

ВЕНГЕРСКОЕ ИЗДАНИЕ КОМЕДИЙ АРИСТОФАНА¹

К числу наиболее интересных изданий античных авторов, осуществленных за последние годы в Венгрии, принадлежат две книги комедий Аристофана в переводе классика венгерской литературы Яноша Араня.

Переводы Аристофана были впервые опубликованы Аранем в трех томах в 1879—1880 гг. В народной Венгрии они были выпущены отдельной книгой в 1946 г., а в 1954 г., в связи с 2400-летием со времени рождения Аристофана, изданы небольшой книжечкой три комедии («Ахарняне», «Мир» и «Лисистрата»). Включенные в это издание комедии дают полное представление о творческом методе Араня-переводчика и достигнутых им художественных результатах. Можно смело утверждать, что если бы аристофановские переводы Араня были так же хорошо известны в Европе, как считающиеся наиболее удачными английский перевод Роджерса и немецкие — Дройзена и Зегерса, они давно бы заняли по праву принадлежащее им почетное место в мировой истории художественного перевода.

Крупнейшее достоинство переводов Араня — та великолепно найденная мера точности, которая, не делая перевод буквальным, в то же время сохраняет мысль, дух и стиль оригинала.

Это относится прежде всего к метрической структуре комедий. В ее переводе на венгерский язык Арань сумел полностью использовать те свойства венгерской поэтической речи, которые до известной степени сближают ее с древнегреческой. Дело в том, что венгерское стихосложение в основе своей является силлаботоническим, причем ударение в слове не всегда совпадает с долгим слогом — явление, хорошо известное и в просодии древних языков. С другой стороны, определенное тяготение к тоническому построению стиха облегчает и даже узаконивает в венгерском языке сочетание трехсложных стоп с двусложными и пользование спондеями, что также приближает по звучанию венгерские дактили и анапесты к древнегреческим. Поэтому Араню удалось в его переводах построить стих таким образом, что он почти целиком соответствует богатой ритмической палитре древнегреческой комедии, не воспроизводя ее, однако, с буквальной точностью.

Так, ямбический триметр эпизодиев Арань передает ямбическим же стихом, но пятистопным или шестистопным с усечением последней стопы, что придает стиху живость и естественность.

¹ Авторы настоящей статьи выражают глубокую благодарность секретарю Бюро Отделения языкознания и литературы Венгерской Академии наук, доктору филологических наук Тибору Кланицаи, поэту А. Гидашу и редактору Гослитиздата Е. И. Мамыхиной за помощь, оказанную в работе над рецензией.

Сложные метрические законы аристофановских парабас и агонов также действуют у Арая в полную силу. Во вступительных монологах корифея анапесты оригинала передаются семистопным стихом с преобладанием анапестов, но и с широким употреблением ямбов или спондеев. Цезура сохраняется обычно после четвертой стопы, как и в оригинале. Эпирремы переведены веселым и бойким трохеем, в котором восьмистопные строки чередуются с семистопными, в одах звучат свободные и привольные песенные размеры. Там, где Аристофан использует в пародийных целях эпический дактиль, это так же точно отражено у Арая (например, «Мир», ст. 1064, сл. и «Лисистрата», ст. 770—776). Строго соблюдается и обязательная для древней комедии симметричность хоровых партий, придающая переводу своеобразный облик оригинала.

Особый интерес представляет творческая практика Арая в области передачи диалектных особенностей действующих лиц аристофановских комедий. Арань идет по другому пути, чем Зегерс и Роджерс, которые использовали разные немецкие и английские диалекты, не делая особого различия для диалогических партий и монодий.

В комических эпизодах бытового характера он щедро пользуется венгерскими диалектизмами: мегарец в «Ахарнях» говорит на одном из северных диалектов, беотиц на диалекте венгерской равнины района Тиссы. Также на диалекте говорит лаконец в сцене посольства в «Лисистрате». Любопытно при этом отметить, что главное отличие этих диалектов от литературного языка — фонетического характера: удлинение гласных, некоторые варианты смычных, в чем можно видеть известную аналогию, например, эолодорийским α и σ на месте аттических η и θ . Гораздо меньше диалектизмов употребляет Арань в сцене примирения в «Лисистрате» и совсем не пользуется ими в финальных монодиях лаконца. Видимо, Арань чувствовал, что диалектизмы, придающие речи в новых языках бытовой и отчасти комический характер, не уместны в торжественной лирике финала, и, отказавшись от них в этом случае, показал замечательное творческое отношение к оригиналу: для зрителей Аристофана, воспитанных на хоровой лирике трагедий и дифирамбов, доризмы в мелике звучали, конечно, не комически, а торжественно и величаво.

Приведем, далее, еще ряд примеров, свидетельствующих о бережном и внимательном отношении Арая к стилистическим оттенкам оригинала и раскрывающих отчасти приемы его поэтического мастерства.

В ст. 100 и 104 «Ахарнях» сохранена едва понятная тарабарщина «Гже-артабаза, в ст. 404 — комическая форма уменьшительного имени Эврипида (Εὐριπίδιον — Euripideském), игра слов в ст. 575 (τὼν λόφων καὶ τὼν λόχων — e taraj s karaj, где taraj значит «гребень петуха, султан», а karaj — «отряд»). В ст. 726 намек на φασις — донос, содержащийся в названии человека с реки Фасиса (Φασιανός), передан поставленными рядом словами árulhat árulkodó, дающими смысл «продавать» — «преддавать».

В сцене с мегарцем весьма вольное обыгрывание в оригинале слова χοῖρος (ст. 773 сл.) находит отражение в венгерском malac, которое действительно значит «поросенок», но в то же время входит в состав слов malacság («сальность, неприличие») и malackodni («говорить неприличные вещи»). Ст. 1071: ἰὼ πάνοι τε καὶ μάχα καὶ Λαμάχοι переведено Haj, harczi baj! zimankó és Lamankó, где harc значит «борьба, бой», а существительное zimankó «грохот, буря» рифмуется с образованной Аранем комической формой имени Ламаха. Этим же приемом пользуется Арань в ст. 1080 (ἰὼ, στρατεὺμα πολέμοι λαμάχα ἰκόν = oh, harczlamankós, háborús zimankó), где имя Lamankó и слово háború «война» взяты в качестве определений все к тому же zimankó. Получается что-то вроде «боеламаховоинственного грохота», где все греческие корни находят венгерские эквиваленты. Живо, ритмически и лексически точно передана замечательная стихомифия Дикеополя и Ламаха в ст. 1095 — 1142 и обмен жалобами и репликами между ними в финале (1190 сл.), вплоть до соответствия радостным ἰὼ, ἰὼ Дикеополя и жалобным ἰὼ, ἰὼ Ламаха венгерских восклицаний: ликующего ujjujjuh и скорбного jaj! («увы! ох!»). Интересно также отметить сознательное введение Аранем анахронизма (он отмечает это в примечании) в ст. 429, где

Беллерофонт назван *szigány* «цыган»: это слово употреблено в смысле «попрошайка, вымогатель», в соответствии с греческим *πρῶσιτων*.

В «Мире» точно передан комический эффект в стихах 51—53 и 182 сл., где трехкратному ругательству *μίαρε, παμμίαρε, μίαρῶτατε* соответствуют по-венгерски неожиданные словосочетания, дающие, в общем, градацию от «мерзавца» через «сушеного мерзавца» к «самому отвратительному из мерзавцев».

И в дальнейшем на все вопросы Гермеса Тригей отвечает словом *gazember*, вполне эквивалентным греческому *μίαρῶτατε*.

Исключительно удачно, вплоть до сохранения звуковых оттенков, переданы стихи 338—345. В оригинале здесь поток инфинитивов, причем окончанию *-εἶν* (*-ein*) предшествуют то плавные звуки *l, n, r*, то окончания основ глаголов, образуемых при помощи суффикса *-ιζ-* (*πλεῖν, μένειν, κινεῖν, θεωρεῖν* и *κοτταβίζειν, συβαρίζειν*). Соответственно и в переводе использованы инфинитивы на *-ni* от двух групп венгерских глаголов — с корневыми окончаниями *l, r* и *az* (*kelni, járni, ülni, összegyűlni* и *lakomázni, kocskázni, vadászni*). Найден точный эквивалент и для подбодряющих выкриков Гермеса и хора, вытягивающих из пещеры богиню мира (ст. 459 сл.: *ἦ εἶα, εἶα μάλα* и венгерское *No, rajta! Rajta! Mégis! Rajta még!* «Эй, давай, давай!»).

Отметим, наконец, в «Мире» выдержанность народийного стиля в вещаниях Гнерокла (ст. 1064 сл.) и в песне мальчика — сына Ламаха (ст. 1270 сл.), включая сюда точно переданную игру слов в ст. 1070—1072 (*βῆκιν... βῆκίζων* и *Bakis... baki-solni*, и ст. 1293: *βουλομάχου καὶ κλαυσιάρχου τίνος υἱός* — *hadha-csalamachos s nyavalamachos fia*, где Арань вовлекает в комическое сочетание с именем Ламаха слова *csalni* «обманывать», *nyavalya* «напасть, беда» (оба содержат в корне звук *l*, который начинается имя Ламаха) и *had* «сражение, бой»).

Много таких «мелочей», из которых складывается облик перевода, можно найти и в «Лисистрате». Приведем для примера только некоторые из них. Греческое *τέκνον*, с которым обращается к Лисистрате Клеоника, Арань перевел ласкательным *fiam* «сын», с которым можно обратиться и к взрослому и к женщине, как по-гречески это и происходит со словом *τέκνον*. Весьма рискованный пассаж ст. 23 сл. передан с той же долей двусмысленности (*πῆλιν τι; Клеоника* имеет в виду и *τὸ πρᾶγμα* и *τὸ πῆος*. *Es mekkoга?* «Какого размера?» — читаем мы в венгерском переводе. Дальнейшее в таком же духе). *Σκῆθαινα* в ст. 184 переводится *nyulasnő* «стрельчиха», и это вполне передает дух оригинала.

Живо и выразительно передана сцена столкновения женщины с пробулом, предшествующая агону. Здесь хорошо передан и тон окрика по адресу зазевавшегося стражника и интонация суматошных приказаний растерявшегося пробула, отступающего перед ватиском разъяренных женщин (ст. 426—427, 433—434, 437—438, 441), и призыв Лисистраты к своим соратницам: ст. 457—458, состоящие по-гречески из сложных слов, которые оба раза оканчиваются на *-πωλίδες* («торговки»), представляют и у Араня два сложных слова, оканчивающиеся на *-kofák* («базарная торговка»). Так же изобразительно переданы следующие стихи 459—461, в которых внутренней рифме оригинала на *-ησεν(ε)* соответствуют по-венгерски две стремительные строки: *Fel! ütni—vétni, zúzni, tépni, vágni, || Gyalázni öket, orczát félretenni!*

Версико сохранены интонации в ст. 710—711, изображающих тревожное состояние в лагере Лисистраты. Чередованию повторяющихся реплик в оригинале (*τί φής; τί φής; — ἄληθῆ, ἀληθῆ*) соответствует в переводе *Hogyan? hogyan? Igazán, igazán* «Как, как? — Верно, верно». Выдержан пародийный стиль в пророчествах Лисистраты (ст. 770—776). Точно и выразительно переданы следующие за тем песни полухорий и перебранка их вожаков (ст. 781—828), не говоря уже о великолепной сцене Миррины и Кинесия, не потерявшей в переводе ничего от заразительной веселости и озорства оригинала.

Приведенных примеров, мы думаем, достаточно для того, чтобы убедиться в талантливости и яркой творческой самобытности переводов Араня. Его блестящее поэтическое мастерство, точность перевода, проявляющаяся в глубочайшем внутреннем проникновении в дух оригинала, делают комедии Аристофана не только понятными и доступ-

ными венгерскому читателю, но и сохраняют их высокие художественные достоинства: метрическое и стилистическое богатство, яркую образность языка, смелость сравнений и характеристик.

По части перевода можно высказать только один упрек, адресованный, впрочем, не Яношу Араню, а венгерскому Издательству художественной литературы. Он касается филологической стороны издания, которая, как нам кажется, находится ниже уровня перевода и вообще филологической культуры Венгрии. Начнем с мелочи: в книге отсутствует обычная в такого рода изданиях нумерация строк, вследствие чего затруднены и ссылки и сверка с оригиналом. Нет указания на издание, с которого был сделан перевод. Наконец, на наш взгляд, следовало привести в соответствие с современным состоянием науки такую немаловажную сторону дела, как ремарки. Для этого можно было бы во вступительной статье дать небольшое объяснение специфических композиционных особенностей аристофановской комедии, а затем расчленить текст на такие общепризнанные структурные единицы, как пролог, парод, парабаса, агон, эпизодии и эксод. Из этих терминов в венгерском издании употребляется только парабаса, а об агоне, одной из центральных частей комедии, читатель так ничего и не узнает ни из текста, ни из примечаний.

Далее. В рецензируемом издании обычно выделяются симметричные партии хора — строфы и антистрофы, исполняемые двумя полухориями, но этот принцип осуществлен непоследовательно и неточно. Так, в основной парабасе «Ахарниан» (стр. 86—87) эпиррематические партии отданы почему-то целиком хору. В тех же «Ахарнианах» (стр. 65) начало строфы обозначено у стиха 280, хотя в действительности строфа начинается на три строки ниже, чему в венгерском переводе и соответствует метрически антистрофа, начинающаяся со ст. 335.

В «Лисистрате», ст. 256—305, строфические части, переведенные в соответствии с ритмическим параллелизмом оригинала и правильно обозначенные терминами «строфа» и «антистрофа», распределены между полухориями по совершенно непонятному принципу: ст. 256—265, составляющие примерно половину первой строфы, отданы первому полухорию, а вторая половина строфы и вся следующая пара строф исполняются без перерыва вторым полухорием, что противоречит самому смыслу хорового параллелизма. Думается, что термин «эпод» в приложении к заключающим хоровую сцену восьмистопным усеченным ямбама (ст. 306—318) не годится: «эпод» — понятие лирического (изредка трагического) обихода, с присущей ему трехчленной структурой (aab или aabbc), а в двухчленном параллелизме комедии он никогда не встречается.

В так называемой парабасе «Лисистраты», ст. 614 сл., внутри строфы 1 сделано непонятное членение между двумя полухориями стариков, так что одно полухорие исполняет одическую часть, другое — эпирреметическую. Это — тоже мало вероятно, и к тому же больше нигде не проводится. На стр. 272—273 вся партия хора (ст. 1042 сл.) передана одной женщине — после примирения двух враждующих половин хора это совершенно невозможно. К тому же на стр. 273, при стихе 1059 не обозначено начало антистрофы, хотя фактически в переводе симметрия соблюдена. В дальнейшем тексте также фигурирует «хор стариков» (vñep kapa, вплоть до ст. 1228) — в этом уже нет необходимости, так как после слияния обеих половин все функции хора в диалоге должен взять на себя корифей объединенного хора или, поскольку в рецензируемом издании речевые партии хора не выделяются, просто хор (ka). В последнем случае и равненская рукопись дает Ἀθηναῖος Β.

Следует заметить, что вторая половина и особенно финал «Лисистраты» принадлежат к числу наиболее спорных частей аристофановского текста с точки зрения распределения реплик между действующими лицами. В большинстве современных работ, в том числе и во французском издании В. Кулона, принято сценическое толкование пьесы, предложенное и обоснованное Виламовицем в его издании «Лисистраты» 1927 г. и объясняющее много кажущихся неясностей и противоречий в сохранившемся тексте. Если в венгерском издании и нельзя было целиком принять все нововведения последних десятилетий, то во всяком случае следовало пояснить, каким образом в финале на орхестре могут оказаться сразу три хора: стариков, афинян и лакедемонян.

На наши замечания по линии сценировки и членения текста могут возразить, что указанные недостатки понятны только специалистам, а массовый читатель их не заметит и с не меньшим удовольствием прочтает Аристофана в великолепных переводах Араня. Если это отчасти и верно, то все же, коль скоро была возможность снабдить прекрасный перевод еще достаточно доступным филологическим аппаратом, по возможности читателю понять Аристофана во всем его неповторимом художественном и стилистическом своеобразии, то почему бы этого и не сделать?

Переводу комедий предпослана большая вступительная статья «Аристофан и его время», принадлежащая перу одного из выдающихся и разносторонних ученых современной Венгрии, академика Имре Тренчени-Вальдапфеля, и задуманная им как широкое историческое введение в творчество Аристофана. Автор дает сравнительно подробный очерк истории Греции от VI до начала IV в. По ходу повествования рассматривается и вопрос о происхождении комедии и — более подробно — три комедии Аристофана, вошедшие в сборник, а также дается оценка его мировоззрения и значения его творчества для современности. Думается, что заглавие вступительной статьи было бы более оправдано, если бы автор уделил больше внимания и места тем произведениям древнего поэта, которые не вошли в сборник. Ведь в рецензируемой статье содержится только очень беглая и краткая характеристика «Всадников», «Птиц» и «Плутоса», мимоходом упомянуты «Облака», «Лягушки», «Экклесиазусы» и «Фесмофориазусы» и ни слова нет об «Осах», — а между тем именно в этой комедии находят отражение те иждивенческие настроения афинского демоса, которым И. Тренчени-Вальдапфель придает иногда в статье чрезмерно большое значение.

Исторический очерк, написанный с марксистской точки зрения на общество, оставляет в целом самое благоприятное впечатление. Автор решительно ставит вопрос о рабовладельческом характере афинского демократического города-государства, о классовой борьбе внутри рабовладельческой общины и о противоречиях между свободными и рабами, как о главных причинах кризиса афинского полиса. Он касается и таких моментов, как взаимоотношения афинян и союзников, внешнеполитические действия афинской архе. Однако трактовка И. Тренчени-Вальдапфелем некоторых вопросов истории Афин представляется нам спорной.

Вызывает возражение утверждение автора, что «брошенное на рынок благодаря морской торговле дешевое зерно угрожало существованию мелких крестьянских хозяйств, которые не могли с ним конкурировать» (стр. 18, ср. стр. 23). Ведь в действительности аттическое крестьянство не боялось конкуренции заморского зерна, потому что своим хлебом вся Аттика все равно прокормиться не могла и аттическое зерновое производство не могло в силу естественных условий носить ярко выраженного товарного характера. Не случайно ни в одном источнике мы не находим сведений о недовольстве крестьянства широкой торговой политикой Афин (в XXII речи Лисия осуждаются спекулянты-торговцы, а не сама морская торговля, в то время как такой консервативный, целиком «крестьянский» жанр, как древняя комедия, неоднократно выражает восхищение привозом в Афины предметов питания со всех краев света, в том числе и пшеницы из Италии и Финикии (см. Гермипп, фр. 63).

Нельзя согласиться и с замечанием И. Тренчени-Вальдапфеля о том, что уже при Перикле, т. е. с 443 г., участие в народном собрании оплачивалось и, таким образом, «практически только с этого времени могла проявиться воля тех широких народных масс, которых погоня за куском хлеба еще недавно отдаляла от народного собрания» (стр. 17, та же мысль на стр. 19). Историческая перспектива здесь явно смещена. Плата за посещение народного собрания была введена только в начале IV в., что и вызвало, кстати, недовольство Аристофана («Экклесиазусы», ст. 183—188, 300 сл.). Это — факт настолько бесспорный, что положения по этому поводу, содержащиеся в статье, вероятно, являются результатом недоразумения.

Самостоятельный раздел статьи посвящен вопросу о происхождении древней аттической комедии, который, как известно, и доныне таит в себе немалые трудности для исследователя. Нам кажется, что автор эти трудности удачно преодолел. И. Тренчени-Вальдапфель оперирует только наиболее достоверными источниками и свидетельства-

ми, выдвигая при этом на первый план проблему социальной сущности жанра, исконно крестьянского по своему происхождению и сохранившего ориентацию на широкие слои крестьянства и в литературный период (см. стр. 14—15).

Бесспорной заслугой И. Тренчени-Вальдапфеля является также признание большого общественного значения творчества Аристофана. Ведь и поныне в ряде работ буржуазных ученых Аристофан изображается беззаботным шутником и весельчаком, который никого не подвергает осмеянию, никому не произносит приговора¹. Напротив, автор рецензируемой статьи подчеркивает высокую гражданскую активность античного театра вообще и Аристофана в частности. Он стремится показать, что в отношении поэта к симптомам трагического упадка Афин «звучит не равнодушное постороннего зрителя, а страстное осуждение афинского гражданина-демократа» (стр. 25).

Коснемся двух моментов, освещение которых в статье представляется нам спорным. Первый касается характеристики жанра древнеаттической комедии в целом. Справедливо указывая, что он к середине V в. оказался одним из самых действенных средств политической борьбы вообще, автор пишет далее, что именно этот жанр, жанр Аристофана, являлся «в особенности оружием борцов за прогресс, за интересы трудящихся, за счастье бедняков, за будущее народа, за мир» (стр. 10). С такой формулировкой трудно согласиться.

Значение, которое в н а ш е в р е м я приобретает комедия Аристофана, не должно заслонять от исследователя всей сложности идеологии древнего художника. Объективно прогрессивное содержание его творчества определяется симпатией поэта к аттическому крестьянину-труженику, разоблачением богатой рабовладельческой верхушки афинской демократии. Но ведь при этом совершенно бесспорно, что сохранение независимого крестьянского хозяйства в условиях развитого рабовладельческого общества — утопия, консервативная иллюзия, которую Аристофан безусловно разделял, отчего он и звал своих современников не вперед, а назад, идеализируя греческое общество эпохи персидских войн. Следовательно, говорить о борьбе «за прогресс», «за будущее народа» тут едва ли можно так прямолинейно.

Далее. Если говорить об «интересах трудящихся», то возникает весьма существенный вопрос об отношении комедии Аристофана к рабам, которые ведь, безусловно, являлись трудящимися, но об интересах которых античные поэты, как правило, вовсе не заботились. «Счастье бедняков» начинает волновать древнюю комедию и Аристофана в частности только в начале IV в., когда обнищание угрожает средним и мелким земельным собственникам, т. е. крестьянству, а бедняк в античном значении этого слова — фет, батрак, поденщик никакими симпатиями комедии не пользуется. Таким образом, единственное, что бесспорно остается от этой формулировки, — это борьба, которую древняя комедия вела за мир, благодаря чему ей и поныне принадлежит симпатия прогрессивного человечества. Во вступительной статье, достаточно большой по объему, следовало дать более всестороннюю оценку идеологии Аристофана, отчетливо выделяя ее прогрессивные стороны и не скрывая слабых.

Второе возражение касается объяснения идеологической позиции Аристофана в комедии «Экклезиастусы» (стр. 46—47). И. Тренчени-Вальдапфель примыкает в этом случае к тем ученым, которые склонны видеть в «идеальном» государстве женщин прообраз социализма и поэтому считают Аристофана противником и критиком идеалов социалистического переустройства. Между тем, как неоднократно говорилось в советской литературе, люмпенпролетарский «социализм» в Афинах начала IV в. не представлял ничего прогрессивного, являясь паразитической и потребительской реакционной утопией. Поэтому критика, которой подвергал этот идеал Аристофан с позиций крестьянина-труженика, исторически обоснована и справедлива.

¹ См. рецензию В. К р а у с а («Спутник», т. 26 (1954), № 8, стр. 526) на издание «Ахарний» Карло Ф. Руссо, Бари, 1953. Полемизируя с Руссо в деталях, Краус поддерживает его в главном: «Комедия свободна от всякой тенденции, от всякой серьезной партийности. Аристофан — не политик и не моралист, не реформатор».

Подводя итог оценке юбилейного венгерского издания Аристофана, необходимо отметить большое значение рецензируемой книги для дальнейшего ознакомления широких кругов читателей с сокровищами литературы классической Эллады, с творчеством бессмертного «отца комедии», продолжающего жить в культуре наших дней.

В. Н. Ярхо, Е. М. Кан