

Верлибр от «Антигоны»:
эпизод из истории русского свободного стиха.
Аполлон Григорьев – переводчик трагедии Эсхила

Юрий Б. Орлицкий

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, ju_b_orlitski@mail.ru*

Аннотация. В статье рассмотрен эпизод из истории русского свободного стиха, связанный с использованием этого типа национальной версификации Аполлоном Григорьевым в его раннем переводе трагедии Софокла «Антигона» (1846). Верлибр появился в творчестве молодого поэта для создания эквивалента так называемым «лирическим размерам», которыми в оригинале написаны партии хора и два ключевых монолога классической драмы. Определена реальная ритмическая природа этих партий, состоящих в основном из строк разных силлабо-тонических размеров; однако небольшое количество стихов в названных фрагментах текста не поддается традиционной метрической интерпретации и должно быть отнесено к переходной форме раннего русского свободного стиха – верлибру на силлабо-тонической метрической основе. Показано место смелого метрического эксперимента начинающего автора среди других способов перевода античных хоров в сравнении с предшественниками (И. Мартыновым и А. Мерзляковым) и последователями (С. Шестаков, В. Водовозов, Ф. Зелинский). Показано, что в дальнейшем верлибры, использованные Григорьевым для передачи специфических музыкальных размеров Софокла, были заменены более адекватной стиховой формой – силлабо-тоническими логоэдами, предложенными в 1914 г. Зелинским.

Ключевые слова: силлаботоника, свободный стих, логоэд, А. Григорьев, Софокл, «Антигона»

Для цитирования: Орлицкий Ю.Б. Верлибр от «Антигоны»: эпизод из истории русского свободного стиха. Аполлон Григорьев – переводчик трагедии Эсхила // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 187–206. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-187-206

Vers libre from “Antigone”.
 An episode from the history of Russian free verse.
 Apollon Grigoriev – translator of the tragedy of Aeschylus

Yurii B. Orlitskii

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
 ju_b_orlitski@mail.ru*

Abstract. The article considers an episode from the history of Russian free verse associated with the use of that type of national versification by Apollon Grigoriev in his early translation of Sophocles' tragedy “Antigone” (1846). Vers libre appeared in the work of the young poet to create an equivalent to the so-called “lyrical meters”, that were used in the original to write the choir parts and two key monologues of the classical drama. The real rhythmic nature of those parties, consisting mainly of lines of different syllabic-tonic meters, is determined; however, a small number of verses in above fragments of the text do not lend themselves to traditional metrical interpretation and should be attributed to the transitional form of early Russian free verse – free verse on a syllabo-metrical basis. The place of the bold metrical experiment of the novice author among other ways of translating ancient choirs is shown in comparison with the predecessors (I. Martynov and A. Merzlyakov) and followers (S. Shestakov, V. Vodovozov, F. Zelinsky). It is also shown that later the vers libre used by Grigoriev to convey the specific musical meters of Sophocles were replaced by a more adequate verse form – syllabo- metrical logaedas proposed in 1914 by Zelinsky.

Keywords: accentual-syllabic, free verse, logaed, A. Grigoriev, Sophocles, “Antigone”

For citation: Orlitskii, Yu.B. (2020), “Vers libre from ‘Antigone’. An episode from the history of Russian free verse. Apollon Grigoriev – translator of the tragedy of Aeschylus”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, part 2, pp. 187–206, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-187-206

На первый взгляд Аполлон Григорьев представляется типичным для XIX столетия поэтом-традиционалистом. Однако если обратить внимание на его редко замечаемые исследователями, но достаточно многочисленные, особенно в ранние годы, стихотворные переводы¹, все окажется значительно сложнее: в поэзии, дра-

¹ Сравнительно недавно С. Гардзонио привлек внимание к многочисленным ранним григорьевским переводам итальянских оперных либретто, справедливо считая, что их тоже необходимо изучать и переиздавать [Гардзонио 2008].

матургии, даже критической прозе Григорьева обнаруживаются не только редкие еще в ту пору дольники, но и опыты сложных силлабо-тонических композитов (стихов, составленных из строк разных размеров), метрической прозы и даже свободного стиха.

Начнем с последнего, поскольку на нем, как нам кажется, внимание историков русского стиха еще не останавливалось. Хотя для ученых-классиков практика использования верлибра при переводе античной драмы воспринимается как явление вполне закономерное. Так, В. Ярхо писал: «Хоры Григорьев перевел свободным стихом с весьма отдаленным соответствием парных строф» [Ярхо 1990, с. 514].

Объясняя причину этого, ученый пишет: «Особую трудность для переводчика греческой трагедии составляют хоры и коммосы, т. е. совместные вокально-речитативные партии актера с хором. В оригинале в них обычно употребляются так называемые лирические размеры, сочетание которых звучало как музыкальная фраза, состоящая из различных комбинаций целых, половинных и четвертных нот. Передать эти сочетания на русский язык в ряде случаев просто невозможно: если в оригинале следуют один за другим два – три, а то и четыре – пять долгих слогов, то перевод их таким же количеством ударных подряд можно осуществить только в порядке очень смелого и едва ли нужного эксперимента. Поэтому есть два пути для передачи по-русски ритмики хоров: либо использовать привычные для нашего уха сочетания дактилей, анапестов, хореев и т. д., либо пытаться приблизить звучание хора в переводе к ритмической структуре оригинала» [Ярхо 1990, с. 520]. Именно по этой причине, считает Ярхо, «Ап. Григорьев, С. Шестаков и изредка В. Водовозов» [Ярхо 1990, с. 521] переводили хоры свободным стихом.

«Антигону» Софокла молодой Аполлон Григорьев опубликовал в «Библиотеке для чтения» в 1846 г. Это был первый на русском языке полный стихотворный перевод трагедии Софокла: до этого целиком «Антигону» издал в 1824 г. прозой И. Мартынов², поместивший рядом древнегреческий стихотворный текст, а А. Мерзляков в следующем году выпустил большие отрывки из нее в своих знаменитых «Подражаниях и переводах из греческих и латинских стихотворцев»³.

² Греческие классики, переведенные Иваном Мартыновым. Ч. 4, кн. 5–6. Трагедии Софокла. Ч. 2: Антигона. Трахиниянки. СПб., 1824. С. 9–173.

³ Мерзляков А. Антигона из трагедии Софокловой сего имени // Мерзляков А. Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев. Ч. 1. М., 1824. С. 132–158.

Поскольку переводы Мартынова и Мерзлякова были основными предшественниками григорьевского перевода, остановимся на их структурных особенностях подробнее. Прозаическое переложение известного в свое время педагога и переводчика, знатока греческого языка Ивана Мартынова, выпустившего в 1820-х гг. – в основном в учебных целях – 26 томов сочинений греческих классиков, отличает четкое противопоставление речевых и хоровых партий трагедии; хоры, в соответствии с оригиналом, разбиты на строфы и антистрофы, а «поэтичность» достигается в них в основном использованием «гомеровских» двусоставных эпитетов, инверсий, полногласных форм, а также особой торжественностью повествования. Вот как выглядит в его переводе начало партии хора в пароде:

О луч солнечный, свет прекраснейший всех прежде сиявших Фивам седмивратным! наконец ты явился, о! вежда дня златого, проходя над Диркейскими потоками! Ты побудил белоцитного мужа, до света бежать из Аргоса во всеоружии, движа скорейшею уздою; как Орел на белоснежных крыльях, с пронзительным криком над землею парящий, пролетел он градом нашим, со многими оружиями и коневласыми шлемами, воздвигнутый сомнительною распрею Полиника⁴.

В переводе Мерзлякова партии героев выполнены белым шестистопным ямбом, восходящим в первую очередь к стиху трагедий классицизма, а два включенных в отрывок хора, на этот раз не разбитых на строфы и антистрофы – соответственно, дактилем и амфибрахийем, то есть тоже противопоставлены речевым партиям. При этом первый хор состоит из семи четверостиший, первые три строки в которых представляют собой цезурированный четырехстопный дактиль с усечением слога на цезуре и женским окончанием, а четвертая – трехстопный вариант этого же размера с мужским окончанием – своего рода намек на ассиметричную структуру сапфической строфы:

Счастлив стократно Неба любимец! –
Горе!.. о горе, если на дом твой
Кара наляжет с чашею бедствий:
Гибель в потомство прольет!..⁵

Второй хор Мерзляков определяет, опять-таки с оглядкой на позднюю европейскую традицию, как интермедию и пишет другим

⁴ Греческие классики... С. 29–31.

⁵ Мерзляков А. Указ. соч. С. 142.

достаточно редким трехсложником – двустопным амфибрахией со сплошными дактилическими окончаниями.

Для нас важно, что оба переводчика 1820-х гг., при всех различиях опубликованных ими текстов, прекрасно понимают неоднородную ритмическую природу софокловского текста и пытаются передать ее доступными им способами.

Мы не знаем, читал ли Григорьев упомянутые переложения, однако в любом случае он выбирает принципиально другую переводческую стратегию и иные формальные ориентиры; он писал: «Я старался строго, почти буквально держаться подлинника, но, естественно, не мог передать всех тонких оттенков эллинской речи и тем менее, ощутительно представить в русской речи все изменения размера. В последнем в особенности, позволял я себе большую вольность (кроме хоров, разумеется, по возможности прилаженных к музыке Мендельсона-Бартольди)»⁶.

Как же все это сказалось в структуре интересующего нас произведения? Новейшие комментаторы справедливо утверждают, что в речевых партиях трагедии Григорьев, «стараясь строго держаться подлинника», в то же время «смешивал шестистопный ямб с пятистопным (первая фраза Антигоны, 12 строк, содержит только три шестистопных, остальные строки пятистопные), доходил даже до семистопных строк»⁷. Пример последнего отступления приводит и Ярхо: «И это, говорят, объявит благородный Крэон» [Ярхо 1990, с. 514] – кстати, едва ли не единственный пример сверхдлинного стиха в григорьевском переводе.

Такое неупорядоченное смешение стопности следует рассматривать прежде всего в контексте общего процесса движения русского драматического стиха первой половины XIX в. – от торжества ориентированного на французский александриец шестистопника до утвержденного Пушкиным в «Борисе Годунове» пятистопника. Гаспаров писал о русских драматических поэтах первой трети века: «Свобода от рифмы сбивала их с ритма, и к 5-ст. строчкам заметно примешивались привычные 6-ст. и даже 4-ст.; эта расшатанность еще заметна и в “Венцеславе” Жандра (1824, из Ротру), и в “Испанцах” Лермонтова (1830) и даже позже» [Гаспаров 2000, с. 186]. Так что замеченная всеми невыдержанность стопности в речевых партиях григорьевского перевода – явление исторически вполне объяснимое, особенно для молодого автора.

⁶ Григорьев А. Собр. соч.: В 10 т. СПб.: ООО «Изд-во “Росток”», 2021. Т. 3. С. 8.

⁷ Там же. С. 498.

Таким образом, можно сказать, что большую часть трагедии Григорьев перевел вольным ямбом, в основном – пятистопным, но достаточно часто встречаются у него и шестистопные сроки. Причем впечатление вольности усиливается разнообразием окончаний, которые к тому же чередуются в тексте неупорядоченно; более того, кроме традиционных мужских и женских, в переводе иногда встречаются и редкие в русской литературной поэзии той поры дактилические, считавшиеся принадлежностью фольклора. Так, первая же реплика главной героини, с которой начинается трагедия, начинается именно таким окончанием: «Исмена, о сестра единокровная...».

Кстати, скорее всего, именно эта строка сбита с толку комментаторов, очевидно, именно ее «сосчитавших» за третью шестистопную в первой фразе Антигоны – в действительности она пятистопная с дактилическим окончанием.

Надо заметить, что в условиях отсутствия рифмовки подобный разнотопный и окончаний сразу же производит впечатление достаточной свободы ямбического стиха, чего, судя по всему, переводчик и добивался.

Другое дело – хоровые партии. Как мы уже видели, они принципиально отличаются от речи персонажей, и практически все переводчики старались подчеркнуть это. Не стал исключением и Григорьев: хотя в его переводе не выделены строфы и антистрофы, а внутри них – партии собственно хора и корифея, имеющие у Софокла разную метрическую природу, ритмическое противопоставление ямбической речи персонажей и более сложной – хоров – у него последовательно проведено через всю трагедию.

Комментаторы пишут: «В текстах Хора мы видим разнотопные дактили, анапесты, хореи, но чаще всего – смешанный дольник, почти промежуточную полосу между стихами и прозой». И действительно, если рассматривать стих трагедии без учета генезиса, его метрический состав можно определить именно как прихотливое, бессистемное («романтическое») смешение фрагментов разных типов силлаботоники, тоники (долника) и свободного стиха (той самой «промежуточной полосы», как комментаторы его определяют). Однако тут важно вернуться к мнению Ярхо, говорящему о музыкальных по своему генезису «лирических размерах», для передачи которых Григорьев и обращается к стиху, который мы условно будем считать свободным.

После пролога, в пародии на смену диалогу героинь приходит (причем в буквальном смысле) хор; рассмотрим его первую строфу (курсивом выделены силлабо-тонические строки):

⁸ Там же.

1. Гелиоса луч, никогда
2. *Седмивратному городу*
3. Фивам, ты не сиял таков,
4. Как являешься ныне нам,
5. Око златого дня,
6. На волнах диркейских ты гордый странник.
7. Ты врага, который пришел
8. *Из Аргоса с белым щитом,*
9. *Гнал отсель, так, что звенья брони*
10. *Друг о друга стучали;*
11. Подвигнут он был на наши поля
12. *Враждой Полинейка с родною страной;*
13. *С диким криком он,*
14. *Как орел, на страну с облаков налетел*
15. На крыльях спустился белых как снег.
16. *Броней облит*
17. *И с конскою гривой на шлеме*⁹.

В строфе 17 строк – точно так же, как в греческом оригинале¹⁰. Из них 8 – т. е. почти половина – укладывается во вполне традиционные силлабо-тонические схемы: 2-я – Ан2д¹¹, 8 – Амф3м, 9 – Ан3м, 12 – Амф4м, 13 – Х3м, 14 – Амф4д, 16 – Амф2м, 17 – Амф3ж; кроме того, 3-я и 4-я строки вполне могут быть прочитаны – особенно после 2-й – тоже как двустопный анапест с дактилическим окончанием. С учетом этого количество строк, которые можно считать силлабо-тоническими, переваливает за половину.

⁹ Там же. С. 15. Далее цитаты из перевода «Антигоны» приводятся по этому изданию с указанием номера страниц непосредственно в тексте.

¹⁰ *Sophocles. Antigone* / Ed. with translation and notes by A. Brown. Oxford: Oxbow Books, 2014. P. 28. (Aris and Phillips classical texts)

¹¹ Здесь и далее в статье используются общепринятые стиховедческие обозначения силлабо-тонических размеров и их аналогов в прозе: Я – ямб, Х – хорей, Дак – дактиль, Амф – амфибрахий, Ан – анапест, Дол – дольник, Так – тактовик, Акц – акцентный стих; цифра после названия метра обозначает размер: например, Х4 – четырехстопный хорей (или в прозе – четыре стопы хорей подряд; Х4/3 – разностопный хорей, в котором нечетные строки четырехстопные, а четные – трехстопные). Буква «ц» означает наличие в строке цезуры. Тип клаузулы обозначается буквами: «м» – мужская, «ж» – женская, «д» – дактилическая и «г» – гипердактилическая; соответственно, Я4ж – строка четырехстопного ямба с женским окончанием, Я5м/ж – пятистопный ямб с чередованием мужских и женских окончаний.

При этом только одна из них может интерпретироваться как двусложниковая – хорей, остальные – трехсложниковые, амфибрахий или анапесты. То есть в основе стиха лежит вполне конкретный (хотя и не самый распространенный) тип русского силлабо-тонического стиха, так называемый трехсложник с переменной анакрусой и неупорядоченными клаузулами.

Важно и то, что строки одного метра дважды (если учитывать спорный случай) следуют в строфе одна за другой, составляя таким образом однородные цепочки и образуя метрическую инерцию. А остальные строки первой строфы – за исключением одной – укладываются в схемы наименее радикального типа тонического стиха – дольника, так как содержат только одно- и двусложные междуударные интервалы.

В свое время, как известно, Валерий Брюсов, давая свое определение русскому свободному стиху, один из его подтипов (самый, кстати говоря, радикальный) так и определял – как стих, все строки которого написаны разными силлабо-тоническими размерами [Орлицкий 2014], так что для теоретика русского символизма метрическая новация Григорьева безусловно была бы фактом свободного стиха.

Но прошло сто лет, и в отечественном стиховедении сложилось более или менее общепризнанное современное понимание русского верлибра (свободного стиха) как типа версификации, для которого характерен последовательный отказ от всех так называемых вторичных признаков стихотворной речи (рифмы, слогового метра, изотонии, изосиллабизма и регулярной строфики) и последовательное использование только одного, первичного признака стиха – авторского разделения текста на строки, которые могут совпадать или не совпадать с грамматическим членением речи [Орлицкий 2020, с. 179–180]; соответственно, принято говорить о синтаксическом и асинтаксическом типе свободного стиха. В современной русской поэзии – по крайней мере, в ее актуальной части – решительно преобладает асинтакстический верлибр, изобилующий стихотворными переносами.

И хотя в русской поэзии свободный стих или его предвестники появляются очень давно, решительное его наступление начинается примерно в начале XX в., как раз в эпоху русского символизма. А многочисленные более ранние явления, в той или иной степени похожие на свободный стих и несущие в своей структуре отдельные его элементы, корректнее назвать переходными формами или предверлибром.

Причем чаще всего такие формы возникают на границах поэзии: в переводах с разных языков, на которых верлибр появился

раньше, или для передачи других стиховых форм, не имеющих в русской поэзии того времени точных эквивалентов; а также для передачи на языке литературной поэзии ритмически неоднородных явлений фольклора (например, так называемого духовного стиха) или музыкальной поэзии (прежде всего либретто) и так далее.

И тут самое время вспомнить еще один тип русского стиха, особенно актуальный, когда речь заходит об античной метрике и разных способах ее воспроизведения – так называемые *логаэды*, которые, как писал Гаспаров, состоят «из разнородных стоп, но в твердой постоянной последовательности» [Гаспаров 1993, с. 119] – т. е. формально совпадают с *дольниками*, но отличаются от них регулярностью чередования в строке стоп разной природы: например, как в самом распространенном русском *логаэде* – имитации *санфического десятисложника*: два хорея, *дактиль* и еще два хорея. Игнорируя существование *логаэдических* метров, такую строку можно принять за *дольник* (и действительно, вполне может быть *дольниковая* строка точно такой структуры), однако, когда этот ритмический рисунок повторяется регулярно, становится ясно, что перед нами иное ритмическое явление.

В русской традиции *логаэды* издавна использовались, что вполне понятно, для «изображения» явлений античной метрики, и в 1805 г. А. Востоков, великолепно владевший этой техникой, даже предложил заменить ею привычную *силлаботонику*¹², однако наиболее осознанно и активно использовать *логаэды* – причем как для перевода, так и в собственных сочинениях – русская поэзия начинает только в конце XIX – начале XX в. [Холшевников 1991; Орлицкий 2020, с. 74–92].

В связи с этим пора вспомнить переложение «Антигоны», которое принято считать образцовым: вышедший в 1914 г. в составе трехтомного издания драм Софокла перевод Фаддея Францевича Зелинского¹³. Здесь для передачи музыкальных лирических размеров хора искусственным в античной метрике переводчиком последовательно используются *логаэды* разной природы.

Так, первая строфа парода выглядит у Зелинского так:

¹² Востоков А. Опыты лирические и другие мелкие сочинения в стихах А. Востокова. СПб., 1805. Ч. 1. С. 97–104.

¹³ Софокл. Драмы / Пер. с введ. и вступ. очерком Ф. Зелинского. Т. 1–3. М.: М. и С. Сабашниковы, 1914–1915 (Памятники мировой литературы. Античные писатели). Переизд.: Софокл. Драмы / В пер. Ф.Ф. Зелинского; изд. подгот. М.Л. Гаспаров, В.Н. Ярхо. М.: Наука, 1990. 605 с.

¹⁴ Ударные слоги обозначаются знаком «1», безударные – «0».

Здравствуй, Солнца желанный луч!	10100101 ¹⁴
Краше всех просиявших зорь	10100101
Над Диркейским святым руслом	00100101
Ты сверкнул, золотого дня	00100101
Ясный взор, после долгой мглы	10100101
Свет неся семивратным Фивам!	101001010
Ты же, жгучей шпорой вонзаясь,	10101001
Вражью рать о белых считах,	10101001
Что к нам Аргос в бой снарядил,	00101001
В бегство двинул быстрее ¹⁵ .	1010010

Пять первых строк состоят из стоп хорей (или заменяющего его пиррихия), дактиля и еще двух стоп хорей с мужским окончанием, шестая – тоже с женским окончанием, строки с 7-й по 9-ю построены по схеме ХХДХм, а 10-я представляет собой укороченный трехиктный вариант первых пяти – ХДХ – с женским окончанием. И эта структура без изменений повторяется в первой антистрофе.

Партия же Корифея, расположенная между строфой и антистрофой, написана у Зелинского не логоэдом, а разноstopным анапестом (в первых пяти строках – четырехstopным с мужским окончанием, в шестой – двустопным с таким же окончанием, в седьмой – трехstopным с женским):

Поднялась она гордо на нашу страну,	001001001001
Под грозой Полиниковых гневных речей.	001001001001
Как блистали доспехи, как веял султан!	001001001001
Так парит над землею могучий орел:	001001001001
Белоснежные крылья колышут его,	001001001001
И угрозой с небес	001001
Его яростный крик раздается ¹⁶ .	0010010010

Вторая пара строф имеет другое строение, сопровождающая их партия Корифея – тоже, и так на протяжении всего текста. Таким образом, Зелинский находит силлабо-тонические эквиваленты для всех музыкальных лирических размеров Эсхила и вполне обходится при этом без свободного стиха, к которому прибегали его предшественники.

Тут важно еще и то, что, по справедливому утверждению В. Руднева, в системе русского стиха логоэды являются противоположным по отношению к верлибру полюсом национальной

¹⁵ *Софокл. Драмы.* С. 128.

¹⁶ Там же.

версификации, воплощая максимальную степень упорядоченности структуры [Руднев 2001, с. 208]. Однако неискушенный в логэди-ческой метрике читатель нередко принимает ее за некоторый хаос (ту же «промежуточную полосу») и соответственно воспроизводит при переводе как минимально дисциплинированный и в этом смысле свободный стих: именно так было в свое время в немецкой поэзии [Гаспаров 2003, с. 224], а позднее аналогичным образом Мандельштам, рефлектируя ивановские переводы строгих логэ-эдов од Пиндара создает свой произвольный «пиндарический» верлибр [Орлицкий 2016, с. 229–247].

Тут важно вернуться также к упоминаемым Григорьевым в качестве ориентиров мендельсоновских хоров из «Антигоны». Надо сказать, что немецкому композитору это произведение в свое время далось нелегко: как вспоминает его соратник, известный музыкальный деятель Эдуард Девриент, «Мы всегда многократно обсуждали музыкальную трактовку хоров. Все, что потом говори-лось об этом сочинении, все требования, сомнения, критика и по-хвалы, какие потом посыпались, все это мы заранее знали и взве-шивали. Проще всего было бы заставить петь или даже говорить хоры речитативом в унисон, переведя часть их на сольные голоса в сопровождении только таких инструментов, какие мы полагали существовавшими во времена Софокла: флейта, трубы и арфы, как заместительницы лиры. Против этого первого предложения я возразил, что тогда пение будет невыносимо монотонным, да и понятности мы не достигнем... И все же Феликс предпринял по-пытку речитативной обработки, однако несколько дней спустя он признался мне, что это невыполнимо...

Поэтому он решил, что хор должен петь так, как мы теперь произносим роли, но только без подражания манере исполнения в аттической трагедии, что могло бы дойти до смехотворного, а так, как ныне актеры говорят и поют свои роли»¹⁷.

В действительности Григорьев следовал не только античному оригиналу, но и его немецкой романтической (то есть с симпатией воспринимающей хаос) переделке XIX в., к которой, как известно, приложил руку также еще один романтик – Л. Тик.

Но вернемся к русскому переводу «Антигоны». Как утверждает Ярхо, свободный стих использовали в своих переложениях траге-дии Софокла и ближайшие последователи Григорьева – например, тот же Сергей Шестаков, перевод которого появился уже в 1854 г. в «Отечественных записках». Этот переводчик, в отличие от большинства других русских интерпретаторов трагедии Софокла,

¹⁷ Ворбс Г. Феликс Мендельсон-Бартольди. М.: Музыка, 1996. С. 211.

не соблюдает деления хора на строфы и антистрофы.

Вот как выглядит в его переводе первая строфа первого хора (курсивом выделены силлабо-тонические строки):

*Солнца луч, никогда ешё
В седьмивратном ты городе
Не всходил так блистательно.
Вот наконец явилась ты, дня золотого ресница,
Поднялась над водами даркейскими
И Аргосца с большим щитом,
Что пришёл к нам с силой большой,
Обратила вспять беглецом,
И бежит он быстрее, чем пришёл.
А его против нашей земли Полиник
Из-за распри с родным своим братом привёл.
И как белоснежным одетый пером
С острым криком слетает на землю орёл,
С сильным войском напал Полиник,
Конский волос на шлемах вился¹⁸.*

Шестаков сжал строфу, оставив 15 строк из 17; из них 11 совпадают с силлаботоникой, то есть доля строк, которые можно интерпретировать как верлибрические, еще меньше. При этом 10 строк написано одним метром – анапестом – и только одна – амфибрахийем, т. е. двухсложников в строфе нет вообще. Поэтому ее размер вполне можно определить как вольный белый анапест с рядом отступлений. Однако в антистрофе Шестаков уходит от этого предпочтения, и после трех первых анапестических строк идут подряд шесть, выполненных свободным стихом:

Но ушёл он прежде, чем нашу кровью наполнил
Пасть свою, прежде чем жаркое пламя Гефеста
Могло обнять башней венцы,
И поднялся с тылу его
Бранный Арея шум; гибель врагу
Неизбежна дракону¹⁹.

Однако потом верлибр снова сменяется анапестом, причем для его соблюдения Шестаков прибегает, с одной стороны, к известной графоманской «хитрости», заполняя строку лишними смысла рит-

¹⁸ *Софокл. Антигона* / Пер. с древнегреч. С. Шестакова // Отечественные записки. 1854. Т. 95. С. 5.

¹⁹ Там же. С. 5–6.

мическими словами-паразитами: «ведь», «уж», «уже», а с другой – часто использует сверхсхемные ударения («Звоном злата горды...», «На зубцы взошёл стен...»); эта порция анапеста состоит из 7 строк подряд:

Ненавидит *ведь* Зевс звон надменных речей
И увидевши их, как они подошли,
Словно бурный поток, гордых мыслей полны,
Звоном злата горды, как один *уж* из них
На зубцы взошёл стен и победу свою
Ликовал *уже* там,
Зевс перуном его поразил²⁰.

Нетрудно заметить, что перевод Шестакова оказывается более хаотичным по структуре, чем произведение Григорьева; стремление вопреки структуре оригинала непременно метризовать текст приводит к образованию в нем сгущений разного типа стиха, что делает текст менее органичным. Поэтому, убедившись, что перевод Шестакова можно рассматривать как один из опытов переводного предверлибра с серьезными оговорками, вернемся к «Антигоне» Григорьева.

Как мы уже говорили, стих первого хора этого перевода все-таки можно трактовать как верлибр на метрической основе – своего рода переходную форму, часто возникающую в произведениях авторов, не вполне освоивших природу русского свободного стиха [Орлицкий 2002, с. 323–327], к которым с полным основанием можно отнести и нашего поэта.

Причем очень важно, что Григорьев обращается к верлибру несколько раз на протяжении всей пьесы, и не только в партиях хора. Так, после первого хора в Пароде (62 строки подряд, разбитые на 4 строфы и антистрофы, которые поэт при этом не называет, а обозначает с помощью пробелов; 23 строки (37%) не совпадают с силлабо-тоническими схемами, то есть могут считаться верлибром) перевод снова становится ямбическим; именно так написан эпизодий первый, представляющий собой коммос Креона и хора.

Тут необходимо оговориться: сам Григорьев не делит свой перевод на традиционные для древнегреческой драмы части, поэтому мы называем их по более поздним, собственно научным переводам – Зелинского, в первую очередь.

Во второй раз свободный стих появляется в партии хора, открывающей первый стасим; это снова две строфы и две антистрофы, всего 48 строк, из которых 16 (33%) в силлаботонику не по-

²⁰ Там же. С. 6.

падают. Остальные строки тоже в основном представляют разные трехсложные размеры, причем не один из них не преобладает. Этот фрагмент тоже резонно определить как переходную форму – свободный стих на метрической основе.

Во втором эпизоде первого стасима Хор (у Зелинского это Корифей) появляется пять раз: теперь он произносит четыре коротких (одна-две строки) ямбических реплики, а в единственной развернутой форме вновь возвращается к верлибру:

Уже у дверей Исмена стоит
С слезами в очах – о бедной сестре,
Облака облегли и краснеющий лик
И чело ее
И ланиты следами печали (32).

Здесь свободным стихом написано две строки, еще две – анапестом, короткая полустрока может интерпретироваться и как метрическая, и как лишенная метра. Характерно, что у Зелинского весь этот фрагмент переведен анапестом.

Стасим второй (у Григорьева его начало обозначено ремаркой и появлением Хора) снова открывается пятью строфами (у Зелинского – две строфы и две антистрофы плюс реплика Корифея, открывающая эпизодий третий); общая их протяженность – 45 строк, из которых только 14 (31%) можно интерпретировать как верлибр, остальное – разные силлабо-тонические метры, как двусложные, так и трехсложные. При этом доля верлибра в разных строфах различна: вторая почти целиком силлаботонична, здесь только одна строка из десяти может быть прочитана как свободная; в третьей же, наоборот, шесть из десяти стихов написаны верлибром.

В дальнейшем течении эпизода Хор (по Зелинскому – снова Корифей) произносит еще две реплики по две строки, оба раза это ямб (в первом случае – пятистопный, во втором – шести- и семи-).

Стасим третий открывается гимном Эросу:

Эрос, – непобедимый ты,
Эрос, в сердце могучее
Проникающий и на девственных
Ланитах зарею алой
Сияющий, море широкое ты
Переплывающий,
Бессмертные не в силах бороться с тобою,
Тем паче сын времени...
Подходишь – и он безумен.

* * *

Даже дух благородный ты
Влечешь к преступленью на гибель:
Ты произвел и этот
Спор близких между собою,
И явно, что здесь победит
Ласковый взгляд жены;
Ибо, даже и власти соцарствует он.
И смеется уж улыбкою
Победною Афродита.

* * *

Но самого меня теперь
Из пределов правды выводит сей вид:
От слез не могу удержаться,
Видя, как Антигона идет
На брачное смерти ложе (46–47).

В этом фрагменте, разделенном в переводе Зелинского на строфу, антистрофу и реплику Корифея и выполненного сложным логэдом, у Григорьева ровно половина строк не совпадает ни с одним размером, то есть является свободным стихом.

Характерно, что после этого, самого «свободного» выступления хора на верлибр переходит и главная героиня; в коммесе-диалоге с Хором, составляющем четвертый эпизодий трагедии, она произносит четыре строфы и эпод, переведенные Зелинским логэдами, а Григорьевым – снова переходной формой свободного стиха с обильным вкраплением силлабо-тонических строк:

О, смотрите, граждане родной стороны,
Как последний мой путь
Совершаю я, и последний луч
Гелиоса сияет мне;
Мне не видать его... Живую меня
Гадес все усыпляющий – к берегам
Ахерона ведет;
Не прозвучат Гименя те
Песни – не расцветут никогда
Цветы его!
Ахерон только будет супругом мне! (47).

Соответственно, таким же стихом отвечает героине хор (у Зелинского – в двух случаях Корифей). Этот кульминационный

момент трагедии оказывается, таким образом, и самым верлибрическим во всем произведении. Обратим также внимание на то, что именно здесь чаще всего встречаются межстиховые переносы, подчеркивающие стиховой характер речи – своего рода механизм самозащиты свободного стиха от упрека в прозаичности.

Затем, после появления Крэона, Антигона начинает свой «смертный плач», который Григорьев выполняет сочетанием шестистопного ямба с мужскими окончаниями и шестистопного – с дактилическими; напомним, что последние в то время считались по преимуществу принадлежностью фольклора. Именно это поэт, очевидно, имеет в виду в своей преамбуле к переводу, когда пишет: «Как опыт – удачный или нет, судить не мне, конечно, – представляю на суд моих читателей смертный плач Антигоны, в котором, сохраняя шестистопный ямбический размер, старался я ввести склад русских народных песен»²¹.

Плач героини резюмирует Хор (у Зелинского Корифей) вновь двумя строками амфибрахия (у Зелинского – анапеста), то есть размера, противопоставленного ямбу ключевого монолога (плача) трагедии.

После того как Антигону уводят, начинается четвертый стасим – как всегда, двумя строфами и двумя антистрофами хора, снова написанными у Григорьева свободным стихом с обильными силлабо-тоническими вкраплениями (они снова выделены в цитате курсивом):

И Данаи судьба была небесный
Свет не видать и в медяной, гробу подобной
Башне, в печальной темнице она лежала в оковах;
А была и она знаменитого роду, о дева,
И носила плоды Зевса златого дождя в себе
Воля рока – страшна силой незыблемой.
И никакая власть ее,
Ни крепость, ни корабль морской,
Избегнуть никогда не могут.

* * *

И Гедонян царя, сына Дриады
Силу Вакха презревшего в страшной гордыне
Власть Диониса в утес каменистый сокрыла.
Так кончается смертных гордыня безумная
Восстающая тщетно. Узнал он, что бога
Упоенного оскорбил и наказан он,

²¹ Григорьев А. Указ. соч. С. 8.

*Ибо дев посвященных ему
Он оскорбил и девять муз
Свирели звуки возлюбивших.*

* * *

На канских волнах моря Эвксинского
Брег Босфор лежит, – Сальмидиосос фракийский
Странствуя там, с враждою узрел
Страны богъ-Арес
Как с Финидами злобно
Поступило мачехи мщенье,
Как она пронзила им светлые очи,
Железа острием ужасным
Вооружив кровожадные руки.

* * *

Слезам они обливали напрасными свой печальный
Жребий, бедствие – от союза нашедшие матери; рода
Эрехтеева древнего была она дочь
И отрасль единая,
И в далеких пещерах
Она росла – под бурями отца,
Как кони быстрыми, Бореада, богов дитя;
Но и она не избежала
Вечной власти Парк, о дева (52–53).

Обратим внимание, что здесь, как и в большинстве предыдущих примеров, силлабо-тонические строки скапливаются обычно в концах строф.

После ямбического пятого эпизодия Хор открывает последний, пятый, стасим трагедии; У Григорьева это снова свободный стих на метрической основе. На него же переходит в последней сцене и Крэон, появляющийся на сцене с трупом сына на руках. Здесь верлибром у Григорьева написано восемь развернутых реплик героя (у Зелинского – четыре строфы, разбитые пополам), перемежающихся ямбическими ответами Раба и Хора; в конце сцены на свободный стих переходит и Хор (у Зелинского – корифей):

КРЭОН

Ведите же вы, несчастливца меня....

Тебя я убил, тебя, о дитя мое!

И тебя – другую. Увы мне, увy мне!

Как свет еще видят глаза мои... Где утешение?

Все одето
Черной мглою вокруг, – надо мною висит
Неизбежное рока проклятье.
(Его уводят во дворец)
ХОР
Величайшее благо из благ земных
Есть: мудрым быть. Пред законом богов
Преклоняйся – заплатит послушник его,
За безмерный проступок и карой безмерной,
И поздно узнает
Как разума слушаться должно (70).

Таким образом, Григорьев использует в своем переводе трагедии Софокла «Антигона» свободный стих вполне функционально: им по большей части изъясняется Хор (его Зелинский называет «интеллектуальным двойником ее эмоциональных героев» [Зелинский 2017, с. 219], а также в своих кульминационных трагических монологах оба главных персонажа: Антигона и Крэон.

При этом свободный стих выполняет в переводе роль заместителя сложных музыкальных размеров, которые позднее были вытеснены более соответствующими их оригинальной природе логоэдическими метрами.

Таким образом, свободный стих Григорьева-переводчика (как и следовавших за ним ранних переводчиков Софокла С. Шестакова и В. Водовозова) представляет собой неоднородное метрическое образование, включающее в себя неупорядоченное чередование разных силлабо-тонических строк (чаще всего – трехсложниковых), а также строк, которые правильнее всего интерпретировать как случайно возникший свободный стих.

Тем не менее для картины формирования русского верлибра, особенно на стыке перевода сложно организованного стихового образования и отчасти – музыкального и даже фольклорного стиха, появление на этом месте именно формы, отчетливо ассоциирующейся со свободным стихом, кажется вполне закономерным.

Литература

- Гардзонио 2008 – *Гардзонио С.* Аполлон Григорьев – переводчик итальянских либретто // И время и место: историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М.: Новое издательство, 2008. С. 307–315.
- Гаспаров 1993 – *Гаспаров М.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. 272 с.

- Гаспаров 2000 – *Гаспаров М.* Очерки истории русского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 351 с.
- Гаспаров 2003 – *Гаспаров М.* Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. 270 с.
- Зелинский 2017 – *Зелинский Ф.* Софокл и его трагедийное творчество. СПб.: Алетейя, 2017. 414 с.
- Орлицкий 2002 – *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.
- Орлицкий 2014 – *Орлицкий Ю.* Свободный стих в теории и практике Валерия Брюсова // Брюсовские чтения 2013 г.: Сб. трудов конференции. Ереван: Лингва, 2014. С. 179–196.
- Орлицкий 2016 – *Орлицкий Ю.* О роли переводов Пиндара в развитии русского стиха (силлаботонический логэад Иванова и «пиндарический отрывок» Мандельштама «Нашедший подкову») // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы / Отв. ред. Н.Ю. Грякалова, А.Б. Шишкин. Вып. 2. СПб.: РХГА, 2016. С. 229–247.
- Орлицкий 2020 – *Орлицкий Ю.* Стихосложение новейшей русской поэзии. М.: Издат. дом ЯСК, 2020. 1016 с.
- Руднев 2001 – *Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2001. 384 с.
- Холшевников 1991 – *Холшевников В.* Логаэдические размеры в русской поэзии // Холшевников В. Стихование и поэтика. Л., 1991. С. 124–134.
- Ярхо 1990 – *Ярхо В. Ф. Ф. Зелинский – переводчик Софокла* // Софокл. Драмы / Пер. Ф. Зелинского. М.: Наука, 1990. С. 509–541.

References

- Gardzonio, S (2008), “Apollon Grigoriev – translator of Italian librettos”, in *I vremya i mesto: istoriko-filologicheskii sbornik k shestidesyatiletiyu Aleksandra L'vovicha Ospovata* [And time, and place. Historical and philological heritage of Alexandr L'vovich Ospovat], Novoe izdatel'stvo, Moscow, Russia, pp. 307–315.
- Gasparov, M. (1993), *Russkie stikhi 1890-kh – 1925-go g. v kommentariyakh* [Russian poems of the 1890s – 1925 in the comments], Vysshaya shkola, Moscow, Russia.
- Gasparov, M. (2000), *Ocherki istorii russkogo stikha* [Essays on the history of Russian verse], Fortuna Limited, Moscow, Russia.
- Gasparov, M. (2003), *Ocherk istorii evropeiskogo stikha* [Essay on the history of European verse], Fortuna Limited, Moscow, Russia.
- Kholshchevnikov, V. (1991), “Logaedie dimensions in Russian poetry”, in Kholshchevnikov, V., *Stikhovedenie i poetika* [The study of versification and poetics], Leningrad, USSR, pp. 124–134.
- Orlitskii, Yu. (2002), *Stikh i proza v russkoi literature* [Verse and prose in Russian literature], RGGU, Moscow, Russia.

- Orlitskii, Yu. (2014), "Free verse in the theory and practice of Valery Bryusov", in *Bryusovskie chteniya 2013 g.: sbornik trudov konferentsii* [Bryusov Conference 2013. Collection of conference proceedings], Lingva, Erevan, Armenia, pp. 178–195.
- Orlitskii, Yu. (2016), "On the role of Pindar's translations in the development of Russian verse (Ivanov's syllabotonic logaeda and Mandelstam's 'Pindaric passage' 'The Horseshoe Finder')", in Gryakalova, N.Yu. and Shishkin, A.B., eds., *Vyacheslav Ivanov: Issledovaniya i materialy* [Vyacheslav Ivanov. Studies and materials], iss. 2, Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya, Saint Petersburg, Russia, pp. 229–247.
- Orlitskii, Yu. (2020), *Stikhoslozhenie noveishei russkoi poezii* [Versification of the latest Russian poetry], Izdatel'skii dom YaSK, Moscow, Russia.
- Rudnev, V. (2001), *Entsiklopedicheskii slovar' kul'tury XX veka: Klyuchevye ponyatiya i teksty* [Encyclopedic dictionary of culture of the 20th century. Key concepts and texts], Agraf, Moscow, Russia.
- Yarkho, V. (1990), "Zelinsky – translator of Sophocles", in Sofokl, Dramy [], Nauka, Moscow, USSR, pp. 509–541.
- Zelinskii, F. (2017), *Sofokl i ego tragediinoe tvorchestvo* [Sophocles and his tragic work], Aleteya, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Юрий Б. Орлицкий, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ju_b_orlitski@mail.ru

Information about the author

Yurii B. Orlitskii, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993, ju_b_orlitski@mail.ru