

ЕΛΕΝΕΙΑ

LITTERVLAE CHARTVLAEQVE
AB AMICIS ET DISCIPVLIS
AD HELENAM LEONIDAE F. ERMOLAEVA
PRO MVNERE NATALICIO
MISSAE

Письма и открытки
ко дню рождения Е. Л. Ермолаевой

PETROPOLI MMXIV



FROM: Всеволод Зельченко

SUBJECT: И. Ф. Анненский, П. В. Мч-
китин и злой чертень



Дорогая Лена,

если честно, я думал, что мне придется выписывать какие-то риторические фигуры, чтобы увязать тему этой мелочной заметки («хотел бы я тебе представить...» и далее по тексту) с радостным поводом, по которому я ее сочиняю. Но чуть только начав сочинять, я поймал себя на том, что все время вспоминаю о тебе, о разных наших разговорах – то в Античном кабинете по субботам, то на лужайках села Рождество – или и о любимых нами обоими общих знакомых (параллели отыщи сама): даже фрагмент Солона, про который ты недавно смешно писала в фейсбуке, оказался, как ты увидишь, косвенно задействован.

Итак: первым переводом Анненского из Еврипида стали «Вакханки», изданные отдельной книгой в 1894 году. В «Вакханках», как во всех еврипидовских пьесах начиная с «Геракла», есть фрагмент, написанный трохеическим тетраметром – это стт. 604–641, короткий разговор Диониса с хором и последующая ῥήσις бога. Анненский, который, с одной стороны, поставил себе целью выдерживать схемы лирических размеров (на титульном листе книги стоит «стихотворный перевод с соблюдением метров подлинника»), а с другой, избрал для передачи триметра традиционный 5-стопный ямб, в случае с тетраметром оказался в промежуточной ситуации.

Сейчас мы посмотрим, как он из нее вышел; но прежде надо сказать, что в русской традиции переводов античных драм привычный нам сейчас эквивалент тетраметра существовал как минимум с 1864 г., когда Н. П. Котелов передал им несколько стихов «Агамемнона» («Ни минуты не теряя, должно меры нам принять...»). Современные Анненскому переводчики пользуются им уверенно и не обинуясь – причем как ученые филологи (В. Г. Зубков, «Эдип в Колоне», 1883: «Что за шум тут? Что случилось? Что за страх вас побудил...»; М. А. Георгиевский, «Ахарняне», 1885: «Всяк беги сюда, преследуй и о муже узнавай...»; И. И. Холодняк, «Менехмы», 1887: «Вот беда! Жене поет он, мне ж наметки подает...» etc.) и версификационно искушенные профессионалы (В. Г. Аппельрот, «Персы», 1888: «На ту сторону пролива, в близлежащую страну...»; Ольга Вейсс, «Троянки», 1892: «Прочь скорее: ждет в Аиде с женихом меня союз...»; Д. С. Мережковский, «Эдип-царь», 1894: «На земле не называйте вы счастливым никого» etc.), но и откровенные дилетанты («Ифигения в Авлиде» в анонимном переводе «издания женской классической гимназии», 1894: «Что я слышу? Крик у двери, шум неистовых речей...»). Я просмотрел два десятка переводов античных пьес, содержащих тетраметры – от Эсхила до Теренция, – и оказалось, что исключением оказывается как раз *отказ* от передачи этого размера 8-стопным хореем (как в «Троянках» П. Д. Шестакова (1876) или в плавтовских «Эпидике» и «Aulularia» М. П. Петровского (1884, 1888), где все трохеические части втиснуты в однотипные ямбы). Интересно, что даже самые беспомощные переводчики, не умеющие выдерживать белый 5-стопный ямб, а триметр и вовсе превращающие в неритмичную мешанину, тетраметр соблюдают без каких-либо трудностей (ябедничаю, что с ним не сумел управиться только

М. Скворцов в переводе «Птиц» 1874 г.). Это тоже доказывает привычность размера, да и не мудрено: в отличие, к примеру, от триметра тетраметр не нуждался в специальных прививках к отечественному дичку, потому что совпадал с разученной с детства комбинацией двух хореических 4-стопников («Прибежали в избу дети, / Второпях зовут отца...»).

То же и за пределами драмы: в 1886 г. Фет переводит сплошным 8-стопным хореем катулловского «Аттиса», сглаживая расшатанный галлиямб до гладкого тетраметра («Аттис, моря глубь проехав на проворном корабле...») – и при этом уверяя читателей, что «по мере возможности» сохраняет «изысканный и трудный» размер подлинника, «который вполне выражает противоположности оргиастически-шумных и порывистых впечатлений с печальными».¹ Всего через год после «Вакханок» Анненского появился и первый образчик русского тетраметра в переводах греческих лириков – фрагмент Солона «А они, желая грабить, ожиданий шли полны...», переложенный в составе «Афинской политики» А. М. Ловягиным.²

К собственно античным текстам следует добавить и вторую часть «Фауста», где тетраметр использован в стилизованных под греческую драму сценах с Еленой (может быть, ты помнишь, как Женя Елисеева со Стасей Голубевой нараспев декламировали эти стихи в нашем спектакле на прошлогодних Дионисиях). Также и здесь русские переводчики единодушно прибегают к 8-стопным хореем – гениальный безумец А. Овчинников (1851) рифмует их *жмжм* («Из-за облак солнце встало, обомленье изженилось / И в себя уже приходишь ослепительница – ты! / Видишь, как перед тобою, над тобою прояснилось? / Пусть я гадкая мерзавка, я ж знатоха красоты!»); цитируя этот текст, трудно остановиться), а Холодковский (1878) и тот же Фет (1883) сохраняют клаузулы и отсутствие рифм. Отвлекаясь от античности, перечислю другие переводческие традиции, которые способствовали популяризации этого размера на русской почве: это Гафиз и вообще персидские поэты (отсюда газеллы Вяч. Иванова и Кузмина, «Пьяный дервиш» Гумилева и пр.), немецкая лирика XIX в. (см., напр., перевод «Воздушного каравана» Фрейлиграта В. Ф. Миллером, 1845) и, конечно, «Ворон» По, к которому мы еще вернемся (первый эквиритмический перевод опубликован Мережковским в 1890 г.). Даже по заведомо неполным данным НКРЯ видно, что рубеж 1880-х – 1890-х годов отмечен мощным всплеском интереса к этому размеру и в оригинальных русских стихах: если любопытные эксперименты с тетраметром у поэта некрасовской школы Л. Н. Трефолева («И меня Создатель спросит: “Что, голубчик Леонид / Николаевич? Как можешь? Как судьба тебя хранит?”...») вряд ли могли вызвать у Анненского интерес, то появившиеся буквально друг за другом вещи Мережковского («Протопоп Аввакум», 1887), Гиппиус («Мой дворец красив и пышен, и тенист душистый сад...», 1889), Минского («Тень», 1891), Бальмонта (в сборнике 1894 г. «Под северным небом» четыре стихотворения написаны 8-стопным хореем, и во всех случаях строфика

¹ Цит. по: *Катулл. Стихотворения* / В пер. А. А. Фета. М., 2006. С. 244.

² *Аристотель. История и обзор афинского государственного устройства* / Пер. и изд. А. Ловягин. СПб., 1895. С. 17–19. В антологии В. О. Нилендера (Греческая литература в избранных переводах. М., 1939. С. 89) он был ошибочно подписан именем Вяч. Иванова и в этом качестве попал в библиографии Е. В. Свиясова (где отмечен рядом с ловягинским, словно речь идет о двух разных текстах: Античная поэзия в русских переводах: XVIII–XX в. СПб., 1998; см. № 2742 и 2743) и Памелы Дэвидсон (Библиография прижизненных публикаций произведений Вячеслава Иванова: 1898–1949. СПб., 2012. № 1939.6). Как говорили греки, ἀτιυή καὶ πρόβατα δάκνει: в томе БВЛ «Античная лирика» (М., 1968. С. 134) этот же перевод оказался приписан Зелинскому.

выдает очевидное влияние «Ворона», знаменитый бальмонтский перевод которого опубликован в том же году) и других должны были привлечь его внимание. Наконец, в предыдущем стихотворном переводе «Вакханок» (1885), который при всей его безотрадности едва ли мог быть не замечен Анненским хотя бы потому, что печатался в ЖМНП, А. И. Пукарев (выпускник Ларинской гимназии, автор пресного сборника «Стихотворения» 1888 г. с романсами и баснями, возглавлявший перед революцией Петроградскую ссудную казну – больше ничего о нем не знаю) передал стг. 604 слл. рифмованными 4-стопными хорями: «– О, собирайтесь, менады! / Каждый слову покорись! / – Кто зовет? Мы богу рады! / – Сын Семелы, Дионис!» (далее, впрочем, Пукарев использует другие размеры, а в ресисе так даже и 4-стопный анапест со смешными публицистическими обертонами: «Презираю царя я за то глубоко...»).

На этом фоне тем интереснее оказывается решение, принятое Анненским: он отказывается от эквиритмичности, переводя отрывок не 8-стопными и даже не попарно группирующимися 4-стопными, а 5-стопными хорями с отчетливым преобладанием женских клаузул (мужскую имеют только 8 стихов из 49, в ресисе – только 5 из 36): «Над глупцом смеялся я: все время / Он меня вязал в воображенье, / А на деле пальцем не коснулся...» Семантический ореол этого размера, особенно в «эпическом» ресисе, явственно различим: это десетерац сербских народных баллад, традиция передавать который белым 5-стопным хореем со сплошными женскими окончаниями восходит к Гердеру и Гете. Как отмечали К. Ф. Тарановский и М. Л. Гаспаров, в русской поэзии второй половины XIX в. (разумеется, с учетом влияния «Песен западных славян», имитирующих десятерац более сложным образом – их тактовик мимикрирует под 5-стопный хорей столь же часто, как и под 3-стопный анапест, что породило знаменитую стиховедческую дискуссию) этот размер ассоциировался в первую очередь с вещами Майкова: циклом «Сербские песни», поэмой «Бальдур» по мотивам «Младшей Эдды» и, наконец, «Словом о полку Игореве». Нет нужды говорить, что Анненский хорошо знал и ценил как южнославянский фольклор (в т. ч. и в подлинниках), так и немецких классиков, и Майкова: между прочим, в статье «А. Н. Майков и педагогическое значение его поэзии» (1898) майковский перевод «Слова...» характеризуется Анненским так: «Поэт религиозно сохранял слова и выражения драгоценного подлинника, *чутко угадывая музыку утраченного размера...*».³ В этой связи любопытно, что последняя из майковских сербских баллад, «Радойца» (1879, перевод из сборника Вука Караджича), совпадает с ресисом Диониса и по сюжетной ситуации – вообще говоря, довольно экзотической: герой заточен в тюрьму властителем, шумно похваляющимся о своей победе, но невероятным образом освобождается от оков и мстит обидчику. Как по-твоему, случайное ли это совпадение?

Следующей трагедией, за перевод которой взялся Анненский, был «Рес» (окончен в декабре 1894 г.), и в нем тоже есть компактное тетраметрическое вкрапление: стг. 678–691, тревожный обмен репликами между Одиссеем и угрожающим ему хором троянских воинов. Если в «Вакханках» Анненский забраковал 8-стопный хорей как непригодный для эпического рассказа, то здесь он отказывает ему и в возможности передавать драматический диалог: весь отрывок переведен хориамбами⁴ («– Стойте вы там!

³ И. Ф. Анненский. Книги отражений / Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева и др. М., 1979. С. 281.

⁴ Я не так давно осознал, что общепринятая русская транслитерация *хориямб* (как и *мимиямб*), вообще говоря, грубо неправильна: из двух возможных вариантов *хорямб* слишком прекрасен, чтобы прижиться, так что пусть будет *хориамб*. Присоединяйся!

– Бейте его! – Бей, коли враг!»), которыми в оригинале написаны всего *два* стиха (682, 685) в окружении *девяти* тетраметров.

О причинах такой идиосинкразии можно только строить догадки. Интересно, что при ранних своих появлениях в русской поэзии 8-стопный хорей ассоциировался как раз с эпической древнерусской и / или фольклорной архаикой: так, им написаны отдельные части полиметрической былины Мея «Вечевой колокол» (1840; «Ты прости, мой брат названный, буйный Волхов мой, прости!...») и «Плача Ярославны» В. Ф. Миллера (1848; «То не горлица воркует ранним утром в тишине...»); сюда же следует отнести и упомянутую выше поэму Мережковского об Аввакуме (1887: «Нашу светлую Россию отдал дьяволу Господь»); наконец, пристрастие к этому размеру у Трефолева тоже, очевидно, связано с имитацией народного стиха. Заменяя в «Вакханках» тетраметр 5-стопным хореем, Анненский, как мы видели, в полной мере сохраняет эти архаические и фольклорные коннотации, но окрашивает их в универсально-обобщенные тона (сербские песни, скандинавский эпос у Майкова): возможно, хорейческий восьмистопник слишком прочно связывался у него с русским национальным колоритом. Не исключено также, что переводчика Еврипида смущала частушечно-плясовая интонация размера: в 1878 г. С. А. Андреевский (поэт, близкий к Анненскому по мироощущению и литературным пристрастиям, хотя, конечно, несравнимый по оригинальности и силе дарования) так объяснял свой отказ переводить «Ворона» По размером подлинника: «Музыка подобного стиха в русском переводе несколько не соответствует характеру поэмы: печальному и мрачному». ⁵ *Plura non licet*.

Разбирать по одному остальные переводы Анненского из Еврипида у нас нет нужды, потому что начиная со следующего из них, «Геракла» (1896), картина коренным образом меняется: и в этой трагедии, и во всех прочих («Елена», обе «Ифигении», «Ион», «Троянки», «Орест», «Финикиянки») Анненский отныне будет передавать тетраметры «как все», 8-стопными хореем (с мужскими или с женскими окончаниями, без рифмы или с рифмой; эти вариации сами по себе очень интересны, но о них, наверное, как-нибудь в другой раз, мое к тебе письмо и без того угрожающе разрастается) – иными словами, включится в традицию, которой до сих пор отчетливо и сознательно противостоял. Что произошло?

Обычно на такие вопросы мы ответа не получаем («затем, что ветру и орлу...» и далее по тексту), но здесь он, кажется, отыскивается. 5 января 1895 г. Анненский представил «Вакханок» на соискание академической Пушкинской премии. ⁶ В соответствии с регламентом перевод был передан для отзыва профессору греческой словесности, ректору Петербургского университета П. В. Никитину; отзыв оказался более чем прохладным, и премии Анненский не получил – а Никитин, наоборот, получил за рецензию золотую Пушкинскую медаль ОРЯС. Текст никитинского разбора, сохранившийся в архиве РАН, был не так давно опубликован Е. Ю. Басаргиной (странно в письме к тебе называть дорогую нам обоим коллегу не Катей, а официальными инициалами, но что

⁵ Вестник Европы. 1878. № 3. С. 110; С. А. Андреевский. Стихотворения: 1878–1885. СПб., 1886. С. 268.

⁶ См. его официальное письмо-заявку неперемемному секретарю Академии Н. Ф. Дубровину: И. Ф. Анненский. Письма. Т. 1: 1879–1905 / Сост. и комм. А. И. Червякова. СПб., 2007. С. 155–159 (там же в примечаниях – подробности этой истории).

поделать, в статьях так полагается).⁷ Читать его, прямо скажем, досадно. Безусловно признавая за Анненским знание языка и филологическую подготовку, Никитин со сдержанной, но явственной и притом снисходительной иронией разбирает именно стилистическую сторону перевода – отмечая, например, «вульгарность» выражения «швырять пошли в него камнями» и глагола *влиять*, порицая «комическое междометие *ба!*», посвящая отдельный неодобрительный экскурс возгласу менады «И-их!» («ужели и такие звуки позволительны в стихотворном переводе греческой трагедии?»), советуя Анненскому писать не «затрясти седою головой», а «потрясая седою головой», не «лазутчик», а «ловец», не «холодок», а «тень», не «мама», а «мать» («переводчик, очевидно, не желает признавать никаких стилистических ограничений»), предлагая тривиальные метрические поправки, которые будто бы предотвращают «совершенно напрасное ломанье русского стиха» в хоровых партиях и т. д. и т. п. Хуже другое: все эти смутившие его черты перевода Никитин полагает не рассчитанными экспериментами новатора, но промахами неопытного любителя, который «не вполне еще овладел стихотворной формой. Она не столько вдохновляет его, сколько мешает ему точно и полно выражать свое часто совершенно правильное понимание».

О реакции поэта на этот разбор вспоминал впоследствии Зелинский в предисловии к посмертному изданию Еврипида Анненского: «Он был крайне раздражен этой критикой, и я, одинаково уважая обоих выдающихся эллинистов, избегал заводить с ним разговор об этом. Тем приятнее было мое удивление, когда он, уже в последние годы своей жизни, сам однажды о ней заговорив, признал ее основательность и выразил намерение подвергнуть свой перевод коренной переработке. Так как этого намерения он не успел осуществить, то я счел своим долгом осуществить это за него...»⁸ Вторую часть этого свидетельства, вообще говоря, нетрудно было бы заподозрить в преувеличении, так как с ее помощью Зелинский полемически оправдывает собственное беспрецедентное редакторское вмешательство в переводы Анненского, вызвавшее протесты родственников поэта. И действительно, большинство замечаний Никитина Анненский (положа руку на сердце, совершенно справедливо) в дальнейшей своей работе проигнорировал: разумеется, он не отказался ни от резких прозаизмов, неотделимых от его понимания еврипидовского стиля, ни от «комических междометий», ни от архаических и диалектных слов, ни даже от обращения «мама», которое затем вложил в уста Иона и Ифигении (хотя в своих лекциях на курсах Раева и подчеркивал, что в аттической трагедии «даже дети не смели говорить *nana* и *мама*, а должны были выговаривать *отец* и *мать*»)⁹ Больше того, в «Геракле» (еще раз напомним – первом переводе Анненского после отзыва Никитина; «Рес» был закончен до представления «Вакханок» на премию) можно, кажется, усмотреть и прямой ответ на никитинскую критику. Речь идет об упреке в неумении выдерживать ритм 5-стопного ямба («у нашего стихотворца-переводчика между пятистопными ямбами то и дело попадают стихи более длинные, а иногда и более короткие, чем следует», – дальше у Никитина идет список номеров таких стихов, занимающий целых десять строчек). В переводе монолога Геракла, приходящего в себя после припадка безумия (стт. 1088–1108), Анненский решается на уникальный для своей стихотворной техники опыт – нарочито нагнетая в ямбическом

⁷ Е. Ю. Басаргина. Вице-президент Императорской Академии наук П. В. Никитин. СПб., 2004. С. 401–415 (см. также с. 143–144).

⁸ Ф. Ф. Зелинский. Предисловие редактора // Театр Еврипида / Пер. с введ. и послесл. И. Ф. Анненского под ред. и с комм. Ф. Ф. Зелинского. М., 1916. Т. 1. С. VII–VIII.

⁹ И. Ф. Анненский. История античной драмы: Курс лекций. СПб., 2003. С. 118.

пятистопнике шести- и четырехстопные строки и создавая прерывисто-изломанный ритм, передающий замутненное сознание героя: «...Но точно... жаркий ветер / Пустыни... опалил мне душу. Горячо [6 стоп] / Дыханье, воздух вырывается из легких [6] / Неровно так... А сам-то?.. Как корабль / Прикрученный канатами... Смотрите: / Веревкой спутаны и грудь и руки... Что... [6] / Что подо мною здесь? Обломок [4] / Расколотой колонны? А? А это? / А это что вокруг меня? Тела / Убитых. Брошен лук... Вот стрелы [4] / Рассыпаны... Я так их берегу: / Они – моя защита лучшая... Да где ж я? [6]...» и т. д. (в подлиннике, разумеется, регулярные триметры с одним-единственным разрешением на 20 стихов монолога).¹⁰

И тем не менее читать разбор Никитина в свете стандартной оппозиции «педант против гения» значило бы упрощать ситуацию. Как ты знаешь лучше меня, Никитин был точным и тонким толкователем античных текстов, в первую очередь поэтических, и его отзыв интересен отнюдь не только тем, что демонстрирует границы консервативного литературного вкуса рецензента. В том же разделе, посвященном метрике, он пишет: «Удивляет нас то, что г. переводчик не вспомнил о “Борисе Годунове” при передаче на русский лад другого из двух размеров, которым Еврипид пользуется в диалогических частях своей трагедии. Разумею трохаический тетраметр, т. е. стих, состоящий из восьми трохеев. Стих, которым написана “Пропущенная” сцена из “Бориса Годунова” “Что за скука, что за горе наше бедное житье!” по форме стоп, по их числу и по месту цезуры настолько прочно соответствует названной стихотворной форме, насколько вообще тонический стих может соответствовать метрическому. Именно здесь, при воспроизведении этой формы, благодаря примеру, показанному Пушкиным, давалась переводчику возможность переводить с соблюдением метров подлинника. Вместо того, не объясняя, зачем и почему, он предпочел заменить восьмистопный трохей оригинала шестистопным (ст. 651 сл., 657), а то и пятистопным...»

Думаю, что именно этот пассаж – и в первую очередь, конечно, отсылка к «Ограде монастырской», пропущенной сцене из «Бориса Годунова» – стал решающим в примирении Анненского с русским тетраметром. В самом деле, впоследствии Анненский дважды повторил поразившее его замечание Никитина уже от себя, причем оба раза сделал это в характерно эмоциональной манере: сперва во внутренней рецензии на книгу С. И. Любомудрова «Античные мотивы в поэзии Пушкина» (1901: «В эпизодической, выпущенной Пушкиным сцене “Бориса Годунова” между Григорием и чернецом употреблен восьмистопный хорей, к которому греческая трагедия не раз прибегала и в диалогах. Как напал Пушкин на этот столь не сходный с торжественным ямбическим размером стих?»),¹¹ а затем в уже упоминавшихся лекциях об античной драме, читанных на курсах Раева в 1908–1909 гг. («Пушкин, не знавший, вероятно, об употреблении восьмистопного хорей в классической трагедии, дивной угадкой постиг преимущество этого размера и написал им сцену между Григорием Отрепьевым и злым чернецом: “Что за скука, что за горе наше бедное житье...”»)¹²

¹⁰ Ср.: Древний мир и мы. Вып. 3. СПб., 2003. С. 320, прим. 6 (про отзыв Никитина я тогда еще не знал).

¹¹ И. Ф. Анненский. Учено-комитетские рецензии 1901–1903 годов / Сост., подгот. текста, предисл., прил., прим. и указ. А. И. Червякова. Иваново, 2000. С. 55. Заданный Анненским риторический вопрос донныне служит предметом дискуссии пушкинистов: в качестве источника для уникального размера «Ограды» предлагались как классическая испанская драма, так и одна из дум Рылеева.

¹² И. Ф. Анненский. История античной драмы. С. 100.

Свободный и гибкий стих пушкинского отрывка, равно вмещающий и повествовательные монологи, и стремительные, с антилабами, обмена репликами, показал Анненскому богатство драматических и интонационных возможностей 8-стопного хорея, разом развеяв его прежнее предубеждение против этого размера. Как видишь, записные филологи могут пригодиться поэтам – особенно таким, кто, как Анненский, понимает их язык и готов к ним прислушиваться. С днем рождения!