрыть ее я мог бы, но от другого не скроюсь* ($\Lambdaάθοιμι τοῦτ' ἄν' ἀλλ' ἔχειν οὐ λήσομεν$), — отвечает Агамемнон, имея в виду Калханта (стих 516). Перевод здесь не составляет труда: *Скрыть дочь смогу; как от другого скрыться?* Анненский переводит: *Вернуть? Да разве этим сбережешь?* Ср. в стихах 1251 сл.: $\langle \dots \rangle \muαίνεται δ' ὅς εὔχεται // θανεῖν$. *Κακῶς ζῆν κρεῖσσον ἢ καλῶς θανεῖν = \langle \dots \rangle Безумен, кто хочет // Умереть. Плохо жить — лучше, чем прекрасно умереть.* У Анненского: *Если кто // Не хочет жить — он болен: время жизни, // Все муки лучше славы мертвеца.* Ни в одном из этих двух случаев в переводе лексическое обрамление не передано, а в последнем примере вовсе утрачена чеканная антитеза «плохо — прекрасно» ($\kappa\alpha\kappa\omega\varsigma$ — $\kappa\alpha\lambda\omega\varsigma$).

Ни скрепа, ни антитеза не соблюдены в стихах 471 сл.: Менелай $\langle \dots \rangle$ *Дай руку мне, и помиримся, брат.* // Агамемнон $\langle \dots \rangle$ *Ты, вождь, сжимаешь руку горемыке.* В оригинале: $\text{Ἄδελφέ, ὁός μοι δεξιᾶς τῆς σῆς θιγέιν. — Δίδωμι· σὸν γὰρ τὸ κράτος, ἄθλιος δ' ἐγώ}$ Можно было бы перевести: *Дай, брат, мне руку правую пожать. — Даю; твоя взяла, а я несчастен*⁴⁷. Всё это, конечно, нюансы, которых нельзя было бы требовать от переводчика средней руки, но Анненский, если бы хотел, без труда смог бы их передать. Просто его больше интересовало, в какой момент царь вытирает пот со лба...

Остановимся ненадолго на словарном составе, помня, что Анненского уже не раз упрекали в смешении архаизмов, просторечия и европеизмов позднего происхождения. В «Ифигении» есть тому не один пример.

Славянизмы и древнерусизмы: *присноблаженство* (стих 161); *ланиты* (стих 187); *вдругорядь* (стих 306: *Смотри, побью — заплачешь вдругорядь*; непонятно, почему: ниоткуда не следует, что Старик уже однажды плакал побитый); *холоп* (стих 317; ничего похожего в оригинале, где Менелай говорит о Старике: *Мне, а не ему, надлежит говорить*); *терем* (которого нет в стихе 1203); *челядь* (стихи 371,

1400 сл.). Последнее вовсе непостижимо: оба раза речь идет о варварах, находящихся в рабском подчинении у своих владык (это — афинское политическое клише), в то время как челядь — дворовая прислуга. Недаром во втором случае (*Мы — свободны, в Трое — челядь*) Зелинский исправил: <...> *въ Троѣ — рабство* (Еврипид 1921, III: 106; ср.: <...> τὸ μὲν γὰρ δοῦλον, οἱ δ' ἐλεύθεροι). Божественные близнецы Диоскуры названы *Зевсовым исчадьем* (стих 1154)⁴⁸ — решение стилистически небезупречное, поскольку во времена Анненского это слово употреблялось преимущественно в пейоративном смысле⁴⁹. Неуместные коллоквиализмы (кроме упомянутых ранее): *приставал* (стих 339), *горемыка* (стих 472), *назад сыграл* (стих 530; в оригинале: χῆτ' ἐφευσάμην 'а затем солгал'); *поняла?* (стих 1263; в монологе Агамемнона, убеждающего Ифигению принести себя в жертву; не слишком ли по-домашнему, тем более что Еврипид ни малейших оснований для такой интонации не дает?). Примеры лексического анахронизма: *герольд* (стих 95; прибавлено к имени Талфибия); *солдаты* (стих 814 — вместо названия племени Μυρμιδόνες 'мирмидоняне'; стих 914 — с прибавлением *гордость родины и слава*, что совершенно противоречит представлению героев Еврипида о войске как о необузданной массе, ср. 1357); *сан* (стих 1344 — о достоинстве, присутствии Ифигении; стих 1457 — в оригинале речь идет об обмане, не достойном Атрида).

Наконец, о синтаксическом облике перевода. Давно замечено, что чеканную, грамматически и лексически завершенную греческую фразу Еврипида Анненский прерывает или расчленяет — главным образом, многоточиями, которые дают возможность читателю «додумывать» за героя (Гаспаров 1994, 161—162; 1999, 592—595). Я насчитал во всем русском тексте «Ифигении» (опять же до стиха 1532, но включая и хоровые партии) 393 многоточия. Если я и пропустил что-то, общей картины это не изменит: одно многоточие приходится меньше, чем на четыре стиха. В монологах, однако, это соотношение меняется. Клитемистра (стихи 1146—1208) выражает свои мысли еще сравнительно отчетливо и напористо — у нее одно многоточие на 3,5 стиха, то есть близко к средней норме. Агамемнон в своем ответе (стихи 1255—1275) волнуется больше — 21 строка его монолога содержит у Анненского 9 многоточий (1:2,3). Царь вне себя при мысли, что сейчас явятся жена с дочерью: в монологе длиной 27 стихов (442—468) — 18 многоточий (то 1:1,5). И уже рябит от точек там, где Агамемнон пытается уговорить жену, чтобы она оставила дочь на его попечение: в

стихах 725—728 мы находим 8 многоточий — почти по три на каждый стих!

Читателю нетрудно понять состояние персонажей и мучающие их проблемы; понимал их, надо думать, и Еврипид, но сочинял он всё же трагедию с твердо очерченными характерами, а не мещанскую драму с участием неврастеников, не ведающих, что делать и как выразить свои потаенные мысли. Наконец, нужно ли напоминать, что в греческих рукописях той эпохи знаков препинания вообще не было?

* *
* *

Даже мой весьма незначительный переводческий опыт позволяет понять, что легче раскритиковать десять хороших переводов, чем сотворить один посредственный; что, переводя стихами с таких лаконичных языков, как древнегреческий и латинский, нельзя обойтись без того, чтобы где-то вставить прилагательное или наречие, а где-то их потерять. Но нужно остерегаться, чтобы эти добавления или изъятия не меняли существенно облик оригинала. Если в одном месте при появлении в тексте фурий опущено определение *грозные*, а в другом оно добавлено, образ фурий от этого не изменится. Но если там, где в оригинале — *видя фурий*, мы переведем: *видя фурий с их злобным оскалом*, это будет отсебятина, потому что переводимому автору навязывается чужой образ. Всё это — аксиома для современной теории перевода, и я напоминаю о ней только для того, чтобы читателю была вполне ясна моя позиция.

Цель этой статьи — не поношение Иннокентия Анненского, чей перевод в сего Еврипида — подвиг, плодами которого еще долго будут пользоваться русские читатели наравне с «Илиадой» Гнедича и «Одиссеей» Жуковского. Б. В. Варнеке (1907, 226—227, 234, 237) при появлении «Театра Еврипида» справедливо заметил, что это — достояние не только филологов, но и поэтов, и сценических деятелей. Труднее согласиться с утверждением рецензентов, что перевод не только отвечает подлиннику, но даже «включаетъ въ себя опытъ критическаго комментарія къ Еврипиду» (Варнеке 1907, 232), то есть что Анненский якобы переводил так близко к оригиналу, «какъ-будто онъ хотѣлъ дать читателю — переводъ, а филологу — критическую рецензію текста» (Холодняк 1909, 88). В любом из переводов, вошедших в том 1907 г., нетрудно обнаружить те же особенности, что в «Ифигении», просто никто этим не занимался.

Анненский был поэтом и филологом одновременно, и у него в отношении греков были свои принципы, которые он исповедовал и в своем собственном творчестве (я имею в виду четыре трагедии на античные темы, истолкованные по-модернистски). Как у всякой поэтической натуры, принципы эти нередко приходили в противоречие друг с другом, а иногда — с фактами.

Так, Анненский почему-то утверждал, что хор у Софокла бесцветен и нейтрален, вероятно, позабыв о знаменитом стасиме III из «Царя Эдипа» и стасиме I из «Антигоны», а заодно — о высказывании Аристотеля, которое мы приводили на с. 96. Анненский утверждал, что в его «Меланиппе» хор составляет «гармоническое дополнение к героине трагедии» (2000, 48), но оставил за ним в трех пьесах наименование «музыкальных антрактов» и своих «Иксиона» и «Лаодамию» так и обозначил как трагедии «с музыкальными антрактами», не замечая, как видно, что чем пленительнее эти лирические части, чем теснее они сливаются с действием (ср. Анненский 2000, 105), тем меньше они заслуживают такого названия.

Анненский полагал, что первая победа Софокла над Эсхилом в состязании трагических поэтов — это «первый успех той сложной психологической драмы, которая живет до наших дней» (Анненский 2000, 22). Отсюда та психологизация действующих лиц «Ифигении», о которой немало говорилось выше. Отсюда и бесконечные многоточия, которых еще больше в собственных пьесах Анненского⁵⁰. Кто-то из знаменитых филологов прошлого века сказал, что Федра Сенеки уже прочитала не дошедшего до нас, первого еврипидовского «Ипполита». Герои Еврипида у Анненского вместе с переводчиком прочитали всего Достоевского.

Анненский справедливо говорил, что «древние греки более чем мы ценили детали своих пьес» (Анненский 2000, 13), — а сколько таких «деталей» он опустил, переименовал, заменил другими? Современному зрителю античной трагедии недостает, по его мнению, привычного квадрата сцены и световых эффектов (см. Анненский 2000, 8) — отсюда многочисленные ремарки. Но древние драматурги умели так строить пьесы, что действие начиналось рано утром или даже ночью, как, в частности, в «Ифигении», и восходящее солнце постепенно заливало оркестру, так что афинский режиссер (а им, большей частью, был сам автор) не нуждался ни в ремарках, ни в прожекторах, ни в других осветительных приборах.

Одним словом, я с увлечением читал бы «Ифигению», если бы это была трагедия самого Анненского, «утонченного, одинокого и непонятного» (Гаспаров 1989, 62), каким ему самому казался Еврипид⁵¹. Я бы постарался, говоря словами аристофановского Еврипида об Эсхиле (Arist. Ran. 939—942), «подсушить» перевод Анненского, если бы был поэтом, хотя в том, что это возможно, сомневался даже столь превосходный переводчик, как Ф. А. Петровский. Когда при подготовке издания 1969 г. я спросил Федора Александровича, не возьмется ли он с этой целью просмотреть перевод Анненского, он ответил мне: «Я пробовал, ничего не получается; сбóит потянуть за одну ниточку, как всё рассыпается». Поэтому цель настоящей статьи, написанной не поэтом, а филологом, — защита Еврипида от излишней чувствительности и ложного пафоса, от многословия и ненужного просторечия, которые навязываются ему переводом Анненского. Поскольку эти особенности перевода присущи не одной «Ифигении», то ясно, что русскому читателю по истечении столетия нужен новый Еврипид, по-гречески краткий в речах и неисчерпаемо глубокий в мысли, и за этот труд должен взяться человек, не рассчитывающий на быстрое признание (тягаться с Анненским-поэтом — задача не из легких), не говоря уже о том, что он должен хорошо знать древнегреческий язык и не хуже владеть русским стихом. Но где взять такого переводчика, тем более в наши дни, когда способный человек работает в трех местах, чтобы прокормить семью?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья эта писалась одновременно с главой, посвященной «Ифигении в Авлиде», для моей книги «Семь дней в афинском театре Диониса», которая готовится к выпуску в издательстве «Лабиринт». Поэтому неизбежны некоторые повторения в интерпретации трагедии и в оценке дошедшего текста. Редактору издательства Галине Николаевне Шелогуровой я искренно признателен за помощь в добычании литературы на русском языке, не доступной мне здесь, во Франции.

² Редколлегия серии «Литературные памятники», где впервые за восемь десятилетий были переизданы трагедии Эсхила в переводе Вяч. Иванова, нашла сочетание этих двух имен «воистину знаменательным» (Эсхил 1989, 454); в то же время наш известный филолог-античник Я. М. Боровский незадолго до смерти писал мне, что у него из-за трудностей, переживаемых тогда издательским делом, «отложена in indefinitum реализация немалого труда по восстановлению в культурном облике радикально обезображенного „Литературными памятниками“ Эсхила в переводах Вяч. Иванова» (письмо от 19.XI 1991). Интересно было бы разыскать и напечатать эту работу!

³ В дальнейшем для краткости мы называем ее просто «Ифигенией».

⁴ Маргинальная нумерация стихов везде дана по греческому оригиналу. Трагедия Еврипида цитируется по изданию Euripides 1983.

⁵ Речь идет о стихах 49—114, 378—441, 607—630, 919—1035, 1098—1108, 1510—1531. Читатель легко убедится, что всё это отнюдь не маловажные куски текста, и примириться с их изъятием значило бы разрушить всю трагедию.

⁶ В статье, опубликованной вслед за переводом, Анненский (1898, 67—69) ссылался более чем на 20 известных ему изданий. Странно, однако, что среди них нет наиболее близкого по времени издания Энгланда (Euripides 1891), который явился прямым вдохновителем Пейджа.

⁷ См. Aesch. Ag. 40—103; Soph. Ai. 134—171. В статье использованы следующие сокращения: Aesch. Ag. — Aeschylus, Agamemnon; Arist. Lys. — Aristophanes, Lysistrate; Arist. Ran. — Aristophanes, Ranae; Arist. Thesm. — Aristophanes, Thesmophoriazusae; Eur. Andr. — Euripides, Andromache; Eur. El. — Euripides, Electra; Eur. Iph. T. — Euripides, Iphigenia in Tauris; Eur. Tro. — Euripides, Troades; Herod. — Herodotus, Historia; Men. Georg. — Menander, Georgos; Plut. Per. — Plutarchus, Pericles; Soph. Ai. — Sophocles, Ajax; Soph. El. — Sophocles, Electra; Soph. Trach. — Sophocles, Trachiniai; Thucyd. — Thucydides, Historia belli Peloponnesiaci; Tyrt. Fr. — Tyrtaeus, Fragmenta.

⁸ В анапестах речь идет о прошлом, в ямбах — о настоящем. Наряду с этим была замечена симметрия, образуемая двумя половинами ямбов (Mellert-Hoffmann 1969, 120; ср. Irigoín 1988): (49—65) + (66—79) || (80—93) + (94—110), то есть 17 + 14 стихов || 14 + 17 стихов.

⁹ Перевод Анненского здесь и далее цитируется по изданию Еврипид 1999, II: 448—523.

¹⁰ Неуместную ассоциацию с Пушкиным вызывает также стих, непосредственно предшествующий началу ямбического фрагмента речи Старика: <...> Рад ли, не рад, терпи... Ср. в «Борисе Годунове»: Не смей согнать ленивца! Рад не рад, // Корми его <...> (Пушкин 1948, 7: 41). Драматическим пятистопником Пушкина навеяны еще два следующих стиха из той же самой реплики Старика: <...> О землю ударял доской, и <...> слезы // Обильные вдоль щек твоих текли. Анненский цитирует здесь даже синтаксический перенос из первого монолога Сальери: <...> Я слушал и заслушивался — слезы // Невольные и сладкие текли (Пушкин 1948, 7: 123).

¹¹ Что, правда, не помешало ему перевести (и пусть извинят меня его почитатели — довольно неудачно) трагедию «Рес», которая Еврипиду вообще не принадлежит (см. Еврипид 1999, I: 601, 697—698).

¹² Участники хора с воодушевлением перечисляют, кого они видели: ключевой глагол — ὄρων 'видеть', обычно в форме аориста (стихи 171, 191 сл., 209, 218; в «сомнительной» части парода — стихи 233, 254, 274, 295, 299).

¹³ Принадлежность этого стасима Еврипиду оспаривается, но коль скоро Анненский включил его в свой перевод безо всяких оговорок в качестве второго музыкального антракта, мы имеем право рассматривать его наравне с прочими частями текста.

¹⁴ См. подробнее: Гаспаров 1999, 595. Филологи, рецензировавшие «Театр Еврипида» в переводах Анненского, выпущенный в 1907 г. («Ифигения» в него не

входила), отнеслись к ремаркам переводчика двойственно: они, конечно, понимали, что это — от лукавого, но полагали, что ремарки сделают восприятие этоса и пафоса трагедий более доступным читателю (см. Холодняк 1909, 89). Ср., однако: «По моему крайнему разумѣнію, надо всѣ эти ремарки опустить» (Варнеке 1907, 237).

¹⁵ Анненский, который считал, что трагедии пишут для постановки на сцене, как видно, не очень доверял актерам, если снабжал их подобными указаниями. Судя по отзыву на постановку «Ифигении» в 1908 г., он был прав (Арабакин 1909, 140). Того же мнения был рецензент газеты «Речь»: «<...> мѣсто приподнятой на котурны, чеканной, отточенной читки занимает умышленная и усыпляющая монотонность, а величавая торжественность и строгая пластичность позы и жеста замѣняются деревянной неподвижностью и движениями предустановленного, „оперного“ образца» (Василевский 1909, 4).

¹⁶ Ср. также завершение двух симметричных строф в выходной монодии «Иона» (стихи 125—127 || 141—143) — в каждой строфе по 18 долгих подряд.

¹⁷ Вяч. Иванов попытался в порядке эксперимента перевести двустипишие, состоящее из одних долгих слогов (его приписывают основателю поэтической школы на Лесбосе Терпандру), одними ударными односложными словами: *Зевс, ты — всех дел верх! // Зевс, ты — всех дел вождь! // Ты будь сих слов царь; // Ты правь наш гимн, Зевс!* (ЭП, 307, ср. 492). Однако этот зачин гимна очень далек от скорбных и заунывных плачей из «Гекубы».

¹⁸ Употребление 5-стопного ямба в русском переводе древнегреческой трагедии поддержали рецензенты-филологи (Холодняк 1909, 88—89; ср. Варнеке 1907, 233, 235).

¹⁹ В античных надписях буква «ню» (-ν-) в имени Клитемстры не встречается, и это написание этимологически корректно: *Κλυτὰ μῆστρα* значит ‘славная замыслов’ (от греч. *μῆδομαι* ‘обдумываю; замышляю’). Анненский использует форму с -ν-, которая возобладала в средневековых рукописях и укоренилась в новых языках (*Клитемнестра*).

²⁰ В обоих случаях лишний стих прибавлен ради рифмы. Во втором случае (*Ты обижен — что же делать? Веры в нас к тебе не стало, // «Да» — вчера, и «нет» — сегодня, а на завтра — все сначала*) вполне можно обойтись одним стихом, если не гнаться за добавленной от переводчика рифмой: *Каждый раз решишь снова: нынче «да», а завтра «нет»* (*Πλάγια γὰρ φρονεῖς, τὰ μὲν νῦν, τὰ δὲ πάλαι, τὰ δ' αὐτίκα*).

²¹ Заметим, что рифму Анненский употребляет иногда и в ямбах: стихи 930 сл. (в переводе им соответствуют 3 стиха с опоясывающей рифмой), 948—954 (в переводе — 7 стихов с перекрестной рифмой, видимо, для придания большего веса клятве Ахилла).

²² См. Aesch. Ag. 154 sq., 198—248 (в последнем стихе сознательно отводится версия о спасении девушки), 1521—1530; Soph. El. 525—551; Eur. Iph. T. 357—371; El. 1020—1029, 1046—1048.

²³ См. стихи 17—23, 55—65, 75, 270—272, 337—345, 385—390, 397, 488, 494, 573—586, 682 сл., 768—793, 1166—1170, 1194—1205, 1236 сл., 1253 сл., 1316, 1333—1335, 1417 сл.

²⁴ То, что Агамемнон — откровенный честолюбец, сумел понять даже не слишком искушенный в вопросах классической филологии сценический обозреватель «Ежегодника Императорских театров» (см. Арабажин 1909, 138).

²⁵ Ср.: «<Эти люди> такь любятъ и такь понимают другъ друга» (Анненский 1898, 79).

²⁶ Курсив Анненского.

²⁷ Ср.: Herod. I, 32; Aesch. Ag. 928 sq.; Soph. Trach. 1—3; Eur. Andr. 100—102; Tro. 510.

²⁸ В расчет здесь и в дальнейшем принимаются стихи только до сомнительного эксода, то есть до 1532-го стиха.

²⁹ Ср. τὸ θυγάτριον 'доченька' в речи скифа, искажающего греческий язык (Arist. Thesm. 1184, 1210); в правильной форме — в «средней» и «новой» аттической комедии. Τὸ τέκν ἰδίον 'ребеночек' — опять же в комедии (Arist. Lys. 889).

³⁰ Недаром Периклу ставили в вину, что он дважды в день, уходя из дома и возвращаясь, целовал свою гражданскую жену Аспасию (Plut. Per. XXIV).

³¹ В этот список, естественно, не включаются стих 1223, где Ифигения вспоминает, как отец называл ее в детстве *малюткой*, и стих 1119, где *малюткой* назван грудной младенец Орест (в оригинале оба раза — нейтральное слово τέκνον).

³² Напомним здесь сцену приезда Клитемestры с дочерью (стихи 607—630) или те же воспоминания Ифигении и ее мечты о том, как она в старости будет лелеять отца (стихи 1220—1233). Ср. также стихи 1155—1163, где обрисован идеал жены для мужа со средним достатком (при том, что Агамемнон был самым могущественным из микенских царей!).

³³ Ср. реакцию хора и Ахилла (стихи 1402—1409, 1421—1423, 1504, 1510—1520).

³⁴ Ифигения, обращаясь к матери, имеет в виду и Ахилла; отсюда множественное число глагола (εἰσακούσατε).

³⁵ То есть Ахилла. При том, что Греция в V в. состояла из многих сотен городов-государств (полисов), житель соседнего полиса был уже чужеземцем, тем более, Ахилл из далекой — по отношению к жителям Аргоса — Фессалии.

³⁶ Ифигения повторяет слова отца (1274 сл.), не задумываясь над тем, что Парис «похитил» Елену с ее согласия (71—77).

³⁷ Прилагательным *великий* я перевожу греч. μακάριος (собственно, 'блаженный, счастливый').

³⁸ Наречиями *невозможно* или *бесполезно* я перевожу греч. ἀμήχανον (собственно, 'то, с чем нельзя бороться; то, против чего нет средств').

³⁹ Ср. слова Клитемestры: если ахейцам так нужна Троя, пусть бросят жребий, чью дочь принести в жертву, а лучше всего — дочь Менелая и Елены (стихи 1195—1205).

⁴⁰ Ср.: μὴ φιλοφχεῖτε 'не щадите живота своего' (Turt. Fr. 6, 18).

⁴¹ Того же происхождения характеристика Софокловой Антигоны как «пылкой любвицы» (Анненский 1898, 75; ср. 2000, 33), на что в трагедии Софокла нельзя найти ни малейшего намека (Ярхо 1986, 65, 75—78).

⁴² Согласуется ли с этим «кошачья гибкость лстивой женской природы» (Анненский 1898, 76), которую переводчик усмотрел в образе Клитемestры? Речь долж-

на идти не о лестях, а о том, что приходится пренебрегать царским достоинством (стихи 908—910, 992—994, 1343), когда жизнь дочери висит на волоске.

⁴³ Ср.: Μάκαρες οἱ μετρίας θεοῦ // μετὰ τε σωφροσύνας μετέ- // σχον λέκτρων Ἀφροδίτας (стихи 543—545); Διάφοροι δὲ φύσεις βροτῶν, // διάφοροι δὲ τρόποι· τὸ δ' ὄρ- // θῶς ἐσθλὸν σάφες αἰεὶ (стихи 558—560). К следующему стасиму претензий нет, если не считать стихов 773 сл., по смыслу «дополненных» обращением к Атриду (*Вперед, Атрид! Кровавой ратью <...>*), а по форме — напоминающих пушкинское: *Вперед! мечом и грудью смелой // Свой путь на полночь пробивай* (Пушкин 1937, 4: 13).

⁴⁴ И на сей раз дело не обошлось без пушкинского влияния — ср. стихотворение «Кто, волны, вас остановил...» (1823).

⁴⁵ См. стихи 77, 144, 171, 336, 339, 341 сл., 345—349, 373 (<...> *мешки вы золотые <...>*), 453, 495, 543, 555, 632, 829, 851 сл., 867, 870, 1089 сл., 1154, 1173, после 1188 (вставлены два лишних стиха), 1235, 1237, 1269, 1325, 1364, 1371, 1418 сл.

⁴⁶ Ὀρέστην τ' ἔκτρεφ' ἄνδρα τόνδε μοί. Местоимение μοί 'мне' употреблено в значении так называемого dativeus ethicus, соответствующего русскому *мне / у меня*: «Посмейте-ка вы мне (= у меня) разговаривать во время урока!»

⁴⁷ Справедливости ради отметим, что в стихах 668 сл. соблюдена скрепа *одна поеду* (μόνη πορεύσομαι) — *одна* (μόνη).

⁴⁸ Существительное исчадьε 'дитя, потомок' использовано здесь в собирательном значении (ср. СЯ XVIII, 169).

⁴⁹ Ср.: «Исчадие, сынъ или дочь, дѣтенышъ; больше говорится поносительно, въ укоризненномъ смыслѣ» (Гарбель, 1919). Анненский эксплуатирует отрицательные коннотации этого слова, когда называет Одиссея *исчадием Сизифа* (стих 524).

⁵⁰ Я посчитал количество многоточий по отношению к количеству стихов в начальных явлениях (сценах) всех четырех античных трагедий Анненского. В «Меланиппе», самой ранней по времени (1901), их сначала меньше, чем в «Ифигении»: в прологе на 96 стихов приходится 20 многоточий (1:5). В дальнейшем соотношение меняется: в явлениях 1 и 2 на 123 стиха приходится уже 45 многоточий (1:2,7). В «Иксионе» (явление 1-е и речевая часть 2-го) на 131 стих — 56 многоточий. В «Лаодамии» (речевая часть явления 2-го) на 177 стихов — 74 многоточия, причем в последнем речевом куске — 18 многоточий на 18 стихов. В двух первых сценах «Фамирыкифарэда» на 108 стихов всего 43 многоточия. Не считая рокового диалога в «Лаодамии» (по многоточию в каждом стихе) в среднем получается примерно по одному многоточию на каждые 2,5 стиха. Как пишет исследовательница драматургии Анненского Г. Н. Шелогурова, «уже вышедший год спустя <после „Меланиппы“». — В. Я.> „Царь Иксион“ серьезно отличается в плане проблематики от первой трагедии <...>» (Анненский 2000, 300). Но хотя проблематика и менялась, отношение числа многоточий к числу строк оставалось почти одинаковым.

⁵¹ В собственных трагедиях Анненского попадают прямые заимствования из его же переводов. Так, для примера, в «Меланиппе» (Анненский 2000, 60, 62, 71): <...> *завесу на уста* (действие 1, явление 2) — ср. «Ифигения», 542; *Он кобылиц отпрячь велел, чтоб раньше // Родимых трав вкусили <...>* (действие 2, явление 4) — ср.: *Я кобылиц, с усталых упряжь снявши, // На луг пустил:*

пусть травки поедят («Ифигения», 422 сл.); *О, тяжкий бред* <...> (действие 2, явление 7) — ср. «Ифигения», 1132. Слово *бред* так полюбилось Анненскому, что он сделал его лейтмотивом монолога Фамиры в сцене 10-й «Фамиры-кифарэда» (Анненский 2000, 260—262).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Анненский, И.: 1898, 'Посмертная «Ифигения» Еврипида', *Журнал Министерства Народного Просвещения*, ч. СССХVII, Май, отд. классической филологии, 67—83.
- Анненский, И. Ф.: 2000, *Античная трагедия: (Публичная лекция); [Драматические произведения:] Меланиппа-философ; Царь Иксион; Лаодамия; Фамира-кифарэд*, Составление, подготовка текста и комментирующая статья Г. Н. Шелогуровой, Москва.
- Арабажин, К.: 1909, 'Впечатления сезона: С.-Петербург. I. Александринский театр', *Ежегодник Императорских театров*, вып. IV, 130—140.
- Артюшков, А.: 1912, *Котурн и маски: Эврипид<,> Плавт<,> Теренций*, в художественных переводах, Москва.
- Варнеке, Б. В.: 1901, [Рецензия на книгу]: И. Анненский, Меланиппа-философ: Трагедия, С.-Петербург 1901', *Филологическое обозрение*, т. XX, кн. 2, отд. II, 86—109. Подпись: —р—.
- Варнеке, Б.: 1907, [Рецензия на книгу]: Театр Еврипида: Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем: В 3 т., С двумя введениями, статьями об отдельных пьесах, объяснительным указателем и снимком с античного бюста Еврипида И. Ф. Анненского, С.-Петербург [1907], т. I, *Журнал Министерства Народного Просвещения*, Новая серия, ч. IX, Май, отд. 2, 226—237.
- Вас[илевск]ий, Л.: 1909, 'Михайловский театр: «Ифигения — жертва», «Эриннии»', *Речь*, 27 сентября (10 октября), № 265 (1145), 4.
- Гарбель — *Настольный энциклопедический словарь*, Издание Товарищества А. Гарбель и К^о, Москва 1892, т. III^й, вып. 29—42: Грация — Кальдерон.
- Гаспаров, М. Л.: 1989, 'И. Анненский — переводчик Эсхила', *Классическая филология как компонент высшего гуманитарного образования*, Москва, 61—69 (= Сборник научных трудов Московского государственного института иностранных языков имени Мориса Тореза; Вып. 347).
- Гаспаров, М. Л.: 1994, Еврипид, 'Электра', Перевод с древнегреческого [и предисловие] М. Л. Гаспарова, *Литературная учеба*, кн. 2, 161—190.
- Гаспаров, М. Л.: 1999, 'Еврипид Иннокентия Анненского', *Еврипид, Трагедии*, Перевод И. Анненского, т. I, 591—600.
- Еврипид: 1916—1921, *Театр Еврипида*, Перевод со введением и предисловиями И. Ф. Анненского, Под редакцией и с комментарием Ф. Ф. Зелинского, Москва, т. I—III.
- Еврипид: 1969, *Трагедии*, Перевод с древнегреческого И. Анненского и С. Шервинского, Вступительная статья и комментарии В. Ярхо, Москва, т. 1—2.

- Еврипид: 1999, *Трагедии: В 2 т.*, Перевод И. Анненского, Издание подготовили М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо, Москва, т. I—II.
- Зелинский, Ф.: 1911, 'Памяти И. Ф. Анненского' [1909], Ф. Зелинский, *Из жизни идей: Научно-популярные статьи*, Издание 3-е, с приложениями, С.-Петербург, т. 2: Древний мир и мы, 364—378.
- Настопкене, В.: 1981, 'Опыт исследования точности перевода количественными методами', *Literatūra*, [t.] XXIII, № 2, 53—70.
- Пиотровский, А. И.: 1937, *Древнегреческая драма*, Перевод, вступительная статья и примечания А. И. Пиотровского, Ленинград.
- Пушкин: 1937—1948, *Полное собрание сочинений*, [Москва — Ленинград] 1937, т. 4; 1948, т. 7.
- СЯ XVIII — *Словарь русского языка XVIII века*, С.-Петербург 1997, вып. 9: (Из — Каста).
- Твардовский, А.: 1967, *Собрание сочинений: В 5 т.*, Москва, т. 3: Дом у дороги; За далью — даль; Теркин на том свете.
- Холодняк, И.: 1909, [Рецензия на книгу]: Театр Еврипида: Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем: В 3 т., С двумя введениями, статьями об отдельных пьесах, объяснительным указателем и снимком с античного бюста Еврипида И. Ф. Анненского, С.-Петербург [1907], т. I, *Журнал Министерства Народного Просвещения*, Новая серия, ч. XXII, июль, отд. 3, 86—89.
- Чехов, А. П.: 1978, *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т.*, Сочинения: В 18 т., Москва, т. XIII.
- ЭП — *Эллинские поэты VIII—III вв. до н. э.: Эпос, элегия, ямбы, мелика*, Издание подготовили М. Л. Гаспаров, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо, Москва 1999.
- Эсхил: 1989, *Трагедии*, В переводе Вяч. Иванова, Издание подготовили Н. И. Балашов, Дим. Вяч. Иванов, М. Л. Гаспаров, Г. Ч. Гусейнов, Н. В. Котрелев, В. Н. Ярхо, Москва.
- Ярхо, В.: 1958, *Эсхил*, Москва.
- Ярхо, В. Н.: 1986, *Трагедия Софокла «Антигона»*, Москва.
- Ярхо, В. Н.: 1990а, 'Трагический театр Софокла', Софокл, *Драмы*, В переводе Ф. Ф. Зелинского, Издание подготовили М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо, Москва, 467—508.
- Ярхо, В. Н.: 1990б, 'Ф. Ф. Зелинский — переводчик Софокла', Софокл, *Драмы*, В переводе Ф. Ф. Зелинского, Издание подготовили М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо, Москва, 509—541.
- Ярхо, В. Н.: 2000а, 'В. А. Жуковский — переводчик «Одиссеи»', Гомер, *Одиссея*, Перевод В. А. Жуковского, Издание подготовил В. Н. Ярхо, Москва, 330—346.
- Ярхо, В. Н.: 2000б, 'Адриан Пиотровский — переводчик Аристофана', Аристофан, *Комедии; Фрагменты*, Перевод А. Пиотровского, Издание подготовил В. Н. Ярхо, Москва, 936—959.
- Ярхо, В. Н.: 2000в, *Собрание трудов: Древнегреческая литература: Трагедия*, Москва.

- Ярхо, В. Н.: 2001, *Собрание трудов: Древнегреческая литература: Эпос; Ранняя лирика*, Москва.
- Erbse, H.: 1984, *Studien zum Prolog der Euripideischen Tragödie*, Berlin — New York.
- Euripide [= Euripides]: 1879, *Sept tragédies: Texte grec*, Recension nouvelle avec un commentaire critique et explicatif, une introduction et des notices par H. Weil, 2^e édition, remaniée, Paris.
- Euripides: 1891, *The Iphigenia at Aulis*, Edited with Commentary by E. B. England, London — New York.
- Euripides: 1909, *Fabulae*, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit G. Murray, Oxonii [= Oxford], t. III: Insunt: Helena; Phoenissae; Orestes; Bacchae; Iphigenia Aulidensis; Rhesus.
- Euripide [= Euripides]: 1983, *Iphigénie à Aulis*, Texte établi et traduit par F. Jouan, Paris (= Euripide, [Œuvres], t. VII, [pt.] 1).
- Euripides: 1988, *Iphigenia Aulidensis*, Herausgegeben von H. C. Günther, Leipzig.
- Euripides: 1992, *Iphigenie in Aulis*, Edition, Einleitung und kritischer Kommentar von W. Stockert, Wien, Bd. I—II (= Wiener Studien; Beihefte 16/1—16/2).
- Euripides: 1994, *Fabulae*, Edited by J. Diggle, Oxonii [= Oxford], t. III: Insunt: Helena; Phoenissae; Orestes; Bacchae; Iphigenia Aulidensis; Rhesus.
- Irigoin, J.: 1988, 'Le Prologue et la parodos d'*Iphigénie à Aulis*', *Revue des Études Grecques*, t. CI, № 480/481, 240—252.
- Knox, B. M. W.: 1972, 'Euripides' *Iphigenia in Aulide* 1—163 (in that order)', *Yale Classical Studies*, vol. XXII, 239—261.
- Matthiessen, K.: 1999, '[Rezension der Bücher:] Euripides, *Iphigenia Aulidensis*, Editor H. C. Günther, Leipzig 1988; Euripides, *Iphigenie in Aulis*, [Edition, Einleitung und kritischer Kommentar von W. Stockert], Wien 1992, Bd. I—II (= Wiener Studien; Beihefte 16, 1—2)', *Gnomon*, Bd. 71, H. 5, 395—402.
- Mellert-Hoffmann, G.: 1969, *Untersuchungen zur «Iphigenie in Aulis» des Euripides*, Heidelberg (= Bibliothek der klassischen Alterumswissenschaften. Neue Folge. Reihe 2; Bd. 28).
- Page, D. L.: 1934, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy: Studied with Special Reference to Euripides' Iphigenia in Aulis*, Oxford.
- Willink, C. W.: 1971, 'The Prologue of *Iphigenia at Aulis*', *The Classical Quarterly*, New Series, vol. XXI (LXV), № 2, 343—364.