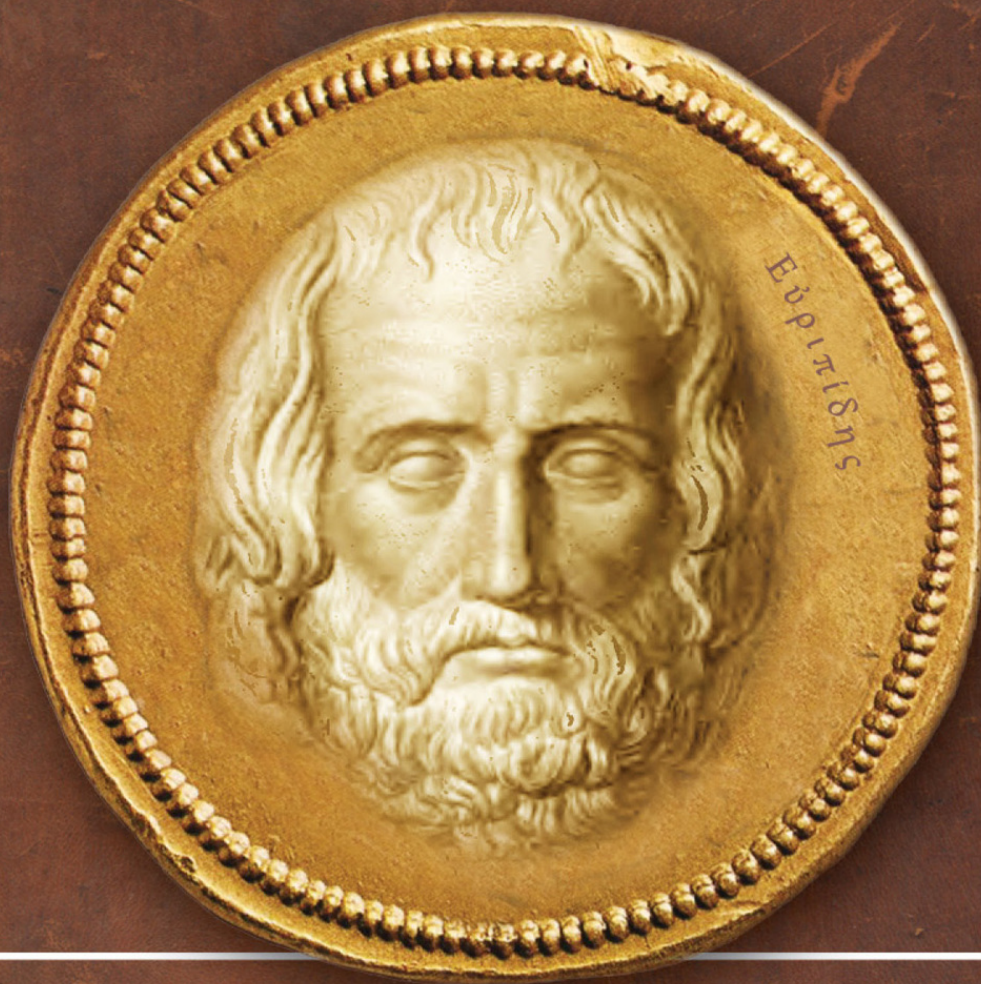


НОВАЯ АНТИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Ф. Ф. ЗЕЛИНСКИЙ



ΕΥΡΙΠΙΔ  
И ЕГО  
ТРАГЕДИЙНОЕ  
ТВОРЧЕСТВО

Новая античная библиотека. Исследования

Фаддей Зелинский

**Еврипид и его трагедийное  
творчество: научно-  
популярные статьи, переводы**

«Алетейя»

УДК 94(38)  
ББК 63.3(0)32

**Зелинский Ф. Ф.**

Еврипид и его трагедийное творчество: научно-популярные статьи, переводы / Ф. Ф. Зелинский — «Алетейя», — (Новая античная библиотека. Исследования)

ISBN 978-5-906910-92-9

Основу настоящей книги, образцом для которой стал предшествующий ей сборник «Софокл и его трагедийное творчество», составили статьи, комментарии и другие материалы, подготовленные для «Театра Еврипида» в переводе И. Ф. Анненского под редакцией и с комментарием Ф. Ф. Зелинского, тт. 1–3 (1916–1921), а также его статьи предыдущих лет, связанные с творчеством Еврипида. Чтобы расширить представление о мифе, лежащем в основе той или иной трагедии, привлечены также переводы и отрывки из беллетристических произведений автора. Книга адресована широкому читателю, интересующемуся античностью. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 94(38)  
ББК 63.3(0)32

ISBN 978-5-906910-92-9

© Зелинский Ф. Ф.  
© Алетейя

## Содержание

От составителя	5
Еврипид	9
Иннокентий Федорович Анненский как филолог-классик	19
«Театр Еврипида»	27
Том I	27
Предисловие редактора	27
I. «Алкеста» и «Медея»	30
1. Еврипид в переводе И. Ф. Анненского	30
Конец ознакомительного фрагмента.	35

# Зелинский Ф. Ф. Еврипид и его трагедийное творчество

## От составителя

Книги с вынесенным на обложку заглавием в творческом наследии Ф. Ф. Зелинского нет. Оно дано составителем по аналогии с предшествующим ей изданием, посвященным Софоклу, где принадлежало автору. И если второго из великих греческих трагиков его переводчик и толкователь безоговорочно называл «мой Софокл», то о третьем, Еврипиде, так сказать он не мог. Хотя чужим для него Еврипид, как и любой другой выдающийся представитель античной словесности, разумеется, не был, но в отношении к нему отсутствовало то ощущение духовной близости, чуть ли не родства, которое связывало Зелинского с автором «Царя Эдипа» и «Антигоны».

Вероятно, поэтому работа над «моим Софоклом» происходила без всякой осложнений и триумфальному выходу задуманного трехтомника<sup>1</sup> не смогла помешать даже начавшаяся мировая война – тогда как стремление дать отечественному читателю русского Еврипида обернулось для Зелинского годами изнурительного труда, сопровождающим этот томительный процесс долгим скандалом – и неполнотой ожидаемого результата: из шести подготовленных к выпуску томов стали достоянием читателя только первые три<sup>2</sup>.

Поневоле приходится думать, что сам материал оказывает воздействие на автора. Применительно к Софоклу он резонировал с мироощущением исследователя. Характеризуя своего любимца, Зелинский подчеркивает его «олимпийскую уравновешенность». Поэтому книга «Софокл и его трагедийное творчество» выстроена просто и гармонично: пространный критико-исторический очерк и семь введений к трагедиям, объединенных, где это возможно, в циклы, каждое из которых имеет строго четырехчастную форму.

Совсем не то с Еврипидом, душу которого Зелинский называет вечно ищущей, неудовлетворенной и раздвоенной, а для характеристики его произведений использует определения «надломленные характеры», «поэт был очень прихотлив» и им подобные. Похоже, не без оснований пытался Фаддей Францевич уклониться от работы над «Театром Еврипида»: в итоге мы получили пример того, как колоссальный исследовательский и переводческий труд не только не был оценен по достоинству, но и принес редактору-переводчику массу неприятностей.

Когда в 1911 г. издатель М. В. Сабашников задумал свою гигантскую по масштабам серию «Памятники мировой литературы», за помощью в организации материалов для раздела «Античные писатели» он обратился прежде всего к Ф. Ф. Зелинскому. Тот в числе первых предложил издать трагедии Еврипида в переводе И. Ф. Анненского, рукописи которых хранились у наследников покойного, и в итоге сам вынужден был взяться за подготовку к печати 6-томного собрания, получившего заглавие «Театр Еврипида».

Первый том появился в 1916 г. и стал причиной шумного скандала. Его подробности Зелинский огласил в предисловии редактора ко II тому, датированном маем 1917 г. Суть состояла в том, что наследники Анненского сочли редактуру Зелинского чрезмерно придирчивой, поскольку строки, представлявшиеся ему неудачными, он заменял стихами в собственном переводе. Дискуссия вылилась на страницы прессы, и Зелинскому пришлось оправдываться

---

<sup>1</sup> *Софокл. Драмы. Перевод со введениями и вступительным очерком Ф. Зелинского. Т. 1–3.* М.: М. и С. Сабашниковы, 1914–1915. (Памятники мировой литературы: Античные писатели.)

<sup>2</sup> *Еврипид. Театр (Драмы). Перевод со введениями и послесловием И. Ф. Анненского, под редакцией и с комментарием Ф. Зелинского.* М.: М. и С. Сабашниковы. Т. 1 (1916). XV + 407 с. Т. 2 (1917). XXII + 519 с. Т. 3 (1921). 549 с. (Памятники мировой литературы: Античные писатели.)

публично. Свои мотивы, адресуясь к активно участвовавшему в полемике В. Розанову, он, в частности, объяснял так:

Сообщаю вам как человек, тщательно взвесивший каждую строчку изданного мною перевода и сверивший ее с оригиналом: перевод этот довольно-таки слаб. Как филолог, покойный не находился на высоте своей задачи; как поэт, он, без сомнения, на много голов выше меня – но борьба с филологическими трудностями его задачи не дает развиваться его вдохновению, Еврипид у него большею частью тлеет, а не горит, и только здесь и там вспыхивает. Читатель это не всегда замечает; зная Иннокентия Федоровича как талантливого поэта, он склонен поставить слабость перевода в счет автору, а не переводчику, и вот это есть то, чего я никак допустить не мог и не допущу.

А в другом месте горестно замечал:

Для меня редакция наследия покойного была тяжелым долгом – тем более тяжелым, что она отодвинула на несколько лет составление тех книг, которые должны были занять закат моей жизни – истории античной нравственности, истории античных религий и др.

Впрочем, нет необходимости подробно цитировать указанное предисловие, которое само по себе воспринимается как документальная драма: читатель может ознакомиться с ним полностью на страницах настоящей книги. А из краткого предисловия к I тому ему станут ясны принципы, положенные Зелинским в основу работы. Здесь же отметим лишь то важное обстоятельство, что вклад его в содержание «Театра Еврипида» оказался значительно шире, чем редактирование как таковое.

Во-первых, поскольку Анненский успел подготовить введения не ко всем переведенным им драмам, недостающие очерки редактору пришлось написать самому.

Во-вторых, редактор предоставил себе право в комментариях высказывать собственную точку зрения относительно того или иного произведения Еврипида, когда она не совпадала с мнением И. Ф. Анненского. Кроме того, там же он давал развернутые дополнения к статьям переводчика, касающиеся в первую очередь истории мифа, лежащего в основе трагедии.

В-третьих, как уже упоминалось выше, редактор значительное число стихов Анненского заменял своими собственными – по мотивам, подробно изложенным в предисловиях к каждому из трех томов; при этом список замененных стихов указывался в комментариях.

Далее. В отдельных случаях Зелинский отваживался представлять образцы собственного творчества: к ним относится восстановление утраченного эклога из «Ифигении Авлидской», а также перевод пародии Аристофана на еврипидовскую «Елену».

И наконец: необходимо подчеркнуть, что Зелинским были подготовлены к печати все шесть запланированных томов, в том числе и последний, полностью принадлежащий ему, куда вошли материалы, относящиеся к несохранным драмам Еврипида. При этом первые три тома, в которых он значится редактором, не меньше чем на треть состоят из текста, принадлежащего самому Зелинскому. Так что вся эта работа может считаться неотъемлемой частью его литературного наследия.

Авторские оригиналы томов IV–VI до сих пор, насколько мне известно, не обнаружены, хотя некоторые материалы оттуда были использованы в позднейших изданиях трагедий Еврипида<sup>3</sup>, где составители старались по мере сил уменьшить долю Зелинского и восстановить исходный текст Анненского. Полностью добиться этого они не смогли, так как некоторые тексты последнего были утрачены.

---

<sup>3</sup> См. напр.: *Еврипид. Трагедии. Т. 1–2*. М.: Художественная литература, 1969; *Еврипид. Трагедии в двух томах*. М.: Ладомир, Наука, 2006, и др.

Цель настоящей книги иная – как можно полнее представить исследовательский и отчасти переводческий вклад Зелинского в создание русского «Театра Еврипида».

\* \* \*

Впервые к творчеству Еврипида молодой ученый обратился в 1894 г., когда в журнале «Филологическое Обозрение» вышла его статья «Апология Диониса в “Вакханках” Еврипида»<sup>4</sup>, за которой последовал вскоре прозаический перевод самой трагедии<sup>5</sup>. Эти работы были написаны параллельно с чтением общего курса для желающих всех отделений по «Вакханкам» Еврипида на историко-филологическом факультете Санкт-Петербургского университета. К курсу этому профессор возвращался неоднократно на протяжении всей своей преподавательской деятельности.

Спустя семь лет, в мае 1901 г., в другом печатном органе, постоянно публикующем материалы по классической филологии, была помещена небольшая, адресованная специалистам статья, содержащая гипотезу относительно фабулы утерянной трагедии Еврипида «Мелеагр»<sup>6</sup>.

Еще до начала сотрудничества с издательством Сабашниковых в различных печатных органах появилось несколько статей Ф. Ф. Зелинского, предназначенных широкому читателю, которые полностью либо в значительной степени связаны были с произведениями Еврипида<sup>7</sup>. А уже в период интенсивной работы над шеститомником статья о поэте была написана Зелинским для 17 тома Нового Энциклопедического Словаря Брокгауза и Ефрона, вышедшего в 1914 г. Таким образом, собственный научный и творческий багаж Зелинского в сфере наследия Еврипида достаточно солиден и весом, что позволяет включить его образцы в настоящую книгу наряду с текстами, относящимися непосредственно к «Театру Еврипида» в переводе Анненского.

\* \* \*

Возвращаясь к высказанной в начале этих заметок мысли о влиянии материала на автора, составитель должен распространить ее и на свой подход к формированию данной книги, которая отличается истинно еврипидовской прихотливостью. Разумеется, прихотливость эта вынужденная. Поскольку собственных указаний Зелинский не оставил, мне пришлось опираться на имеющийся материал и ориентироваться по мимолетным намекам, позволяющим судить о том, из чего он сам мог бы сложить подобный сборник.

Это, прежде всего, те статьи, которые были написаны специально для «Театра Еврипида» и опубликованы параллельно в периодике. Таковых четыре<sup>8</sup>. Это, затем, упомянутые выше статьи прежних лет, числом пять. А для полноты характеристики не охваченных этими статьями трагедий пришлось привлечь, во-первых, материал комментариев к «Театру Еврипида», а во-

---

<sup>4</sup> Зелинский Ф. Ф. *Апология Диониса в «Вакханках» Еврипида*. Филологическое Обозрение, 1894, IV 6/1. С. 3–17.

<sup>5</sup> *Вакханки. Трагедия Еврипида. Перевод Ф. Ф. Зелинского*. Филологическое Обозрение, 1894. Приложение к VII тому. С. 1–53.

<sup>6</sup> *Мелеагр Еврипида*. Журнал Министерства Народного Просвещения, 1901. 335 5. С. 54–59. Сугубо специальный характер этой работы не позволил включить ее в настоящее издание.

<sup>7</sup> *Ифигения*. Северный Курьер, 1900, 16 марта; *Елена Прекрасная*. Вопросы Жизни, 1905, № 12. С. 124–155; *Античная Ленора*. Вестник Европы, 1906, № 3. С. 167–193; *Еврипид в переводе И. Ф. Анненского*. Перевал, 1907. №№ 10–11; *Царица-прислужница. Ново-найденная трагедия Еврипида*. Вестник Европы, 1909. № 7. С. 78–101, № 8. С. 449–473.

<sup>8</sup> *Послегомеровская Андромаха и трагедия о ней Еврипида*. Гермес, 1915, № 2. С. 29–36, № 3, С. 55–61; *Легенда Кургана Псицы*. Вестник Европы, 1915, № 4. С. 85–103; *Дионис в религии и поэзии*. Русская Мысль, 1915, № 7, с. 1–21; *Алтарь Милосердия («Сентиментализм» и «реализм» в древнегреческой политике)*. Русская Мысль, 1916, № 9. С. 41–69.

вторых – другие книги Ф. Ф. Зелинского<sup>9</sup>. Этот пестрый и разнородный материал представляет собой яркие и живые иллюстрации к мифам, лежащим в основе той или иной трагедии Еврипида. Их включение в книгу там, где это возможно и целесообразно, обусловлено тем, что автор постоянно по ходу изложения дает отсылки к прежним своим публикациям, имея в виду, что они найдутся если не под рукой, то на книжных полках его читателей. Нынешний читатель в большинстве своем такой возможностью не располагает, поэтому соответствующий материал представлен ему на страницах нашей книги.

Открывается она двумя вводными очерками, один из которых посвящен Еврипиду, а другой – его переводчику И. Ф. Анненскому. Первый взят из упоминавшегося выше 17 тома Нового Энциклопедического словаря и дополнен некоторыми фрагментами из «Древнегреческой литературы эпохи независимости»<sup>10</sup>; второй – из журнала «Аполлон»<sup>11</sup>.

Основной раздел – «Театр Еврипида» – по структуре соответствует расположению трагедий в каждом из томов: по четыре в первых двух томах и три – в третьем. Завершается этот раздел статьями о несохранных трагедиях, которые должны были войти в неопубликованный VI том.

В конце книги помещено приложение, содержащее материалы о сатирической драме у Еврипида и – в большей степени – у Софокла. Их включение в книгу соответствует неосуществленному замыслу автора.

\* \* \*

Как и в предыдущей нашей книге «Софокл и его трагедийное творчество», перевод на современную орфографию, а также некоторые сокращения выполнены составителем.

Сноски, если не указано иное, принадлежат Ф. Ф. Зелинскому.

Цитаты из гомеровских поэм приводятся в классических переводах Гнедича («Илиада») и Жуковского («Одиссея»); другие иноязычные цитаты, если это не оговорено особо, даются в авторском переводе. Пометки служебного характера, связанные с текстом конкретных произведений, составителем опущены.

Древнегреческие имена даются в написании Зелинского, которое в некоторых случаях отличается от ставшего впоследствии общепринятым. Исключения, ради удобства современного читателя, сделаны лишь для самых распространенных.

---

<sup>9</sup> Овидий. *Баллады-послания. Перевод со вступительными статьями и комментарием Ф. Ф. Зелинского*. М.: М. и С. Сабашниковы, 1913; *Античный мир. Том I. Эллада. Ч. 1. Сказочная древность*. Пг.: М. и С. Сабашниковы, 1922–1923; *Ирисиона. Аттические сказки. Вып. I. Тайна Долгих скал*. Пг.: М. и С. Сабашниковы, 1921.

<sup>10</sup> Ф. Ф. Зелинский. *Древнегреческая литература эпохи независимости. Ч. 1. Общий очерк*. Пг.: Огни, 1919.

<sup>11</sup> *Инокентий Федорович Анненский как филолог-классик*. Аполлон, т. 4, 1910, 15 января (Хроника. С. 1–9).

## Еврипид

### Вступительный очерк

#### Жизнь Еврипида

Младшим членом трагического триумvirата в Афинах был *Еврипид* (480–406). Родившись в самый год Саламинской битвы, он был эпигоном освободительной войны; его творчество обнимает эпоху Перикла и Пелопоннесскую войну, до конца которой он умер почти одновременно с Софоклом. Они были, таким образом, современниками и соперниками; но то софистическое движение, о котором речь будет ниже, отпрянувшее от окрепшего и законченного уже мировоззрения Софокла, отразилось на впечатлительной душе младшего поэта и сделало ее, в отличие от олимпийской уравновешенности первого, вечно ищущей, неудовлетворенной и раздвоенной. Этим он ближе нам; но и эллинам вселенской эпохи был он ближе, хотя и по другой причине, о которой будет сказано впоследствии. Они его читали усерднее, чем кого-либо из трагиков.

Еврипид родился, по обычной традиции, на острове Саламине, где у его отца Мнесарха было поместье; продукты этого последнего по смерти отца сбывались матерью поэта Клитой на афинском рынке, что дало повод насмешливой комедии называть ее огородницей и овощной торговкой. По достоверной же традиции, оба родителя Еврипида происходили из зажиточных и знатных родов; специально об отце мы знаем, что он был «огненосцем Аполлона Зостерского» (т. е. на мысе Зостере, отроге горной цепи Гиметта), что также указывает на солидную и почетную оседлость.

Свою жизнь Еврипид провел очень тихо; ни высоких военных, ни гражданских должностей он не занимал. Разумеется, общие повинности афинского гражданина должен был выполнять и он: служить в войске всадником или гоплитом, заседать в суде и, вероятно, временно и в совете и т. д. Сверх того он, как человек зажиточный, нес и гражданские повинности (так называемые литургии). По возможности он жил вдали от людей, на острове Саламине, где он имел прохладный грот с видом на море; здесь было его любимое местопребывание, «вследствие чего, – замечает его биограф, – он и большинство своих сравнений заимствует из морской жизни». Этот грот посетил писатель II в. по Р. Х. Авл Геллий, который, с точки зрения современного ему комфорта, нашел его мрачным и неудобным.

Еврипид охотно читал книги и, едва ли не первый среди афинян, завел довольно значительную для частного человека библиотеку. Нелюдимом он стал, вероятно, лишь в последнюю пору своей жизни, так как богатое знание человеческой и особенно женской души, обнаруживающееся в его трагедиях, несовместимо со стремлением к одиночеству. Женат он был дважды и от этих браков имел трех сыновей: Мнесархида, Мнесилоха и Еврипида Младшего, из коих первый стал купцом, второй – актером, а третий известен тем, что поставил на афинской сцене посмертную трилогию своего отца.

Часто ли отлучался Еврипид из Афин, мы не знаем; вероятно отлучка к началу Пелопоннесской войны для постановки (неизвестно где) трагедии «Андромаха»; несомненна поездка в 408 г. в Пеллу, к македонскому царю Архелаю, любителю искусств, охотно собиравшему у себя выдающихся их представителей. Памятниками дружбы Еврипида и Архелая были потерянная трагедия «Архелай» и сохранившаяся – «Вакханки».

В Пелле Еврипид и умер зимой с 407 на 406 г. Известие о его смерти было получено в Афинах раннею весною 406 г. Престарелый Софокл почтил его тем, что на смотре трагических хоров ввел свой хор неувенчанным.

Вот все достоверное, что мы знаем о жизни Еврипида; остальные данные анекдотического характера, которые нам сохранены, покоятся главным образом на насмешках современной Еврипиду комедии, жестоко и несправедливо преследовавшей саламинского нелюдима.

## Литературное наследие Еврипида

Еврипид был почти исключительно трагическим поэтом. Другие его произведения (ода в честь олимпийской победы Алкивиада, эпиграмма в честь погибших в сицилийской экспедиции) имели чисто случайный характер. По афинским официальным записям (так называемым дидаскалиям) число его драм было определено цифрой 92 (= 23 тетралогии), из которых 4 (= одна тетралогия) признавались подложными. К этому числу следует прибавить две трагедии, поставленные вне Афин и потому не попавшие в афинские записи: «Андромаху» и «Архелая», – таким образом, мы получим 90 подлинных драм.

Поразительно невелико число одержанных им побед – при 22 представлениях (каждый раз по тетралогии) всего 5, в том числе одна посмертная. По-видимому, Еврипида в течение всей его жизни затмевал старший, но переживший его Софокл. Из 90 драм (т. е. 68 трагедий и 22 сатирических драм) к эпохе александрийских грамматиков было сохранено 74, в том числе 67 трагедий и 7 сатирических драм. Другими словами, были сохранены почти все трагедии, пропали почти исключительно малоинтересные в глазах потомства сатирические драмы.

До нас дошло 18 драм (в том числе только одна сатирическая, «Киклоп») и более или менее крупные отрывки из остальных; сверх того, сохранилась в рукописях еще трагедия «Рес», которую уже древние критики объявили подложною.

Время постановки всех драм Еврипида нетрудно было установить на основании вышеупомянутых дидаскалий; но нам известна датировка только для 8 из сохранившихся трагедий, для остальных она определяется лишь приблизительно. Вот правдоподобный хронологический порядок сохраненных драм:

1) «Алкеста» (438), 2) «Медея» (431), 3) «Ипполит Венчающий» (428), 4) «Гераклиды», 5) «Андромаху», 6) «Гекуба», 7) «Неистовый Геракл», 8) «Просительницы», 9) «Ион», 10) «Троянки» (415), 11) «Электра», 12) «Ифигения Таврическая», 13) «Елена» (412), 14) «Финикиянки», 15) «Орест» (408); посмертно: 16) «Ифигения Авлидская», 17) «Вакханки». Вне хронологии 18) сатирическая драма «Киклоп».

Чем руководствовались составители дошедшей до нас выборки – сказать трудно; во всяком случае – не эстетическими соображениями, раз они приняли в свою выборку такие посредственные драмы, как «Гераклиды» и «Андромаху», и не приняли таких славных, как «Эол», «Андромеда», «Антиопа», обе «Меланиппы» («Меланиппа Мудрая» и «Меланиппа-Узница»), «Филоктет», «Протесилай», «Сфенебея» и «Телеф».

За последнее время египетские пески стали нам возвращать более или менее крупные сцены из потерянных трагедий. Особенно ценной находкой были сцены из «Ипсипилы» (около половины всей трагедии), «Антиопы», «Фаэтонта», «Критян» и «Меланиппы-Узницы». Благодаря этому сравнительному обилию как цельных пьес, так и отрывков, мы можем себе составить о Еврипиде как трагическом поэте гораздо более полное представление, чем о его предшественниках. И все-таки пока не удалось начертать убедительной схемы *развития* трагического искусства Еврипида; имеются отдельные наблюдения, которые, однако, не дают связной картины. Происходит это 1) отчасти оттого, что Еврипид унаследовал трагическое искусство от своих предшественников в гораздо более готовом виде, чем те от своих; так, разница между самой ранней сохраненной трагедией Эсхила («Персы») и самыми поздними («Орестея»), хотя они и отстоят друг от друга всего на 14 лет, гораздо значительнее, чем между самой ранней трагедией Еврипида («Алкестой») и самой поздней («Ифигенией Авлидской»), хотя здесь разность равна 32 годам; 2) отчасти оттого, что Еврипид был сам гораздо более готов, когда напи-

сал «Алкесту», и после нее уже более или менее заметным образом не развивался. Если бы до нас дошла его первая трагедия («Пелиады», 455 г., т. е. за 17 лет до «Алкесты»), очень вероятно, что картина получилась бы иная.

Все они, понятно, для нас очень интересны: даже сравнительно слабые, как «Гераклиды» или «Андромаха», обнаруживают перед нами такие стороны творчества поэта, о которых мы бы без них не знали. Но здесь мы можем коснуться только перворазрядных его драм; а к ним мы причисляем в хронологическом порядке – «Алкесту», «Медею», «Ипполита», «Иона», обеих «Ифигений» и «Вакханок». Это не значит, чтобы все они были совершенными: поэт был очень прихотлив, часто руководился соображениями своего мимолетного интереса, политического момента или личного пристрастия в ущерб художественной красоте. Это следует помнить при его чтении.

В «Алкесте» на сказочном фоне мотив самоотвержения супруги: фессалийскому царю Адмету дарована страшная возможность избежать положенной смерти, если вместо него явится охотник; ни его отец, ни мать не желают пожертвовать за него остатком своих дней; совершает эту жертву его цветущая супруга Алкеста. Но страдания, которые ему причиняет ее утрата, хуже самой смерти; за них боги награждают его возвращением ему покойницы, которую героизм Геракла вызволяет из рук хищного демона.

В «Медее», знаменитой во все времена трагедии ревности, другой конфликт на схожей почве: герой «Аргонавтики» Ясон, спасенный некогда колхидской царевной Медеей, которая ради него пожертвовала своей семьей, теперь, живя изгнанником в Коринфе, решил развестись с ней и жениться на коринфской царевне, чтобы прочнее обосновать свой дом, обеспечивая достойную судьбу своим детям. Возмущенная его вероломством Медея сначала хочет убить его вместе с его невестой и тестем, но, убедившись, что он своих детей от нее искренно любит, она его оставляет живым и, умертвив соперницу с ее отцом, убивает детей, в корень разрушая этим его жизнь.

Еврипид первый сделал Медею детоубийцей и этим внес в ее душу драматический конфликт – борьбу материнской любви с жадной мести. Здесь борьба между материнскими чувствами героини и ее ревливой мстительностью стоит в центре драмы; именно она сделала ее незабвенной.

Незабвенен и «Ипполит», благодаря своей второй героине, Федре, молодой жене афинского царя Тезея; изнемогая под гнетом своей роковой любви к своему пасынку Ипполиту, она уже решила покончить с опостылевшей ей жизнью, чтобы сохранить чистой свою честь; но ее кормилица, желающая помочь ей обычным способом, выдает ее тайну любимому ею юноше и делает ее этим мишенью его незаслуженных и оскорбительных упреков. Тут в ней просыпается злоба; свой замысел самоубийства она исполняет, но в предсмертном письме обвиняет своего жестокого пасынка в том, что он покусился на ее супружескую верность, и проклятие разгневанного отца убивает чистого душой, хотя и слишком сурового юношу.

Солнце после бури страстей показывает нам трагедия «Ион». Герой – сын афинской царевны Креусы и Аполлона, брошенный после рождения своей матерью и воспитанный своим отцом в его дельфийском храме. Креуса выходит замуж, но ее брак бездетен: после долгого ожидания она едет с мужем в Дельфы вопросить бога. Тут разыгрывается ряд патетических сцен между не узнавшими друг другом матерью и сыном; смерть грозит и ему от нее, и ей от него, но счастливое признание ставит предел недоразумениям и возвращает матери ее сына. Для нас это – первая трагедия с таким радостным признанием; но и в древности она затмила более раннюю трагедию Софокла с тем же мотивом и вдохновила, как мы увидим, комедию в IV в.

Другое признание, именно брата сестрой, имеем мы в «Ифигении Таврической»: примыкая к «Евменидам» Эсхила с их судом над матереубийцей Орестом, но недовольный его слишком легким оправданием, Еврипид предположил, что одна часть Эриний продолжала его пре-

следовать и что Аполлон для полного избавления приказал ему привезти из Тавриды в Грецию кумир его сестры Артемиды. В Тавриде Орест, однако, схвачен местными дикарями; по обычаям страны, он должен быть принесен в жертву богине, и притом ее жрицей – а ею была его сестра Ифигения, перенесенная туда богиней в момент ее кажущегося жертвоприношения. Братоубийство предупреждается признанием.

В этой прекрасной трагедии только одна черта нам неприятна: хитрая *интрига побега* (Ифигения докладывает царю, что Артемида осквернена прикосновением матереубийцы и что необходимо поэтому ритуальное очищение как кумира, так и жертвы в волнах моря: таким образом она получает возможность выйти с кумиром на морской берег, после чего все садятся на корабль Ореста и уплывают). Такой интригой Еврипид особенно увлекался в 420–410 гг.; позднее он от нее отказался, но завещал ее новой комедии, которая и в этом отношении от него зависит.

Предположение этой трагедии, авлидское жертвоприношение, было лишь позднее драматизовано поэтом в его посмертной «*Ифигении Авлидской*». Следуя в общем своим предшественникам, Еврипид первый превратил молодую дочь Агамемнона в трагическую героиню тем, что представил ее, после долгой душевной борьбы, *добровольно* приносящей свою цветущую жизнь в жертву за преуспевание великого дела своего отца и своей родины.

Так как Артемида поставила условием дарования попутных ветров из Авлиды в Трою – принесение ей в жертву Ифигении, то Агамемнон вызывает эту свою дочь из Аргоса под предлогом свадьбы с Ахиллом. Но Ифигению сопровождала Клитемнестра, и благодаря ей обман обнаруживается. Возмущенный Ахилл обещает Ифигении свое покровительство, грозит междоусобица; чтобы предупредить ее, великодушная девушка добровольно приносит себя в жертву. Здесь самое привлекательное – постепенное возникновение героического решения в душе Ифигении, борьба жажды жизни с самоотвержением и победа последнего.

Посмертной была также и последняя из перечисленных трагедий Еврипида, «*Вакханки*»; но она стоит особняком поразительной смелостью своего замысла. В центре – непреодолимая сила религиозного экстаза. Молодой фиванский царь Пенфей сопротивляется оргиастическому культу Диониса. Тщетно; могучий бог *психологическим* воздействием подчиняет себе его строптивую душу и посылает его на Киферон к тоже обезумевшим фиванским вакханкам, среди которых он гибнет от руки своей матери.

Выросший на чужбине Дионис со своими вакханками возвращается на родину своей матери Семелы в Фивы, чтобы приобщить их к своим таинствам; здесь он встречает сопротивление со стороны сестер своей матери и сына Агавы, старшей из них, Пенфея. Чтобы переубедить его, он принимает образ смертного; встретив, однако, со стороны трезвого и вспыльчивого юноши самое презрительное к себе отношение, он мало-помалу заражает его бешенством и в женском платье (якобы соглядатаем) уводит его на Киферон к тоже исступленным фиванским вакханкам, которые, с Агавой во главе, принимая его за дикого зверя, разрывают его на части; Агава, торжествуя, с его головой возвращается в Фивы; здесь мало-помалу сознание к ней возвращается и она убеждается, что убила собственного сына.

Несмотря на происходящие за сценой ужасы, это – оригинальная и сильная трагедия; превосходны сцены помешательства Пенфея и отрезвления Агавы, но драгоценнее всего живое изображение вакхического оргиазма, к которому поэт мог присмотреться в Македонии, где им написана эта трагедия.

Еврипид был в разладе со своими современниками; причину вражды нам рисует комический поэт Аристофан в ряде своих пьес (см. ниже).

После Эсхила и Софокла они не признавали здоровой пищу, подносимую им мятущейся душой младшего поэта; и с этой точки зрения они были правы. К суровым характерам Эсхила и кротким Софокла он прибавил новую серию – *характеров надломленных*, с червем в душе, подтачивающим ее силы, будь то роковая любовь Федры, или измученная совесть Ореста, или

подавленная чувственность Пенфея, дающая пищу его безумию. Но психологический интерес таких характеров бесспорен; для нас это – главная приманка.

Иными были запросы вселенской эпохи. Для нее с ее культом слова были особенно ценными речи героев Еврипида, внушенные софистикой страсти, его умение самое рискованное желание облекать в форму хоть внешне убедительного рассуждения. Пусть Адмет доказывает отцу, что он, отец, должен был пожертвовать своей жизнью за него; Ясон – Медее, что он ничуть не обязан ей своим спасением, так как спасла она его из любви, которую он же ей внушил; кормилица – Федре, что она грешит высокомерием, сопротивляясь навеянной на нее Афродитой страсти: это очень безнравственно, но это дает повод к приведению блестящих, ослепляющих соображений. Их Еврипид развивает особенно охотно в так называемых *агонах*, т. е. попарных речах спорящих; Эсхил их совершенно не знал, Софокл пользуется ими умеренно, для Еврипида они – едва ли не центр интереса.

Разительнее всего разница, которую мы затруднимся назвать прогрессом, в *композиционной технике*, особенно в прологе и развязке. *Пролог* у обоих старших трагиков был, как мы видели, драматическим, что не мешало ему иногда выливаться в форму монолога, особенно молитвы, в которую легко можно было, не нарушая психологической убедительности, вставить упоминание обстоятельств и событий, важных для экспозиции трагедии. У Еврипида пролог всегда монологичен; вначале он примыкает к форме молитвы или вообще приветствия, но при этом сообщает, не считаясь с психологической вероятностью, весь экспозиционный материал (первая манера Еврипида). Но затем поэт отказывается и от этой уступки драматизму и у него откровенно прологист, обращаясь прямо к зрителям, сообщает им все то, что нужно для понимания драмы (вторая манера). Причину этого нововведения следует, вероятно, искать в том, что Еврипид, как младший трагик, перепахивал много раз до него вспаханную трагическую ниву. Его предшественники каждый по-своему изменяли мифопею; он чувствовал необходимость во избежание недоразумений ясно дать понять, какого извода традиции держался он.

Другого рода – недраматичность, допускаемая им в *развязке* своих трагедий, по крайней мере в эпоху Пелопоннесской войны: он почти исправно выводит божество, которое, появляясь высоко над главами людей (отсюда обозначение *deus ex machine*), предписывает им свою волю и объявляет грядущую судьбу. Не всегда это делается с целью устранения возникших в ходе действия затруднений и введения фабулы в русло традиции; иногда – как в «Ифигении Таврической» – поэт нарочно создает себе затруднения, чтобы иметь повод ввести свое божество. Придется допустить, что он из эстетических соображений дорожил этим торжественным заключительным аккордом из потустороннего мира.

Для настоящего очерка достаточно будет рассмотреть трагическое искусство Еврипида в одной плоскости, жертвуя эволюционным принципом.

## Отношение Еврипида к мифу

На сцене Диониса была допустима только героическая трагедия; быт был возможен только как сюжет комедии. Вот почему славная эпоха персидских войн с ее необычайным подъемом была столь благодатной почвой для трагедии: на ее фоне героизм великих натур казался вполне убедительным, не было разлада между действующими лицами и их предначертанной в мифах судьбой.

В противоположность Эсхилу и Софоклу, Еврипид был современником все растущей розни между греческими государствами, поведшей в эпоху его начинавшейся старости к несчастной Пелопоннесской войне; для него характерно свойственное эпигонам отсутствие подъема и вытекающее отсюда стремление к реализму. Но представленные реалистически герои мифа перестали быть достойными носителями своих великих судеб; получился разлад, в силу которого вершители этих судеб, т. е. боги, оказались несправедливыми, прихотли-

выми, жестокими. Отсюда разлагающий *антитеизм* Еврипида, который не может быть объяснен содержанием самого мифа, а явился результатом реалистического обессиления его героев.

Если, например, Креуса («Ион») еще в девичестве делается от Аполлона матерью Иона, а затем выходит замуж за Ксуфа, то повествующий об этом миф ничуть не имел в виду изобразить Креусу обиженной поступком бога относительно нее: Креуса-героиня гордилась бы своей судьбой как избранница бога, подобно Тиро у Гомера или Кирене у Пиндара. Еврипид сделал из Креусы обыкновенную девушку с житейскими понятиями о девичьей чести и девичьем позоре – и Аполлон явился обидчиком, взвалившим ей на плечи, ради собственного наслаждения, непосильную ношу срама. И так во всем.

С другой стороны, однако, этот протест против религии и мифов ведет к особому рода «идеализму негодования», подготавливая этим более высокое представление о божестве как о представителе блага. Люди, признававшие это, тем не менее упрекали Еврипида за то, что он остановился на полпути и, относясь отрицательно к мифу, не отверг его вовсе и не заменил героическую трагедию либо исторической, либо бытовой. На это следует ответить, что бытовая трагедия была немыслима на сцене Диониса в силу религиозного значения самих драматических состязаний и Еврипид только как мыслитель относился отрицательно к мифу, который он любил как художник.

Быт действительно лежал на линии того развития, которое трагедия получила благодаря Еврипиду, но не быт трагедии, а быт серьезной комедии нравов, созданной впоследствии Менандром. Трагедия же так и не нашла выхода из того тупика, в который она была поставлена Еврипидом.

### Построение фабулы у Еврипида

В построении фабулы Еврипид уклоняется иногда от традиции своих предшественников, сознательно жертвуя *единством действия*. У Эсхила это требование касалось не только отдельной трагедии, но и всей трилогии; Софокл раздробил трилогию, но внутри каждой трагедии выдерживал единство действия, и исключения из этого правила нельзя привести не только из сохранных, но даже из потерянных трагедий, насколько их содержание нам известно. Еврипид в стремлении к дроблению действия идет дальше. Наряду с заимствованным у предшественников *централизующим* типом, с одним центральным мотивом, завязкой в начале и развязкой в конце, он допускает еще тип *раздвоенный*, в котором трагедия складывается из двух действий, каждое со своими завязкой и развязкой, объединенных только общим участием одного действующего лица.

Такова «Андромаха» (первое действие: опасность, грозящая Андромахе от Гермियोны, и ее спасение Пелеем; второе действие: опасность, грозящая Гермियोне от Неоптолема, и ее спасение Орестом; объединяющее лицо – Гермियोны, активное в первом и пассивное во втором действии), такова и «Гекуба» (1. заклятие Поликсены, 2. месть Гекубы Полиместору за убийство Полидора; объединяющее лицо – Гекуба, пассивное в первом и активное во втором действии).

Примыкают к этому типу и трагедии, в которых при единстве действия наблюдается двойственность настроения: таковы «Алкеста» (смерть и воскресение Алкесты, поворотный пункт – приход Геракла), «Неистовый Геракл» (спасение детей Геракла и их смерть от обезумевшего отца, поворотный пункт – появление Лиссы, богини безумия), «Орест» (трагедия осуждения Ореста и комедия его спасения; поворотный пункт – появление Пилада).

Затем идет тип *эпизодический*, предоставляющий в главном действии сравнительно широкое место эпизоду, отвлекающему внимание от главного действия. Такова трагедия «Просительницы» (главное действие – спасение тел погибших аргосских вождей Тезеем: эпизод – героическое самоубийство Евандны, жены одного из погибших, на костре мужа).

Наконец, есть еще тип *нанизывающий*, собственно, дальнейшее развитие типа раздвоенного: трагедия разбивается на ряд сцен, объединенных только общей обстановкой. Таковы «Троянки» (1. увод Кассандры, 2. увод Андромахи и гибель Астианакта, 3. суд над Еленой, 4. увод Гекубы) и «Финикиянки» (1. смотр Антигоны со стены, 2. свидание Этеокла и Полиника, 3. самоотвержение Менекея, 4. взаимоубийство братьев, 5. уход Эдип с Антигоной).

Позднейшая теория в лице Аристотеля осудила три последних типа, подтвердив требование единства действия; но история трагедии должна признать, что они находились на линии развития от Эсхила через Софокла к эпигонам.

Всё же лучшие трагедии также и Еврипида принадлежат к централизующему типу. Сюда относятся охарактеризованные выше «Медея», «Ипполит», «Ифигения Таврическая», «Вакханки», «Ифигения Авлидская».

### Достоинства Еврипида

Очеловечение мифа, о котором было сказано выше, будучи вообще для него невыгодным, имело то благородное последствие, что позволило Еврипиду гораздо тщательнее сравнительно с его предшественниками развить *психологическую* сторону драматургической техники. Он любил изображать колебание под влиянием противоречивых чувств: материнской любви и жажды мести у Медеи, жажды жизни и долга у Ифигении (Авлидской), природной кротости и очерствелости вследствие испытанных несчастий у той же Ифигении (Таврической). Даже у Федры героическое решение не может устоять против голоса жизни из уст няни; в «Вакханках» конфликт перешел на психопатическую почву в изображении борьбы чувства достоинства с туманом вакхического экстаза в душе Пенфея.

Всеобщая любовь греков и особенно афинян к речам привела к тому, что и психологическое оттенение аффектов выразилось более в словах, чем в действиях, из которых главные к тому же, по театральной традиции, должны были происходить за сценой. Еврипид обладал поразительным умением находить для каждого оттенка аффекта подходящее слово; последствием было, с одной стороны, то, что при склонности возбужденного человека пользоваться доводами разума не как регулятором, а как орудием своего аффекта действующие лица пускают в ход подкупающие с виду, но на деле несостоятельные и противонравственные соображения («*софистика страсти*»; «мои дети все равно погибнут, – говорит Медея, – а если так, то пусть убью их лучше я, родившая их»). С другой стороны, однако, это самое умение давало Еврипиду возможность находить при случае нотки редкой простоты и задушевности, незабвенные для каждого читателя («пойдем, Кадм, помолимся богу за него», – отвечает Тиресий на яростные угрозы Пенфея; «вы убили, данаи, убили мудрого соловья муз – человека, никого никогда не обидевшего», – говорится про несправедливую казнь Паламеда – слова, отнесенные впоследствии афинянами к Сократу).

Соблазн слова повел к увлечению *спорами* (так называемыми «агонами»), повод к которым иногда вводится Еврипидом довольно неожиданно (Ферет в «Алкесте», Елена в «Троянках» и другие только ради этих споров и выведены на сцену); в наших глазах это скорее недостаток, тем более при зачастую софистическом характере высказываемых спорящими соображений (Ясон уклоняется от долга благодарности своей спасительнице Медее указанием на то, что она спасла его из любви и что, следовательно, его настоящая спасительница – Афродита); недостаток видели здесь и современники поэта («адвокатские словопрения» – Аристофан), но позднее, при все возрастающем значении красноречия в государственной и общественной жизни, речи Еврипида, совмещавшие находчивость и убедительность соображений с простотою и естественностью формы, прослыли крупным достоинством и доставили Еврипиду как «единственному, умевшему говорить» славу лучшего трагического поэта.

## Еврипид и женщины

Это, уже начиная с современной Еврипиду древности, – неизбежная тема. Древнеаттическая комедия любила выставлять Еврипида женоненавистником («Фесмофории» Аристофана»), мотивируя эту черту его характера разными сплетнями насчет его семейной жизни. Факт тот, что в трагедии Еврипида эротизму отведена очень крупная роль. Не он ввел в трагедию половую любовь – этот знаменательный для всех позднейших времен почин принадлежит Софоклу в его (потерянных) трагедиях «Эномай» и «Колхидянки». Но у Софокла изображена любовь сама по себе чистая, хотя и ведущая к преступлению: любовь Ипподамии к Пелопу, Медеи – к Ясону. Еврипид, наоборот, любит изображать любовь в ее тяжелых, разрушительных проявлениях, любовь преступную (замужней к гостю – Сфенебея, мачехи к пасынку – Федра) и даже противоестественную (сестры к брату – Эол, матери к сыну – Мелеагр). А так как именно для изображения подобных аффектов было очень выгодно воспользоваться «софистической страсти», то строгие на этот счет современники Еврипида находили его трагедии соблазнительными, выведенных им влюбленных женщин – бесстыдницами. Нам не совсем легко об этом судить, так как изо всех сюда относящихся героинь нам сохранена только Федра, да и та в облагороженном виде. Но если припомнить, что тот же поэт был творцом таких пленительных женских образов, как Алкеста, Евадна, Мегара (верные и любящие супруги), Поликсена, Макария и особенно Ифигения (великодушные девы), то упрек в женоненавистничестве придется признать неосновательным. Презрительные отзывы о женщинах вообще находят оправдание в обстановке, в которой они произносятся (Ипполитом, например, после признания няни), и уравниваются другими, почетными отзывами (в недавно возвращенном отрывке «Меланиппа-Узница»).

## Еврипид и философия

Другой упрек, который современная Еврипиду критика ему нередко делает, – тот, что он слишком много места уделяет философии; его современники (Аристофан и другие) приписывали это влиянию *Сократа*. Против этого свидетельства нельзя выставлять соображений хронологических или ссылаться на отсутствие у Еврипида следов философии Сократа (Вилламовиц): разница в 10 лет в позднем возрасте неощутительна, а влияние возможно и без заимствования положительных черт, которые к тому же для Сократа нехарактерны.

Но несомненно, что Сократ как вдохновитель Еврипида имел многих предшественников. Из них уже древние подметили Анаксагора, которого Еврипид мог знать лично: из него, а равно из знаменитого сочинения Гераклита Эфесского Еврипид заимствовал свои представления о мироздании и мировом становлении. Своим нравственным субъективизмом и скептицизмом («где ж грех, коль я его не сознаю?» – Эол) он, повидимому, обязан Протагору, своим различием «природы» и «уложения» (между прочим, он имел смелость даже институт рабства вывести из «уложения», объявляя природное равенство всех людей в социальном отношении) – Гиппию Элидскому.

Влияние орфизма или пифагореизма можно усмотреть в высказываемых изредка – и всегда очень робко – суждениях о загробном бытии. Но, конечно, немало следует приписать и собственной умственной работе Еврипида, который и сам был одним из передовых людей своей эпохи.

## Технические новшества Еврипида

С именем Еврипида связаны два нововведения в технике построения трагедии, относящиеся к ее началу и концу: *пролог к зрителям* и *deus ex machine*.

Пролог сам по себе, как предшествующая выступлению хора часть трагедии, возник еще у Эсхила и был усовершенствован Софоклом; у обоих он был драматическим, все равно, состоял ли он из монолога (молитвы например) или диалога, т. е. он был вызван потребностями действия и имел достаточную психологическую мотивировку.

У Еврипида впервые произносящее монолог лицо выводится независимо от потребностей действия и обращается к зрителям, посвящая их в предпосылки драмы. Причину этого нововведения следует, вероятно, видеть в том, что Еврипид, выступив третьим в ряду великих трагиков и будучи потому вынужден не раз коренным образом изменять предпосылки своих трагедий на известные уже зрителям темы, считал полезным, во избежание недоразумений, по возможности ясно сообщать свои предпосылки зрителям, чтобы они могли легче следить за ходом действия, не привнося из трагедий предшественников упраздненных им, Еврипидом, подробностей.

Под *deus ex machine* разумеется насильственная развязка трагедии, диктуемая появляющимся свыше («на машине» – отсюда имя) божеством. Чем мотивируется введение этого недраматического элемента? Во всяком случае – не невозможностью для поэта дать естественными путями требуемую мифом развязку. Это доказывает главным образом конец «Ифигении Таврической».

Орест с сестрой, другом и кумиром богини сели на корабль и уплыли; поэт мог бы дать им попутный ветер, и трагедия была бы кончена. Но нет, он допускает, что их ветром опять прибывает к берегу; это дает возможность царю скифскому снарядить погоню, от которой его удерживает *deus ex machine* – Афина. Очевидно, поэт дорожил этим элементом как таковым – и, вероятно, по двум причинам: а) это был красивый и благоговейный финал (наш «апофеоз») и б) он давал поэту возможность в форме пророчества возвестить такие вещи, которые он считал желательными с патриотической или другой точки зрения и которых, тем не менее, никто из людей сказать не мог.

## Влияние Еврипида

Отвергнутый современной ему критикой, Еврипид, тем не менее, уже при жизни подчинил своему влиянию афинскую молодежь. После смерти его слава все росла. В IV в. он был принят в канон трех великих трагиков, а в III слыл уже первым среди них, чем и следует объяснить сравнительное обилие того, что нам от него сохранилось. Равным образом и в эпоху Возрождения и особенно в эпоху классицизма Еврипид затмевает своих предшественников: Расин испытал его влияние сильнее, чем влияние Софокла, не говоря уже о труднодоступном Эсхиле.

Переоценка наступила в эпоху неогуманизма: видя идеал эллинизма в прекрасной гармонии и уравновешенности, эта эпоха отрицательно отнеслась к надломленности Еврипидовых героев и отдала пальму первенства Софоклу. Осуждение Еврипида выразилось особенно ярко в лекциях о греческой литературе А. В. фон Шлегеля, очень влиятельных в XIX в.

Исходя из иных соображений, с ним сошелся в отрицательном вердикте Фр. Ницше, для которого Еврипид – представитель разрушения мифа. В настоящее время наблюдается реакция в пользу Еврипида, главным вдохновителем которой является Вилямовиц в его тонких анализах двух трагедий Еврипида и художественных переводах некоторых других. Из созданных Еврипидом образов особенно живучими оказались два – Медея и Федра.

*1914, 1919*

## Иннокентий Федорович Анненский как филолог-классик

*Памяти И. Ф. Анненского*

### I

Внезапно, со всею непреодолимостью абсурда, смерть похитила у нас человека, которому по всем человеческим расчетам место еще надолго было в наших рядах. Думаешь об этой смерти – и невольно хватаешься за последний день предшествовавшей ей жизни, за этот образ здорового, цветущего и смеющегося Иннокентия Федоровича, точно желая воротить его с места рокового крушения и направить по другой, безопасной для него и безбольной для его друзей колее.

Это было в понедельник, 30 ноября, на Высших Историко-литературных курсах Н. П. Раева, где покойный в течение последних полутора лет читал античную словесность и где мы с ним исправно встречались по понедельникам в 12 часов, в перерыве между его парой лекций и моей. Мне рассказывали потом, что он читал в этот день особенно бодро и воодушевленно и потом весело беседовал со слушательницами, приглашавшими его прийти вечером на их концерт и бал. Да и мне он показался тем Иннокентием Федоровичем, каким я его знал в лучшие моменты его жизни; говорили мы с ним о его курсе, о Еврипиде и в отдельности о его реферате, который ему предстояло прочесть в тот же вечер в Обществе классической филологии о «Таврической жрице» Еврипида. Затем – моя лекция, а следовательно, и прощание. Говорю ему машинально обычное «до свидания», уже погруженный в свой курс. «Сегодня вечером – не правда ли?» – «Да, конечно», – отвечаю, не подозревая, какое это будет свидание.

К 8 часам в помещении Общества собралось большее против обыкновенного число членов – сообщения Иннокентия Федоровича всегда служили особенно лакомой приманкой для обремененных своим делом и стесненных во времени педагогов. Среди гостей было и несколько «райчек», отчасти в бальных нарядах ввиду предстоящего после серьезного заседания веселого праздника в Благородном собрании; было бы и больше, кабы не совпадение с этим самым праздником. Но где же сам референт? Ждем четверть часа, затем еще четверть; живет он в Царском Селе – уж не к поезду ли опоздал?... Предоставляем слово второму референту, в надежде что во время его коротенького доклада первый подоспеет... Нет, он все не показывается; зато во время чтения сторож вызывает секретаря к телефону, секретарь подает председателю какую-то записку; всё это делается тихо и по возможности незаметно, чтобы не мешать докладчику, но, разумеется, все это тем не менее замечается и усиливает напряженность ожидания. Доклад кончен; председатель читает доставленную ему записку: «В Царском Селе внезапно скончался неизвестный господин, который, будучи доставлен в Обуховскую больницу, был опознан как И. Ф. Анненский. Ошибка возможна, но маловероятна».

Заседание закрывается.

Быстрые, полусознательные прощания; в голове какой-то тупой протест, бесконечно повторяемое «невозможно, невозможно!»; давление абсурда, усугубляемое тяжелым морозом петербургской зимней ночи; и больше ничего, на всем длинном пути, кроме этой внутренней и внешней тяжести, этого внутреннего и внешнего холода. И вот оно, наконец, это мрачное здание Обуховской больницы, тяжелое и холодное, как и все прочее. Голые стены приемного покоя, деревянные скамьи; и на одной из них... Нет, теперь ошибка уже невозможна.

Но что это за чудное, ласковое, одухотворенное лицо! Как оно приковывает взор, как побеждает тяжесть и холод всей обстановки этого унылого участка смерти! Не верится, что он умер; он как бы спит, и притом здоровым, спокойным сном. Так и видно, что последняя минута этой прекрасной жизни была безбольной, что враг человечества побоялся слишком грубым прикосновением нарушить гармонию этих тонких, прекрасных черт.

«Сияющая недвижность» чела, окаймленного черными, молодыми волосами; глаза как бы нарочно закрытые, чтобы заслонить завесой век внутреннюю работу мысли от вторжения действительности; мягкое выражение как бы готовых улыбнуться губ...

Вспоминается античная *euthanasia*; вспоминается желание Еврипидовой героини *euschemos thanein*, «благообразно умереть». Конечно, это не может нас примирить с абсурдом смерти – тут никакое примирение немислимо, – но может заставить хоть на минуту о нем забыть.

## II

Да простит мне читатель эти строки, навеянные личными воспоминаниями. Я написал их не для него и не для себя; я написал их для покойного, думая, что ему было бы приятно их прочесть, если бы... Ах, это «если бы»! Наше чувство все еще движется по старинной, младенческой колее – до того ему противны ответы сухой и жесткой возмужалости нашего культурного бытия. Но факт тот, что последний день жизни Иннокентия Федоровича действительно удачно сосредоточил в себе его деятельность как филолога-классика. Ведь в чем состояла эта деятельность? Это были, во-первых, его лекции по античной словесности на Раевских курсах; во-вторых, его доклады в ученых обществах; в-третьих и главным образом – русский Еврипид, это его великое и живучее дело.

Говоря прежде всего о его лекциях, нельзя не указать на то, что самые условия университетского чтения требовали от Иннокентия Федоровича жертвы, для большинства лекторов совершенно неощутительной. В своей статье о Бальмонте он сочувственно цитирует одно стихотворение этого поэта, в котором он называет себя «художником русской медлительной речи». Сочувствие понятно; дело в том, что эти слова как нельзя лучше применимы к самому Иннокентию Федоровичу. Мало сказать, что он был чрезвычайно тонким и чутким стилистом: он был стилистом именно произносимого, а не читаемого слова, он заботился о тщательном подборе выражений не только со стороны смысла, но и со стороны звука. А между тем старательность этого подбора требовала известной подготовки, требовала предварительной записи – она несовместима с импровизационным или полуимпровизационным характером академического чтения. Университетский лектор, читающий с тетрадки, лишает себя самого драгоценного, что может дать лекция, – живого общения с аудиторией, того неуловимого и все же несомненного магнетического тока симпатии, который при свободном чтении устанавливается между нею и им.

Иннокентий Федорович понял своеобразные условия своей новой деятельности (говорю «новой», так как он приступил к ней только с осени 1908 года) и сумел приноровиться к ним. Когда совет профессоров Высших Женских Историко-литературных курсов пригласил его в свою среду читать античную (сначала греческую, а затем и римскую) словесность, – он отнесся прежде всего с полным пониманием и полной серьезностью к той задаче, которую он взял на себя. Действительно, в силу исторических условий все античное должно у нас еще завоевывать себе положение; правда, борьба уже не так тяжела, как лет двадцать тому назад, но все же она необходима – и мы на это не жалуемся. Если профессор новой истории сухо или водянисто излагает свой предмет, то аудитория говорит: «лектор неинтересно читает»; но если то же самое делает профессор античной словесности, то она говорит: «античная словесность неин-

тересна». Таким образом, последний несет двойную ответственность – и за себя, и за свой предмет; и всякий, берущий на себя эту задачу, должен это помнить.

Иннокентий Федорович это помнил. Не желая повторять того же курса из года в год, он разделил его на несколько частей и на первый академический год избрал наиболее близкую ему область греческой драмы; за ней последовал во втором году, до конца которого ему не суждено было дожить, греческий эпос. С течением времени он, вероятно, расширил бы рамки своих курсов; пока же он решил этого не делать, чтобы иметь возможность сообщить больше подробностей, дать более тщательный анализ разбираемых произведений и вообще углубить свой предмет.

Составив заранее тщательный план своего курса и, в частности, предстоящих лекций, он, однако, ничего писаного с собою на кафедру не брал; явившись в свою аудиторию – курсистки не преминули отметить некоторую торжественность и эффектность его появления, – он говорил вполне свободно, сознательно отдаваясь течению своих мыслей, бессознательно определяемому безмолвными вопросами сотен пытливых глаз, устремленных на него. И это течение было подчас таково, что его лекция принимала совершенно другое направление против того, которое им было заранее намечено; в этих случаях он должен был отказывать слушательницам, «составлявшим» его лекции (знакомые с академическим делом поймут эту абракадабру) и просившим у него его конспекта, – конспект, мол, не соответствовал тому, что было действительно прочитано в данный час.

И всё же художник «медлительной речи» сказался и здесь. Слушательницам памятливы были те моменты, когда красноречивый только что лектор внезапно умолкал; наступала пауза, иногда довольно длинная. Это значило, что лектор набрел на мысль, которой он особенно дорожил. Ее он не хотел выразить первыми встречными словами: он надумывал обороты, подбирал термины, старался найти требуемую формулировку. Он при этом не торопился, не обнаруживал той растерянности, которая бывает свойственна неопытным лекторам, потерявшим нить своих рассуждений; уверенный в себе, он спокойно искал – и продолжал свою речь лишь после того, как искомое было найдено.

Аудитория тем временем терпеливо ждала. Она знала, что лектор не терял своего времени – что за свое терпение она будет вознаграждена особенно меткой и красивой фразой – такой, которую можно будет именно в этом виде запомнить, так как в ней ни одно слово не окажется лишним или употребленным невпопад.

Но, разумеется, к этой манере нужно было привыкнуть; она слишком была своеобразна, слишком отличалась от того, что обыкновенно слышалось как от хороших, так и от посредственных лекторов. Та толпа слушательниц, которая собралась на первые лекции Иннокентия Федоровича, со временем стала редеть, находя, что чтение лектора утомляет ее внимание. Но этот отлив был непродолжителен. Глубокая проникновенность Иннокентия Федоровича, его добросовестное отношение к своей задаче, содержательность его лекций делали свое дело. Мало-помалу аудитория наполнилась вновь. Иннокентий Федорович стал занимать прочное место среди самых любимых профессоров. И если бы кто мог в этом сомневаться при жизни покойного – свидетельство его похорон окончательно бы его в этом убедило. Всем присутствовавшим на них памятливы эти «волны» женской молодежи, хлынувшие в этот день – неприветливый зимний день, – в Царское Село и направившиеся от вокзала на квартиру покойного, из квартиры – в гимназическую церковь, из церкви – на далекое кладбище; это были «раички», пришедшие отдать последнюю дань праху своего любимого профессора.

И в то время, как я пишу эту характеристику Иннокентия Федоровича как лектора со слов одной из его самых ревностных слушательниц, – я чувствую сугубую тоску по нем, сугубую злобу против того жестокого абсурда, жертвою которого он пал. Подумать, что этот природный проповедник античности только теперь, только на 52-м году своей жизни, стал на ту колею, для которой он был создан; что эта жизнь в течение без малого тридцати лет трепала его по

разного рода административным должностям, претившим всему складу его тонкой и изящной природы; что, едва став на свою естественную колею, он решительно и окончательно был выбит из нее бессмысленным и грубым ударом той безответственной силы, которой подвластен наш мир.

### III

Вкратце упомяну о докладах Иннокентия Федоровича. Здесь художник медлительной речи был вполне во власти своей стихии; предварительная запись, недопустимая в лекции, здесь не только не исключалась, но даже была вполне в порядке вещей. Все достоинства, которыми автор мог наделить свой литературный труд, тщательно подбирая слова и прилаживая их друг к другу, выступали здесь в полном блеске.

Всё же это были достоинства для немногих – для тех, кто был в состоянии оценить музыку речи и оригинальность оборота и отвести должное место тем парадоксам, на которые не скупилась богатая, но прихотливая фантазия автора.

Для большинства эта задача была не по плечу; успеха в большой публике Иннокентий Федорович не имел, даже когда читал на интересные также и для большой публики темы. Никогда не забуду огорчения, которое причинил ему неуспех его лекции о Бальмонте, прочитанной именно перед многими. Особенно возмутил слушателей тот стих поэта-виртуоза, в котором он объявлял, что перед ним все прежние поэты – предтечи. Докладчику нетрудно бы было прикрыть иронией – добродушной или язвительной – наивную похвальбу самозваного мессии русской поэзии. Но у него не хватило духу отречься от любимого поэта даже в этом щекотливом вопросе; он ратовал за него до конца и за него и с ним вместе пострадал.

Тем больше было его удовлетворение, когда он от многих уходил к немногим своим друзьям и товарищам; особенно желанным гостем был он в Обществе классической филологии и педагогики, том самом, где он должен был читать в день своей скоростижной смерти.

Говоря правду, блестящим лектором Иннокентий Федорович не был. Его дикции недоставало разнообразия в модуляции; его приятный, слегка бархатный голос держался преимущественно в средних регистрах и если не производил впечатления однообразия, то потому только, что содержание читаемого сосредоточивало на себе внимание слушателя. Все же и это содержание страдало иногда от того, что тембр лектора не везде поспевал за извилинами и скачками его подчас шаловливой мысли, и эта последняя постоянно как бы опекалась его всегда корректным и джентльменским голосом.

Особенно памятным осталось у меня одно из посвященных Еврипиду заседаний. Лектор развивал некоторые пункты из области своей излюбленной драматической эстетики. Понадобилось ему сравнение – и вот он стал нас уверять, что мы все, любуясь на упражнения акробата, втайне желаем, чтобы он полетел вниз со своего каната и сломал себе шею. Мы все испуганно переглянулись; никто ведь не сомневался в том, что, случись такое несчастье на деле, – добрейший Иннокентий Федорович был бы им более поражен, чем кто-либо другой. Но те слова были произнесены тем же ровным, приятным голосом, как и все прочее, безо всякой мифистофелевской нотки – и оставалось только благодарить судьбу за то, что их слышали мы, а не большая публика. Я, по крайней мере, был – за автора – этому очень рад.

Кроме докладов, Иннокентий Федорович любил также читать нам свои переводы из Еврипида – либо в том же Обществе, либо у себя дома. Последнее имело свои неудобства – гостям приходилось ехать в Царское Село – но зато доставляло лектору возможность читать свои произведения аудитории, им же подобранной, и в привычной для него обстановке. В этой обстановке – изящной, как и все, что исходило от Иннокентия Федоровича и соприкасалось с ним, – более всего бросались в глаза экзотические цветы на письменном столе, за которым, повернувшись к публике, занимал место лектор, и они удивительно шли друг другу, этот лек-

тор, и его произведение, и эти цветы, поддерживая и усиливая созданную фантазией слушателей иллюзию.

Хотелось по мере сил запечатлеть эти, быть может, маловажные подробности, относящиеся к живому слову Иннокентия Федоровича. Ныне это слово уже замолкло; кто в будущем станет заводить знакомство с покойным, для того он сольется со своими печатными произведениями – и прежде всего с русским переводом того автора, которого он более других знал и любил.

#### IV

Есть филологи только (по-немецки их называют *Nurphilologen*), и есть филологи, окрашенные в своем научном естестве еще какой-нибудь другой, научной или художественной предилекцией.

Иннокентий Федорович не относился пренебрежительно к первой категории, но сам он принадлежал ко второй. Будь он филологом только – он стал бы таковым на лингвистической закваске. К этой области относились его первые научные работы; ее же он делал и предметом своих курсов в те довольно давние времена, когда он солидно, но без особенного успеха читал на (Бестужевских) Высших женских курсах. Но занятия лингвистикой взрастили в нем любовь к слову; а любовь к слову сблизила с источниками художественного слова (понимая художественность безотносительно к сознательности) – со старинной русской литературой и – что редко уживается вместе – с поэзией Запада. Особенно близка была ему в этой последней области та поэзия, которая практиковала, если можно так выразиться, культ слова; так-то естественная необходимость, вытекавшая из всей его филологической натуры, заставила Иннокентия Федоровича отдаться модернизму.

Филолог-классик и поэт-модернист – только очень наивные люди могут удивляться этому совместительству; на деле же оно совершенно естественно и подтверждается многими примерами и в России – «Аполлон» их знает лучше других у нас и еще более за границей. Только у каждого к нему своя дорога; я описал ту, которую избрала подвижная, рвавшаяся от изучения к творчеству душа Иннокентия Федоровича. И это совместительство отозвалось роковым образом на всей его работе. Он не мог распределить себя, так сказать, по ведомствам – да и может ли это вообще действительно живой человек? Он всегда был в пределах возможности своим полным *я*, всегда был и классиком, и модернистом, так как всегда был одинаково жив.

Очень вероятно, что именно эта потребность сблизила его с Еврипидом, этим модернистом среди греческих поэтов; русский Еврипид – это и есть тот нерукотворный памятник, который себе воздвиг Иннокентий Федорович. Замечу тут же, что этот памятник закончен – его судьба хоть в этом отношении была милостива и к нему и к нам. Правда, в ту минуту, когда я пишу эти строки, только первый том (шесть драм) имеется в печати. Но в рукописи готов весь перевод, готовы и вступительные статьи; они вместе заполнят еще два тома, и наследник его прав и имени, конечно, сделает все от него зависящее, чтобы эти два тома увидели свет и в наиболее скором времени, и при наилучших условиях. Конечно, отсутствие авторской корректуры даст знать о себе; Иннокентий Федорович, вообще творивший быстро, предполагал еще раз просмотреть свои переводы, особенно старые, сличить их с подлинником; выровнять их с точки зрения стиля. «С декабря месяца я иду в затвор», – шутливо говаривал покойный, когда к нему приставали по поводу продолжения его Еврипида. Это значило, что переводчик намерен уединиться со своим автором: его письменный стол покроется его любимыми белыми цветами, и он будет черпать двойное вдохновение от аромата тубероз и аромата Еврипидовой поэзии... Обидно думать, как был понят и исполнен судьбою этот шутливый обет.

Сосредоточимся, однако, на том, что у нас в руках. Дав тотчас по выходе первого тома его подробную оценку<sup>12</sup>, я здесь не намерен повторяться. Но одного предупреждения нельзя не повторить. То, что нам дал Иннокентий Федорович, – это не просто русский Еврипид, а именно русский Еврипид И. Ф. Анненского, запечатленный всеми особенностями его индивидуальности. Мы можем сколько угодно отмечать его несогласие с подлинным Еврипидом; но если бы мы пожелали – и смогли передать последнего по-своему, то все-таки вышел бы именно наш Еврипид, а не Еврипид просто. Специально Иннокентий Федорович очень дорожил индивидуальными особенностями своего перевода и сдавался только перед очевидностью. Помнится, я в одной статье процитировал одну выдержку из Еврипида в его переводе. Я в этих случаях следую совету Берне в его прекрасной статье о «критическом лаконизме»: если замечаю явную ошибку, то исправляю ее молча. Встретив, однако, Иннокентия Федоровича в Обществе, вижу по его лицу, что ему моя корректура не понравилась. Так как он сидел далеко, то я посылаю ему записку: «Отчего Вы не в духе?» Отвечает: «Отчего Вы изменили стих (такой-то) моего перевода?» Отвечаю: «Оттого, что в нем шесть стоп», – и слежу за эффектом своей записки. Первый эффект – недоумение; второй – счет по пальцам; третий – кивок и примирительная улыбка. Так и теперь, характеризуя Еврипида И. Ф. Анненского, я отмечаю его различия от *моего* Еврипида. А убедила бы моя критика покойного переводчика – еще вопрос...

Рассудочный характер античной поэзии ведет к тому, что ее мысли сцеплены между собою либо взаимной подчиненностью, либо всякого рода союзами и частицами. Это для переводчика один из главных камней преткновения. Русская поэзия периодизации не терпит и бедна союзами; приходится сплошь и рядом нанизывать там, где античный поэт сцеплял, разбивая его цепи на их отдельные звенья. Возьмем, для примера, несколько стихов из монолога Медеи, тотчас по удалении обманутого ею Креонта. В точном прозаическом переводе они гласят так: «Он же дошел до такого неразумия, что, имея возможность, изгнав меня из земли, этим (заранее) уничтожить мои замыслы, разрешил мне остаться этот день, в течение которого я обращаю в трупы троих моих врагов – отца, дочь и моего мужа». Нечего говорить, что в поэзии этот перевод невозможен; у Иннокентия Федоровича мы находим:

О, слепец!  
В руках держать решенье – и оставить  
Нам целый день... Довольно за глаза,  
Чтобы отца, и дочь, и мужа с нею  
Мы в трупы обратили... ненавистных.

Полезно сравнить его перевод шаг за шагом – так ясна здесь расчленяющая работа переводчика, заставившая его даже, ради эффектности антитезы, пожертвовать частью содержания второго стиха. В этом можно видеть недостаток перевода; но переводчик нам ответит, что иначе пришлось бы пожертвовать поэзией – и будет прав.

Прав – в данном случае; но не всегда. Не раз соблазн расчленения и нанизывания доводит переводчика до того, что он им не облегчает, а затрудняет понимание своего автора. Возьмем опять пример – знаменитый монолог Федры в первом действии. Его рассудочность вырастает из самого характера героини; она так естественна, что с ее устранением пропадает и поэзия. Вот точный прозаический перевод начала: «Уже и раньше в долгие часы ночи я размышляла о том, что именно разрушает человеческую жизнь. И я решила, что не по природе своего разума люди поступают дурно – благоразумие ведь свойственно многим – нет, но вот как должно смотреть на дело. Мы и знаем, и распознаем благо; но мы его не осуществляем, одни из вялости, другие

---

<sup>12</sup> См. статью «Еврипид в переводе И. Ф. Анненского» в настоящем издании. (Прим. сост.)

потому, что они вместо блага признали другую отраду жизни». У Иннокентия Федоровича мы читаем:

Уже давно в безмолвии ночей  
Я думаю томилась: в жизни смертных  
Откуда ж эта язва? Иль ума  
Природа виновата в заблужденьях?..  
Нет – рассужденья мало – дело в том,  
Что к доброму мы не стремимся вовсе,  
Не в том, что мы его не знаем. Да,  
Одним мешает леность, а другой  
Не знает даже вкуса в наслажденье  
Исполненного долга.

Бедная Федра, так гордящаяся беспощадной последовательностью своего рассуждения, в этом случае, думается мне, имела бы право слегка попенять на своего переводчика.

Этот «соблазн расчленения», как я его назвал, может быть изобличен еще одной, чисто внешней приметой. Как издатель, я люблю при интерпункции пользоваться всеми знаками современного препинания, включая и многоточие. И тут я убедился, как редко удается вставить этот знак в текст подлинной греческой трагедии; по-видимому, такие места создавались и автором и его публикой как места сильного драматического эффекта. У переводчика, напротив, это один из наиболее встречаемых знаков; в одном монологе Медеи, из которого я привел выше выдержку, он встречается 19 раз, занимая место непосредственно после запятой (32 раза). Отсюда видно, что дикционная физиономия Еврипида, если можно так выразиться, у его переводчика должна была сильно измениться. И это ведь – только пример.

Но тут уже ничего не поделаешь. «Всякий перевод есть метемпсихоза» – сказал гениальный филолог и переводчик У. Ф. Виламовиц; будем же довольны хоть тем, что в данном случае Еврипид претворился в такой тонкой и интересной душе. Зато по другому пункту я не сомневаюсь, что автор сам исправил бы свои первоначальные переводы. Как человек талантливый, но прихотливый, он творил неровно, в зависимости от своего настроения; рядом с изящными поэтическими оборотами у него встречаются вульгарные прозаизмы. В этом факте ему пришлось самому убедиться не так давно при постановке «Ифигении-жертвы» («Авлидской») в его переводе. В нем были такие места, как:

Но Эллада, царь, Эллада! Ей за что же достаётся?

Или:

А за деньги власть купивши, промахнешься, толстосум! —

в обращении Менелая к Агамемнону. Актер, исполнявший роль Менелая, отказался произнести подчеркнутые слова – и был, разумеется, вполне прав. Он помог себе тем, что попросту пропустил их – публика, дескать, не заметит. Но читатель не может не заметить зияния в поэтическом тексте. И можно только желать, чтобы в экземпляре покойного, по которому будут печататься не вошедшие в I том трагедии, эти и им подобные места оказались исправленными. Особенно в этом нуждаются «Вакханки», что и не удивительно: это был первый труд Иннокентия Федоровича.

Мы говорили до сих пор об одних переводах, но было бы несправедливо обойти молчанием его вводные статьи к отдельным трагедиям, которые он издавал как предисловия или послесловия к своим переводам.

Чаще всего это были сравнительные анализы: Иннокентий Федорович брал одну из обработок Еврипидовых сюжетов и сопоставлял с ними оригинальную трагедию, удачно оттеняя последнюю при помощи первых. Его широкая начитанность, его тонкое понимание художественности выступали при этом в полном блеске, и достаточно сравнить с его рассуждениями убогие характеристики, например, Веклейна в его распространенных немецких изданиях Еврипида, чтобы убедиться в громадном превосходстве русского толкователя. Конечно, и эти вводные статьи будут изданы вместе с переводами; и когда это будет сделано – русская интеллигенция будет иметь в «Театре Еврипида» И. Ф. Анненского завидное по своей полноте руководство для изучения греческого трагика – руководство, к которому она, надеемся, будет обращаться не раз.

## V

Античность далеко еще не сказала нам своего последнего слова.

Еще лет десять назад такое заявление было бы сочтено парадоксом в рядах нашей интеллигенции; теперь оно может уже не опасаться серьезных возражений.

Не раз беседовали мы с покойным на эту тему, не раз рисовали себе картину грядущего «славянского Возрождения» как третьего в ряду великих ренессансов после романского – XIV и германского – XVIII веков. Когда оно наступит? На первых порах – это было, когда мы вместе заседали в комиссии покойного Н. П. Боголепова, – настроение ввиду окружающей мглы было довольно унылое, и не помню уж, который из нас варьировал по этому поводу мессианский вздох Адриановой эпохи: «Трава будет расти из наших челюстей, дорогой друг, а обетованного Возрожденца все еще не будет». Но с годами дело шло все лучше и лучше.

А впрочем – исход не в нашей власти. В нашей власти только одно – работать и работать. Иннокентий Федорович работал сколько мог. И мы уверены: когда ожидаемое возрождение наступит – имя Иннокентия Федоровича как одного из его предтеч озарится новым блеском. О нем вспомнят как об одном из немногих, которые в трудную минуту нашей культурной жизни не бросали товарищей, не бежали с поля, не предавались малодушию. А его «Еврипид» займет почетное место в литературе «нового возрождения» как книга-дело, как книга-знамя. Она и при жизни своего автора вербовала сердца для нового направления; она с не меньшей энергией будет это делать после его смерти.

Таково культурное значение сошедшего в раннюю могилу деятеля.

1910

# «Театр Еврипида»

## Том I

### Предисловие редактора

Как автор и переводчик, я всегда старался быть кратким в своих предисловиях; но здесь, выступая впервые в ответственной роли редактора чужого посмертного труда, я прошу позволения сказать обстоятельнее о принципах, которыми я счел долгом руководиться.

Мой покойный друг Иннокентий Федорович Анненский намерен был дать русской публике «всего» Еврипида в своем стихотворном переводе. Первый том был им выпущен в издании товарищества «Просвещение» в 1906 г.; его преждевременная трагическая смерть 30 ноября 1909 г. не позволила ему выпустить остальные.

В рукописи однако перевод всех 19 драм Еврипида (включая «Реса») был уже закончен; было также написано и большинство вводных статей. Почему, тем не менее, издание его «Еврипида» не было продолжено – об этом говорить не мне.

В 1914 г. все наследие покойного по Еврипиду с изданным уже томом I включительно перешло в собственность М. В. Сабашникова и он обратился ко мне с предложением взять на себя его редакцию для античной серии «Памятники мировой литературы». Отказ с моей стороны был невозможен: помимо моей любви к покойному и интереса к нашему общему делу, на меня действовало и усердие, проявленное издательством М. и С. Сабашниковых в видах обеспечения русской публике труда жизни И. Ф. Анненского.

Первый вопрос, который мне пришлось решить, касался порядка драм Еврипида в новом издании. Принятый переводчиком для первого тома (издания 1906 г.) был несколько произвольным – наполовину хронологическим, наполовину эстетическим, – и по нему никак нельзя было догадаться, как он намерен был продолжать; но даже для первого тома его нельзя было сохранить в новом издании, так как его формат не позволял помещать более четырех драм в каждом томе. Принять хронологическое расположение, которое переводчик считает «самым естественным», было бы непрактично: во-первых, оно для большинства драм гадательно, а во-вторых, при значительно большем числе томов в новом издании читателю, не знакомому с хронологией, пришлось бы долго искать требуемую трагедию. Преимущество же хронологического порядка не особенно ощутительно у драматического писателя, так как никто не читает по нескольку драм в один присест. По зрелом размышлении я решился – по примеру Кирхгоффа, Наука, а также и издателей Плавта – принять порядок *алфавитный* и наметил следующий состав томов предпринятого издания:

*Том I.* «Алкеста», «Андромаха», «Вакханки», «Гекуба».

*Том II.* «Герклиды», «Геракл», «Елена», «Ипполит».

*Том III.* «Ифигения Авлидская», «Ифигения Таврическая», «Ион»<sup>13</sup>, «Киклоп».

*Том IV.* «Медея», «Орест», «Просительницы», «Рес».

*Том V.* «Троянки», «Финикиянки», «Электра», Послесловия<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Следуя современной орфографии, эту трагедию нужно было бы поместить в том II, на место «Ипполита»; выбранный Зелинским порядок объясняется тем, что имя Ион начиналось с буквы I, которая в дореволюционном алфавите следовала за буквой И. (Прим. сост.)

<sup>14</sup> То есть статья «Античная трагедия», напечатанная в издании 1906 г., и статья «Еврипид и его время», которой должен

Том VI. Отрывки (их Иннокентий Федорович не успел перевести, так что этот том будет моим).

Этот порядок представляет еще то удобство, что уже в первом томе читатель получает три новых трагедии, и в том числе две, еще нигде не появлявшиеся: «Андромаху» и «Гекубу». Правда, для редактора именно он по случайному совпадению сосредоточил большинство трудностей на первом же томе. Дело в том, что в бумагах покойного к двум только что названным трагедиям вводных статей не оказалось; мне пришлось поэтому написать их самому. Что касается «Вакханок», то обильные статьи, которыми переводчик снабдил свое издание 1894 г., по своему характеру для полного издания непригодны – не говоря уже о том, что они, как появившиеся раньше классической книги Роде «Psyche», должны считаться устаревшими. Пришлось мне поэтому и эту статью написать самому.

Сложнее и деликатнее вопросы, касающиеся редакции самих переводов. В этом отношении труд покойного распадается на четыре неодинаковых по своей законченности категории.

В первую, наименее законченную, входят «Вакханки». Их Иннокентий Федорович еще в 1894 г. выпустил отдельной книгой – это был его первый опыт по переводу Еврипида, и он вызвал суровую критику академика П. В. Никитина. Он был крайне раздражен этой критикой, и я, одинаково уважая обоих выдающихся эллинистов, избегал заводить с ним разговор о ней. Тем приятнее было мое удивление, когда он, уже в последние годы своей жизни, сам однажды о ней заговорил, признал ее основательность и выразил намерение подвергнуть свой перевод коренной переработке. Так как этого намерения он не успел осуществить, то я считал своим долгом осуществить его за него; эта трагедия потому предстанет перед читателем в наиболее обновленном виде.

Вторую по законченности категорию составляют переводы, написанные им в последующие годы, но нигде еще не напечатанные; третью – напечатанные в разных периодических изданиях и для них, следовательно, просмотренные; четвертую – те шесть, которые попали в издание 1906 г. Впрочем, моя редакционная работа лишь количественно облегчалась по мере этого восхождения; качественно она оставалась той же, обнимая следующие случаи: 1) погрешности против греческого текста – от таковых никто не обеспечен, а редактору их легче обнаружить, чем переводчику, тем более такому увлекающемуся, каким был Иннокентий Федорович; 2) погрешности против тех принципов русского стихосложения, которые признавал Иннокентий Федорович, – т. е. в белом стихе шестистопные и (реже) четырехстопные стихи, а равно и дактилические окончания, а в лирических размерах – нарушение строфического соответствия там, где он к таковому стремился. Впрочем, даже изменяя его перевод, я все же старался сохранить по возможности его материал слов. Принципиально не касался я языка – даже там, где он явно переступал положенные переводчику пределы. Выясню это на примере. В «Алкесте» стих 108 Иннокентий Федорович переводит:

По сердцу и мыслям провел ты  
Мне скорби тяжелым смычком.

В подлиннике просто: «Ты коснулся души, коснулся мыслей»; но не в этом суть. Всем известно, что ни скрипок, ни смычков древность не знала: да, но ведь и Иннокентий Федорович это прекрасно знал. Если он, тем не менее, так перевел, значит, он особенно дорожил этим изысканным оборотом. На мой личный вкус, в нем мало хорошего, и если бы я мог, я бы

---

был открываться том II. В видах равномерности объема томов я считал за лучшее напечатать обе в V, в который войдут только три драмы.

посоветовал Иннокентию Федоровичу от него отказаться. Но так как я знаю наверное, что он бы меня не послушался, то я и не считал себя вправе изменить его перевод.

Впрочем, ряд изменений был вызван и текстом, который я считал долгом положить в основу перевода: это – законченное уже после смерти Иннокентия Федоровича оксфордское издание Mugaу, ныне по всеобщему признанию лучшее издание текста Еврипида.

Скажу откровенно: все эти изменения я предпочел бы внести в перевод Иннокентия Федоровича молча, согласно тому своему принципу, о котором я сказал в своем слове, посвященном памяти покойного<sup>15</sup>. К сожалению, заключенный с наследником издателем контракт обязует меня «оговаривать внесенные в текст изменения», т. е. объявлять *urbī et orbī*, сколько недосмотров я нашел в труде моего покойного друга. Я это сделал самым простым образом в «объяснительных примечаниях», помещенных за текстом, а здесь даю отчет в принципах, которыми руководился.

Кстати об этих примечаниях. Покойный, как показывает его первое предисловие, не намерен был их прибавлять; он боялся ими «отпугнуть читателя-неспециалиста». Думаю, что при условии помещения за текстом они никого отпугнуть не могут; с другой стороны, были и соображения в пользу их. Во-первых, полного комментированного издания Еврипида не существует, ни в нашей литературе, ни в заграничной. Во-вторых, желательно было привести это издание в гармонию с другими изданиями античной серии «Памятников мировой литературы», и в особенности с моим переводом Софокла. В-третьих, и мне как редактору приятно было иметь место в книге, в котором я мог бы беседовать с читателем от себя лично...

Такова была моя редакторская работа по «Театру Еврипида». Две дорогие тени витали надо мной во время ее исполнения – тень автора и тень переводчика. Не всегда их требования были согласны между собой; в этих случаях я поступал так, как желал бы, чтобы – в дни, вероятно, уже не очень отдаленные – было поступлено с моим собственным наследием.

*Петроград,  
декабрь 1915*

В интересах тех, кто желал бы прочесть драмы Еврипида в их временной последовательности, прилагаю их – повторяю, гадательную – хронологию, печатая курсивом заглавия тех трагедий, время постановки которых известно:

«Алкеста» (438),  
«Медея» (431),  
«Гераклиды»,  
«Ипполит» (428),  
«Киклоп»,  
«Гекуба»,  
«Андромаха»,  
«Геракл»,  
«Просительницы»,  
«Троянки» (415),  
«Ифигения Таврическая»,  
«Ион»,  
«Электра»,  
«Елена» (412),

---

<sup>15</sup> См. статью «Иннокентий Федорович Анненский как филолог-классик. Памяти И. Ф. Анненского» в настоящем издании. (Прим. сост.)

«Финикиянки»,  
«Орест» (408);  
посмертно – «Вакханки», «Ифигения Авлидская».

## І. «Алкеста» и «Медея»

### 1. Еврипид в переводе И. Ф. Анненского

#### І

Прошу понимать это шаблонное заглавие не в шаблонном его смысле: не передача русскими стихами шести трагедий Еврипида составит содержание моей статьи, хотя, конечно, речь будет и о ней. И. Ф. Анненский – вовсе не переводчик в обыкновенном смысле слова, не толмач, старающийся только своими словами передать непонятную для его среды речь подлинника. Еврипид для него – часть его собственной жизни, существо, родственное ему самому, и притом родственное как схожими, так и контрастирующими чертами своего естества. Его он воспринял, в него он вчувствовался всею своей душой; и этого усвоенного им Еврипида он передает своим читателям. Для этой полной передачи одного только «перевода» в тесном смысле слова было мало: никакое искусство толмача не может передать той борьбы постигающего ума с постигаемым предметом, тех перипетий вчувствования, результатом которых является воскрешение переводимого в душе переводчика. За каждой из переведенных драм следует как дополнение к ней объяснительная статья; лишь вместе взятые они дают нам в полной мере «Еврипида в переводе И. Ф. Анненского»<sup>16</sup>.

Но, могут спросить, не содержится ли в этом понимании умаления ценности книги? Ведь в сущности читатель требует от переводчика «настоящего», а не преломленного автора. И действительно, стоит где бы то ни было появиться оригинальному, колоритному, одним словом – художественному переводу, как тотчас же выступает на сцену критик с заявлением, что переводчик дал нам своего собственного, а не «настоящего» автора. А настоящий автор – если спросить критика, – получится, если провести подлинник через механический аппарат словаря и грамматики... Нет плачевнее ошибки: никогда безжизненное не будет передачей жизни. Субъективизм в художественном переводе неизбежен; его же право на внимание читателей стоит в прямой пропорции с интересностью самого «субъекта».

В сущности, называя перевод Иннокентия Федоровича художественным, мы этим самым называем его субъективным; в чем оправдание этого субъективизма – на это я намекал только что. Душа у переводчика – тонкая, изящная, нежная; кто читал хотя бы его «Книгу отражений», всецело посвященную эстетической критике произведений новой русской литературы, тот знает, что он всего менее – узкий специалист. Сам художник формы в широком и глубоком значении этого слова, он и у других любит и ценит изысканность; ему дорог оттенок, дорога прихотливость, запечатленная печатью живой, желающей и выбирающей души. Стоит ли после этого говорить, насколько интересно «отражение» в этой душе такого нюансированного и прихотливого поэта, как Еврипид? Но в чем же тогда задача критики? Я не могу критиковать Еврипида Иннокентия Федоровича иначе, чем противопоставляя ему того, который отразился в моей собственной душе: то есть, разумеется, такого же субъективного. Это – условие неиз-

---

<sup>16</sup> *Театр Еврипида*. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем. В трех томах, с двумя введениями, статьями об отдельных пьесах и объяснительным указателем И. Ф. Анненского. Т. 1 (содержит введение под заглавием «Античная трагедия», перевод драм «Алкеста», «Медея», «Ипполит», «Геракл», «Ион» и «Киклоп» и статьи об этих шести драмах. 628 стр.).

бежное, *lex operis*. Но в данном случае оно вместе с тем и выгодно; кто бы из нас ни был прав – несомненно, что концепция Иннокентия Федоровича будет наилучшим образом оттенена благодаря такому сопоставлению или противопоставлению, а это и есть задача настоящей статьи.

Сначала, однако, несколько слов о самом переводе в тесном смысле слова. Я назвал его художественным; это не значит, однако, что строгий к требованиям формы читатель нигде не встретит пищи для критики. Наш переводчик – художник, да, но художник прихотливый и нетерпеливый, повинующийся своему настроению, творящий неравномерно, сообразно с чередованием прилива и отлива вдохновения – и это чередование оставило свои следы на самом переводе. Кроме того, на нем сказалось также, думается мне, влияние одной иллюзии, которой переводчики часто бывают подвержены: творя в полном, интимнейшем знакомстве с подлинником, они нередко бывают склонны допускать такие обороты, которые именно при этом знакомстве непосредственно понятны и поэтому остаются темными для неподготовленного читателя. Есть, затем, и такие места, относительно которых критик как филолог мог бы поспорить с переводчиком. Но, конечно, не о них буду я говорить в этой статье, да и вообще не об особенностях перевода как такового: о нем достаточно сказанного, с прибавлением, что при всем том перевод Иннокентия Федоровича остается переводом художественным и занимает очень почетное место в русской переводной литературе. Спешим перейти от частных к целому – к отражению Еврипида в душе переводчика.

Впрочем, и это целое может быть постигнуто лишь в частностях; к тому же последние далеко не все еще налицо. Но дело не в числе; среди переведенных трагедий находятся такие замечательные, такие характерные для гения Еврипида, как «Алкеста» и «Медея». В то же время они – наиболее ранние из сохранившихся и в книге помещены первыми; естественно, что и в объяснительных к ним статьях переводчику пришлось особенно часто касаться принципиальных вопросов. Последуем же за ним в эту вечно живую, вечно интересную область.

Но тут мы с первых же шагов встречаем заставу. «Ценность поэтического объективирования и даже его психологическая правда, – говорит Иннокентий Федорович, – еще очень сомнительны. Красота поэзии заключается прежде всего в свободном и широком проявлении поэтической индивидуальности, и узы натуралистической школы нисколько не менее стеснительны и условны, чем какие-нибудь наивные единства Пьера Корнеля». С последним отрицательным суждением я не прочь согласиться; но положительное? Так и видно, что его дает поэт и немножко, думается мне, *pro domo sua*. Читатель же скажет: это – не решение вопроса, а лишь отсрочка решения. В «Гамлете» свободно и широко проявляется поэтическая индивидуальность его автора; но, право же, в «Петухе» нашего общего знакомого Ивана Ивановича она проявляется ничуть не хуже. Почему же мы первого славим, а второго нет? Очевидно, потому, что ценность обеих индивидуальностей неодинакова. Итак, спор переносится только на другую почву. Мы выпустили птичку из клетки в комнату; сомневаюсь, чтобы здесь было легче ее поймать.

Но этот спор, пожалуй, слишком крупного калибра для небольшой статьи; вернемся к «Алкесте» и «Медее».

## II

Что такое «Алкеста»? Молодому фессалийскому царю Адмету роком дарована милость, чтобы он мог, когда приспееет день его безвременной кончины, вместо себя отправить охотника в царство мертвых. День наступает; но никто из близких, ни старик-отец, ни старуха-мать, не согласны умереть за Адмета, соглашается лишь его молодая жена Алкеста. Она умирает. В омраченный дом является скиталец – Геракл: долг гостеприимства велит Адмету принять его и – чтобы гость не отказался от приглашения – скрыть от него свое несчастье. Все же Геракл

узнает о нем случайно; чтоб услужить другу, он отбивает Алкесту у бога смерти и возвращает ее в дом ее мужа.

Что такое «Медея»? Ясон отправился к царю Эту добывать золотое руно; он исполняет свою задачу и спасает свою жизнь благодаря любви к нему дочери Эты, царевны Медеи, которую он и увозит домой. Вскоре они: Ясон, Медея и их два маленьких сына, – изгнанные из родины, принуждены искать убежища у коринфского царя Креонта. Здесь в молодого героя влюбляется единственная дочь царя, наследница царства; помехой их браку является Медея – она должна уступить. Но она не согласна уступить – и жертвами ее козней гибнут не только Креонт с дочерью, но и оба сына Ясона.

Есть ли в этих двух трагедиях сходство? Да, есть: оно заключается в центральной мужской личности. Адмет и Ясон – в сущности один и тот же характер. Таково мнение переводчика: «Этот златокудрый эллин – один из тех людей, славу и счастье которых оберегают или даже создают влюбленные в них женщины. Их много: Адмет, Ясон...» В чем же основная черта их характера? В том, что они «эгоисты». Наш переводчик много раз их так называет, и притом не в эристическом тоне, а со спокойной, самопонятной уверенностью, очевидно не ожидая встретить возражений со стороны своих читателей.

И действительно, какие тут возражения возможны? Один идет к своему отцу Ферету и говорит ему: «умри за меня, чтобы я мог зажить новой жизнью»; отвергнутый им, он обращается с тем же требованием к жене, бессовестно злоупотребляя ее молодой самоотверженной любовью. Другой говорит жене: «Оставь мой дом, чтобы я мог зажить новой жизнью». Это ли не эгоизм? Конечно; только если Адмет – эгоист, то и жертва за него Алкесты теряет всякую нравственную ценность; несомненно правой в своей ненависти и мести оказывается Медея. И вот, кажется, причина, почему новейшая драма, усыновив Медею, отвергла Алкесту. Современная Алкеста сказала бы мужу: «Я бы с радостью отдала свою жизнь за тебя; но раз ты этой жертвы требуешь, или желаешь, или ждешь – ты становишься недостойным и ее и меня». А из этой концепции трагедии не сделаешь.

Да, по-видимому, приговор бесповоротен. Один только человек протестует против него, и этот один – сам Еврипид.

Прочтите внимательно сцену прощания Адмета с Алкестой, сцену его возвращения с ее похорон – да ведь этому человеку сто раз легче было бы умереть самому, чем отправлять на смерть жену, продолжая жить в опустевшем и опостылевшем дворце!

И прочтите внимательно сцену Ясона с детьми... Но и помимо ее: вникните в его отношения к этой самой ненавидящей и проклинающей его Медее! Она изгнана – ну, и с глаз долой; что может быть лучше для эгоиста? Так нет же: он всячески ублажает царский гнев, стараясь сохранить ее в Коринфе, и когда она своими угрозами добилась изгнания – он предлагает ей свою помощь, ищет для нее убежища у своих близких, и, конечно, когда его старый слуга уверяет Медею, что ее изгнание только временное, – мы чувствуем, что он этим выражает мысли своего хозяина. Да и сама Медея знает, что ее супруг не эгоист: оттого-то она и оставляет ему жизнь, это высшее благо всех эгоистов.

Положительно, мы путаемся в противоречиях – и я сильно подозреваю, что именно эти противоречия и им подобные и навели нашего переводчика на его отрицательное отношение к «психологической правде». Посмотрим, однако, нет ли другого исхода.

### III

Очень часто противоречия – психологические и другие – получаются вследствие того, что критик, сознательно или бессознательно, навязывает исследуемому автору свою манеру мыслить и чувствовать, точно она – единственно возможная и допустимая. В данном случае мы молчаливо навязали Еврипиду свою концепцию человека – единственную, которую мы знаем,

которая нам непосредственно понятна. А между тем в эпоху Еврипида другая концепция была в ходу – до того в ходу, что поэт даже не оговаривается, а считается с нею как с общим, самопонятным фоном. Разница между этими двумя концепциями еще не замечена – что и понятно, так как мы еще не додумались до биологической этики; но она на очереди. Назовем пока одну – онтономической, другую – филономической (phylo-) концепцией; первая – наша, вторая – та, которую предполагает Еврипид. Пробный камень для обеих – представление о Боге, карающем преступления людей в третьем и четвертом поколении, представление, которое древний Израиль разделял с древней Элладой. С онтономической точки зрения это – верх несправедливости; с филономической – высшая правда. Когда Цицерон, говоря об этом представлении («О природе богов»), гневно восклицает: «Какое же государство потерпело бы законодателя, который за вину отца или деда стал бы наказывать сына или внука?!» – то мы убеждаемся, что к его эпохе онтономическая концепция в сознании образованных людей окончательно вытеснила филономическую. В эпоху Еврипида дела обстояли иначе.

Возьмите дерево – скажем, сосну. Из ее ствола в стройном порядке вырастают, постепенно уменьшаясь, ветви. Каждая из них живет своею собственной жизнью, растет и гибнет сама по себе; но всё же все они объединены общим стволом, и яд, который проник бы в одну ветвь, не преминул бы со временем заразить и остальные. Представим себе теперь эти ветви одаренными сознанием: если это сознание будет ограничиваться каждой ветвью в отдельности, то мы получим онтономическую концепцию. Но если каждая ветвь будет, сверх того, еще непосредственно сознавать и свою связь с остальными, то ее сознание будет филономическим. Отсюда видно, что последнее сознание полнее и совершеннее первого.

При чтении Эсхила, Пиндара, Геродота мы убеждаемся, что в те времена люди действительно еще сознавали филономически. Человек чувствовал себя заодно с предками и потомками; ныне живущие особи – по красивому сравнению Эсхила – точно поплавки погруженной сети: они на плоскости современности дают свидетельство о тех своих предках, которые уже погрузились в глубь прошлого; через них эти последние живут, без них их уничтожение было бы полным. И это биологическое бессмертие было для эллина нашей эпохи куда важнее того эсхатологического, которое обуславливало веру в обитель Аида. Говоря о том, как боги наказали вероломство Главка, Эпикидова сына, Геродот с особым ударением заявляет, что нет теперь его потомков, нет его «очага» на земле: ничто не может сравниться с горем той души, у которой отрезали поплавок, соединявший ее с миром света и жизни.

Понятно, что эта непосредственно сознаваемая связь и солидарность поколений не могла не создать особой этики, отличной от той онтономической, которую исповедуем мы. Чтобы понять ее, вернемся к нашему дереву и его ветвям; сведем число последних, ради схематического упрощения, к трем.

Во-первых, нижняя. Она уже потемнела, отчасти даже пожелтела; она еще гибка, но вы чувствуете, что этой гибкости хватит ненадолго. Для экономии дерева она уже не нужна; вы можете уже теперь ее сломать, предупреждая осенние бури, и остальное дерево ничуть от этого не пострадает. Мы не знаем остальных ее нравственных принципов, но с биологической точки зрения она поистине имеет «право на смерть».

Во-вторых, средняя. Она распустилась на солнце самой богатой, самой яркой зеленью; претворением сока, производимым реакцией света, она питает не только себя, но и все дерево, являясь носительницей его жизненных сил, залогом его существования. Имеет ли эта ветвь «право на смерть»? Нет, конечно: природа, равнодушная к судьбе ветвей, но ревнивая к сохранению дерева, возложила на нее тяжелый подчас долг: «долг жизни».

Наконец, верхняя. Ее нежная, мягкая хвоя еще неспособна питать дерево; она сама питается им. Ее потеря еще не грозит дереву скорой гибелью – быть может, оно даже вовсе не погибнет. Быть может, преобладающая сила средней ветви создаст новые отпрыски, которые

обеспечат дальнейшую его жизнь. Но его рост во всяком случае будет задержан: «долг жизни» поэтому лежит отчасти и на ней.

#### IV

Все сказанное относится к героям «Алкесты»: имя нижней ветви – Ферет, средней – Адмет, верхней – Евмел. Мы раньше неправильно выразились: «умри за меня» – никогда Адмет этого отцу не говорил. Его молчаливое ожидание сводилось к словам: «Умри за наш дом. Ты можешь это сделать, я – нет: у тебя есть право на смерть, на мне лежит долг жизни». И, конечно, чувствуя так, он не эгоист – это слово совершенно неуместно там, где часть говорит от имени того целого, носительницей которого она является. И, конечно, он прав.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.