

Н.А. Богомолова



ПОЛЬСКИЕ
И
РУССКИЕ
ПОЭТЫ
XX ВЕКА



Творческие связи
Аналогии
Художественный
перевод



«НАУКА»

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт славяноведения и балканистики

Н.А. Богомолова



ПОЛЬСКИЕ
И
РУССКИЕ
ПОЭТЫ
XX ВЕКА



Творческие связи
Аналогии
Художественный
перевод

Ответственный редактор
В. А. ХОРЕВ



МОСКВА «НАУКА» 1987

Книга посвящена актуальной проблеме польско-русских и польско-советских литературных отношений — творческому содружеству виднейших польских и русских поэтов XX в.: Л. Стаффа, Ю. Туви-ма, В. Броневского, В. Брюсова, С. Есенина, В. Маяковского и др. Рассматриваются аналогии и взаимное освоение творческого опыта. Работа предназначена литературоведам, преподавателям и студентам вузов.

Рецензенты

И. К. ГОРСКИЙ, А. А. ИЛЮШИН

От автора

Начало XX в. и особенно 1920—30-е годы, годы подъема польской поэтической культуры, рождения ярких поэтических индивидуальностей, были ознаменованы необычайным тяготением польских поэтов к русской поэзии, свидетельствовавшим об общности художественных устремлений и о глубоком родстве с новой русской литературой. Русская поэзия, поэзия страны, возвестившей Октябрьской революцией эпоху бурных перемен, привлекала польских поэтов новизной и интенсивностью исканий, богатством художественных достижений.

Это была пора глубокого усвоения русской и советской поэтической традиции и едва ли не самый плодотворный после первой половины XIX в. период в творческих связях русских и польских поэтов, хотя в эти годы русская и советская поэзия оказалась для польских поэтов несомненно более сильным источником притяжения, чем польская для советских.

Данная книга посвящена творческому содружеству виднейших польских и русских поэтов XX в.: Леопольда Стаффа, Юлиана Тувима, Владислава Броневского, Константа Ильдефонса Галчиньского и др. — с польской стороны, и Валерия Брюсова, Александра Блока, Сергея Есенина, Бориса Пастернака, Владимира Маяковского и др. — с русской.

В книге рассматриваются типологические схождения (аналогии) и творческие контакты, различные аспекты освоения идей, тем, мотивов, художественных форм (что нашло отражение в подзаголовках к главам). При этом акцент делается на раскрытии трансформации литературного влияния, на своеобразии национального развития и неповторимости творческих индивидуальностей. Центральное место в книге отводится Юлиану Тувиму — величайшему популяризатору русской и советской поэзии в Польше. Глубокая привязанность Тувима к русской поэзии оставила яркий след в его творческом наследии. Многогранным связям Тувима с русскими поэтами — Пушкиным, Блоком, Пастернаком — посвящены три главы, являющиеся первым опытом сопоставительного исследования поэтического мира Тувима и русских поэтов. Исключительно плодотворной в творчестве Тувима была традиция пушкинской поэзии, ей посвящена специальная глава, выпадающая из хронологических рамок книги.

Особое место в книге уделяется проблемам художественного перевода (выбору, интерпретации, роли поэтической индивидуальности переводчика, процессу его творческого взаимодействия с автором оригинала, поискам стилового эквивалента и т. д.), который

дается в двустороннем освещении — с русского языка на польский и, наоборот, с польского языка на русский. Здесь анализируются переводы стихотворений Я. Каспровича, Б. Лесьмяна, Ю. Тувима, выполненные русскими поэтами — К. Бальмонтом, С. Городецким, А. Ахматовой, а также переводы поэзии А. Пушкина, В. Брюсова, А. Блока, В. Маяковского, сделанные Ю. Тувимом и В. Броневским, чья переводческая деятельность высоко оценена отечественной критикой.

Настоящая книга сложилась в результате исследований, проведенных автором в Институте славяноведения и балканистики АН СССР. Отдельные главы, опубликованные ранее в виде статей в СССР и ПНР, углублены и дополнены, большинство глав публикуется впервые. Автор приносит глубокую благодарность своим коллегам — литературоведам за неоценимую помощь и поддержку в работе над книгой.

Словами особого уважения хотелось бы почтить память безвременно ушедшего из жизни отца, Андрея Николаевича Богомолова, от которого автор унаследовала любовь к поэтическому слову.

Валерий Брюсов и Леопольд Стафф



Неколебимой истине
Не верю я давно,
И всё моря, все пристани
Люблю, люблю, равно.

В. Брюсов. «З. Н. Гиппиус»

Неверен истинам и в споре сам
с собой,
За бесконечностью гошнюсь
бесконечно.

Л. Стафф. «Безумный сонет»

В польской и русской поэзии XX в. есть два имени — Леопольд Стафф и Валерий Брюсов — поэтов, развивавшихся независимо друг от друга, художественные искания которых, однако, поразительным образом пересекались¹. Они были современниками, почти ровесниками. Валерий Брюсов родился в 1873 г., Леопольд Стафф — в 1878. И Брюсов, и Стафф, как и все их поколение, жили в бурное, насыщенное общественными потрясениями время: они были непосредственными свидетелями трех революций² и первой мировой войны (Стаффу же довелось еще испытать трагедию второй мировой войны и наблюдать грандиозную ломку общественных отношений у себя на родине).

Жизнь Брюсова оборвалась в 1924 г. Его творчество приходится на 90-е годы XIX в. и два первых десятилетия XX в. Хронологически оно совпадает с первым большим этапом творчества Стаффа, связанным с «Молодой Польшей».

Даже при самом приблизительном знакомстве с деятельностью обоих поэтов бросается в глаза общность их художественных индивидуальностей. Их сближает дух гуманизма, жизнелюбие, рационализм и кажущаяся удивительной на фоне усложненной образности ясность поэтической выразительности. И Брюсов, и Стафф поражают многогранностью и плодотворностью как творческой деятельности, оригинальной и переводческой, так и исследовательской, редакционной и просветительской (Брюсов был также выдающимся историком и теоретиком литературы). Через все свое творчество они пронесли веру в преимущество человеческой культуры и в ее прогресс. Их одинаково волновало будущее литературы, но Стаффу не был свойствен брюсовский темперамент публициста и трибуна. Более спокойный, уравновешенный, далекий от литературной богемы, он выражал свои эстетические взгляды не в публичных выступлениях, а в самой поэзии. Творчество Стаффа менее декларативно, зато психологически более глубоко. И хотя в ранней поэзии Стафф, подобно Брюсову, отдал дань декадансу и индивидуализму, крайний индивидуализм, в отличие от Брюсова, не был для него характерен. С самого начала стаффовская поэзия утверждала идеал человечности и добра.

Исследование творческих исканий обоих поэтов дает возможность не только ощутить их близость, но и выразительнее оттенить своеобразие каждого из них, вскрыть общность процессов, происходящих на рубеже двух столетий в русской и польской литературах.

За несколько лет до выхода в свет первого поэтического сборника Стаффа «Сны о могуществе» (1901) Брюсов уже обретает у себя на родине шумную, не без скандального оттенка известность. В дневниках поэта тех лет, в его собственных воспоминаниях и воспоминаниях людей его круга перед нами встает образ юноши, не просто грезящего о славе, дерзкого и честолюбивого, но и твердо и не без основания убежденного в особой роли, которую предназначено ему сыграть как создателю нового литературного направления в России на пороге XX в.³

Уже в ранний период Брюсов много работает, помимо стихов, обдумывает драмы, поэмы, повести и т. д. Далеко не все из задуманного было осуществлено, часть осталась в черновиках. В 1894—1895 гг. один за другим выходят в свет три стихотворных сборника Брюсова: «Русские символисты» (куда вошли его собственные стихи, переводы и стихи близких ему поэтов-любителей); первый лирический сборник «Chefs d'œuvre» («Шедевры», 1895) и второй «Me eum esse» («Это я», в 1896—1897 гг.).

Благодаря этим сборникам, а также «боевому темпераменту и постоянным публичным выступлениям»⁴ поэт стал центральной фигурой и главным объектом нападков в борьбе за утверждение нового, символистского (по образцу своего французского прототипа), дублирующегося в начальной фазе с «декадентским», направления.

У Брюсова в 90-е годы, как, впрочем, и в дальнейшем, не было стройной, законченной ни идеологической, ни эстетической программы, хотя он заметно тяготел к идеализму, отрицая не только позитивизм и материализм, в духе которого он был воспитан с раннего детства, но и мистицизм. И все же эстетический идеал у Брюсова существовал, и он был особенно выразительно очерчен именно в этот ранний период в итоговой статье «О искусстве» (1899). В ней провозглашался целый ряд принципов, которые стали краеугольным камнем рождающегося нового направления: вечность, внеисторизм, свобода искусства как источника отражения души художника, мира его мимолетных настроений.

Лозунг свободного от «сегодняшнего» дня искусства был направлен как против эпигонов «надсоновской» школы, так и против социально-значимой поэзии, непосредственно реагирующей на актуальные проблемы современности. Однако уже тогда сквозь индивидуалистические декларации затаенно пробивалась мысль о «счастье единения с людьми». И именно она явилась источником дальнейшего разрыва поэта с замкнутой сферой собственного «я» и выхода в широкую действительность. Но пока эстетический индивидуализм доминировал. Лейтмотивом статьи было утверждение первенствующей роли в искусстве личности самого художника⁵. С доминантой личности художника непосредственно связано ут-

верждение «своеобразия» как единственного признака истинного искусства, создающего нечто новое. Раннему Брюсову свойственна боязнь банального, стремление во что бы то ни стало быть не похожим на кого-либо; шокирующая читателей и слушателей позиция. Вся брюсовская поэзия 90-х годов поражает устремленностью к художественному открытию, неожиданности, поэтическому эффекту. Эта устремленность выражается в различных формах, проявляясь в нарочитой обнаженности чувств и в тяготении к парнасской экзотике, в программном разрыве с действительностью и в погруженности в собственные переживания, в мир мечты.

Знаменательно для этого периода обращение к урбанистической проблематике. Тема города (своеобразно мифологизированного) переходит у Брюсова в обобщенный символ действительности. В целом ряде стихотворений возникает образ «страшного», граничащего с безумием мира, пугающего и отталкивающего. Юный поэт стремится вырваться из его душных, «пьянящих объятий», из его «голубого алькова», освободиться из-под его губительного влияния. Он бежит от пугающей его действительности, погружаясь в излюбленную парнасцами экзотическую природу.

Наиболее резко призыв к уходу от действительности, утверждение «веры в себя» и одновременно отрицание не только гражданственных, но и нравственных, гуманистических ценностей выражен в трех стихотворениях: «Юному поэту», «Обязательства», «Я действительности нашей не вижу...», звучащих как ницшеанские по духу декларации, еще более нарочитые, нежели манифест «О искусстве»:

Я не знаю других обязательств,
Кроме девственной веры в себя,
Этой истине нет доказательств,
Эту тайну я понял, любя.

(«Обязательства»)

Однако самонизоляция поэта не несет облегчения, отражая драматическое существование человеческой личности в этом «страшном» мире. Чувства беспокойства и тревоги преобладают над всеми другими чувствами. Казалось бы, Брюсов достиг своей цели — принёс в русскую поэзию декаданс.

Отстраняясь от действительности, «чуждый тревогам вселенной» юный поэт отдается мечте. В брюсовском мире все зыбко и ирреально. Мир для поэта — это только мир воображения, «тень и обман». Заметно здесь влияние французских символистов, но особенно немецкой идеалистической философии Новалиса и популярной в конце 90-х годов гносеологии Шопенгауэра.

В созданном поэтическим воображением Брюсова причудливом мире все становится возможным. Здесь «фиолетовые руки // На эмалистой стене // Полусонно чертят звуки // В звонко-звучной тишине <...> Выходит месяц обнаженный // При лазоревой луне...» («Творчество»). В начале стихотворения еще присутствует намек

на реальность; однако далее мир мечты и грез все сильнее заслоняет ее, а в конце они оказываются окончательно разделенными. «... Метафоры, психологизируя объекты, выдвигая восприятие вещей вместо самих вещей, как бы растворяют действительность в едином лирическом, „музыкальном“ переживании <...> утрачивают какую-то частицу своего объективного идеального бытия и подчиняются преломляющему их авторскому сознанию»⁶.

Существенно в связи с этим восприятие Брюсовым природы. В его стихах можно ощутить невероятно мучительные усилия полюбить природу. «Буду учиться, — записывает он в дневнике, — любить <...> небо, и зеленое море, и берег с неподвижными кипарисами. Я пришел не проклинать, а любить. Неужели мне не станут близкими белые чайки, влажные камни, безобразные дельфины в волнах!»⁷.

Вопреки поэтической традиции XIX в. поэт отстраняется от природы. Мир искусства, созданный человеческим гением, в его представлении выше природы. Порой под влиянием Фета рождаются, казалось бы, поэтичные посвящения природе («Вечер»), но и здесь ее образы как будто расплываются в музыке стиха; в конце стихотворения природа уже совсем безжизненная, искусственная.

Стремление Брюсова к художественному открытию нашло свое отражение и в попытках создания нового поэтического языка, в упоении алогическими словосочетаниями. Еще с гимназических лет Брюсов берется за различные и сложные стихотворные формы: сонеты, терцины, октавы, триолеты. А одно из самых ранних брюсовских стихотворений, состоящее всего из одной строки:

О, закрой свои бледные ноги,—

вызвавшее бурю протеста у критики, было не чем иным, как стремлением открыть в поэзии новые возможности.

Вступление Брюсова в русскую поэзию конца 90-х годов с ее атмосферой «уныния, малодушия или вялой эпигонской гражданственности, пренебрежительного отношения к „художественной форме“, банального поэтического видения»⁸, появление столь необычной поэзии произвело ошеломляющее впечатление в писательских и читательских кругах, воспринималось как посягательство на существовавшие до сих пор художественные нормы и представления. Немного позднее критика напишет более спокойно и объективно, отдавая дань заслуге поэта перед русской литературой: «Хотя символизм, в смысле литературной школы, и не одному Брюсову обязан своим развитием и своим отныне neodолимым влиянием на последующую поэзию, — несомненно, однако же, что именно Брюсов был его зачинателем... Такова его неотъемлемая, уже историческая заслуга. Если бы, кроме стихов, написанных в первый период деятельности, Брюсов не написал ничего, то и одной книги было бы достаточно, чтобы нельзя было говорить о русской поэзии, не упоминая имени Брюсова»⁹.

В 1901 г. вступает в польскую поэзию Леопольд Стафф. Его поэтический дебют, совпавший с началом второй фазы «Молодой Польши», когда символистско-импрессионистская поэзия уже пережила свой расцвет, оставив позади нашумевшие томики тетмайеровской лирики, оказался непохожим на брюсовский.

Брюсов мечтал стать и действительно стал в 90-е годы вождем символистского и декадентского движения в русской поэзии. У Стаффа отношение к новому течению с самого начала не было однозначным. Уже в начале XX в., чувствуя необходимость очистительных перемен, Стафф бросил вызов декадансу, которому, — как мы увидим далее, — отдал дань в поэзии. Еще в студенческие годы в докладе со знаменательным названием «Выздоровление конца века», освещая состояние современной литературы, юный поэт давал оценку декадансу как своеобразной реакции художников на общественно-политическую ситуацию в Европе конца XIX столетия. От имени молодого поколения, пришедшего в литературу в начале XX в., он выступал с отрицанием пассивной позиции разочарования в действительности, провозглашая любовь к жизни, ее красоту и силу. И в письмах Стаффа этих лет откровенно выражено его негативное восприятие модернистско-настроенческой поэзии, как национальной, так и европейской, французской. Полный юношеского энтузиазма и веры в неограниченные возможности человека, Стафф утверждает идеал нравственного совершенствования личности, мечтает о личности исключительной — гордой, творческой, свободной, однако этот индивидуализм иной, чем у Брюсова:

Хочу, чтоб горы шумел, чтоб молот грохотал,
Минута подвига великого настала,
Ведь сердце твердое, такое, как мечтал,
Я должен выковать из этого металла.

(«Кузнец». Перевод В. Британишского)

Мажорные начала соединяются в этой поэзии с драматизмом. В стихах Стаффа ощущается внутреннее беспокойство и неудовлетворенность действительностью, звучат бунтарские мотивы («Città dolente», «Умершие боги» и др.). В его ранней поэзии отражена драма «исключительной» личности, чей целостный внутренний мир противостоит мертвенности и фальшивому величию мира внешнего:

В нем гордый дух восстал и гнев волной вздымался,
Сносить уже не мог он власть богов отныне.
В сознаньи сил своих он близится к святыне,
Чтоб свергнуть тех, пред кем так долго преклонялся,
Величьем опынен и мощных сил подъемом...

(«Умершие боги». Перевод А. Калининского) ¹⁰

Брошен вызов былым кумирам. В сущности это вызов реальной действительности, хотя и перенесенный в метафизическую пло-

скость, в некое космическое пространство. Жажда активного вмешательства в жизнь, порыв к свободе, смелость дерзаний, неприимимость к «старому» миру, отведение большой роли нравственному возрождению общества и внутреннему совершенствованию личности отличают Стаффа от декадентов и сближают его с польскими романтиками. В стихотворении «Città dolente» сплав мученичества и гнева, пафос борьбы и жажды возмездия, мотив дантовского ада являются наилучшим свидетельством тяготения поэта к романтической традиции. Влияние романтической поэзии непосредственно отразилось и на самом характере избираемых Стаффом поэтических средств, служащих прежде всего передаче конфликтных ситуаций, высокого эмоционального накала.

Между Брюсовым и Стаффом существует определенная близость в восприятии искусства и действительности. В раннем творчестве как Брюсова (90-е годы), так и Стаффа (начало 900-х годов) мечта выше действительности. Однако для Брюсова мечта — это сконструированный в его сознании идеальный мир, призрачное бытие, подчиненное лишь эстетическому критерию. В мечте же Стаффа нет нигилистического отрицания нравственных принципов, напротив, она содержит высокий нравственный идеал, хотя и с индивидуалистическим оттенком. Подобно Брюсову, Стафф утверждает личность волевою, творческую, активную, хотя сам акт творчества замкнут у него в сфере человеческого духа. Однако в целом ряде стихотворений сборника — совершенно иное, чем в цикле «Сны о могуществе», эмоциональное начало, иное видение мира¹¹. И, как у Брюсова, личности активной противостоит страдальческая, пассивная. Выросший в атмосфере поэзии 90-х годов, юный поэт бессилён разорвать связи с ней. И хотя Стаффу чуждо пессимистическое мировосприятие, в поэзии он не может отрешиться от настроений одиночества, меланхолии, тоски, когда «милее весны кажется осень». По видению мира, мотивам, поэтике это типично «младопольская» лирика. Здесь и пессимистическое восприятие мира, и личность, уединившаяся от мира и людей, и атмосфера беспокойства, стремление передать эту атмосферу через настроение, и символистская образность, и цветовая и музыкальная однотонность, и импрессионистические, сквозные конструкции, утомительные ряды эпитетов и инверсий.

И хотя Стафф позволяет себе быть подчас проницим по отношению к «слабому», «женственному», влюбленному в Нирвану Тетмайеру¹², эхо тетмайеровской лирики слышится в настроениях усталости и тоски, в стаффовских «осенних», «сумеречных» грезам.

Вместе с Тетмайером на раннюю стаффовскую лирику оказывает влияние Поль Верлен, хотя письма этих лет сохранили негативное отношение Стаффа к французской поэзии, в том числе и символистской. Поэт создает две вариации на мотив «Осенней песни» Верлена, а немного позднее посвятит ему один из лучших своих сонетов — «Открыватель золотых миров». Влияние Верлена особенно заметно в одном из наиболее популярных стаффовских стихотворений начала века — «Осенний дождь», где словесное со-

держание отстывает перед музыкой стиха, а цвет и неуловимые, стертые контуры образов, как и вся композиция стихотворения, отраженная в бесчисленных интонационных паузах, выдержаны в импрессионистических границах.

Автор «Дня души» (1903) не расстается с пессимистическим восприятием жизни, но верленовско-тетмайеровские импресии (лишь однажды вернется к ним Стафф в «Осеннем дожде») сменяют видения более глубокие, драматичные, с символическо-смысловой доминантой, с усиленной экспрессией, вызывающие ассоциации то с Метерлинком («Происшествия тихих людей»), то с Бодлером («Во мраке», «Преступление») ¹³.

В отличие от раннего Брюсова, чья поэзия смело посягает на традиционные каноны, обращаясь одновременно к достижениям французских символистов, Стафф не отвергает традиции предшественников. И вместе с тем уже в первых сборниках, еще тесно связанных и своим видением мира, и эмоциональной атмосферой, и символистской образностью с «младопольской» поэзией, заметно стремление поэта разорвать эту связь.

* * *

В ту пору, когда появляются первые поэтические сборники Стаффа, Брюсов уже становится известным и признанным в России поэтом, одним из наиболее энергичных вдохновителей нового, символистского искусства. Борьба за новое искусство продолжается, хотя оно перестает уже быть отверженным. Определенные становятся его черты: бунтарское начало, протест против буржуазно-мещанского уклада и устаревших эстетических норм и одновременно антидемократическая окраска, отказ от гражданской, социальной проблематики в пользу «вечной», «абсолютной». В 900-е годы все откровеннее выявляется и склонность русского символизма к мистицизму.

В творчестве Брюсова начала 900-х годов, а особенно в книгах стихов «Третья стража» (1898—1901) и «Риму и миру» (1901—1903), заметен подъем: поэт выходит из духовного и творческого кризиса, остро ощутимого во втором сборнике «Это — я», выходит из своего камерного мира в широкую действительность. Этот подъем не был случаен: он отражал оживление в русском обществе накануне революционных событий. Во всех сферах общественной жизни заметна напряженность.

В эти годы, которые, по собственному признанию поэта, были очень остро пережиты им ¹⁴, Брюсов особенно много работает, занимается литературно-критической деятельностью и переводами («Энеиды», поэзии Верхарна). Уже в конце 90-х годов Брюсова увлекает и философия, в особенности Кант и Лейбниц. Прежде равнодушный к мистицизму, теперь он солидаризируется с мистической линией символизма и одновременно в Париже проявляет откровенный интерес к социалистическим идеям.

К началу 900-х годов относится и сотрудничество Брюсова в солидном литературно-художественном журнале «Весы» (1904—

1909), объединившем не только московских символистов, но и вообще крупные литературные силы тогдашней России. Подобно Стаффу, инициатору и редактору «Симпозиона» (1909—1915), Брюсов выступал в «Весах» как неутомимый пропагандист, переводчик и популяризатор достижений европейской и мировой культуры. С годами «просветительская» активность Брюсова все больше наполняется гуманистическим содержанием.

17 марта 1897 г. Брюсов записывает в своем дневнике: «Писать? — писать не трудно. Я бы мог много романов и драм написать в полгода. Но надо, но необходимо, чтобы было, что писать. Поэт должен переродиться, он должен на перепутьи встретить ангела, который расскл бы ему грудь мечом и вложил бы вместо сердца пылающий огнем уголь»¹⁵.

Это признание было сделано Брюсовым в период начала работы над новым сборником стихов «Третья стража». Итак, высокое предназначение поэзии... Поэт по-прежнему остается верен своему юношескому идеалу, только в этой преданности уже меньше позы, больше глубины. Мысли и восприятие Брюсовым искусства в эти годы нашли свое отражение в прочитанном в Париже докладе под названием «Ключи тайн» (1903). Защищая свободу искусства от социального строя и одновременно отрицая «чистое» искусство, Брюсов, собственно, придерживался взглядов, высказанных им в раннем манифесте «О искусстве». Искусство, — писал поэт в «Ключах тайн», — это не просто форма, но «всегда искание, всегда порыв»¹⁶. Солидаризируясь с представлениями Шопенгауэра об искусстве как «интуитивном постижении запредельного», Брюсов развивает здесь мысль о способности искусства в мгновения экстаза, вдохновения проникнуть за внешний образ явлений, в их «сердцевину». «Искусство только там, где дерзновение за грань <...> за пределы познаваемого...» (с. 20). Искусство способно познать мир, но познание это совершается вне рассудочных форм. И в заключение Брюсов призывает «Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его „голубой тюрьмы“ к вечной свободе» (с. 21).

И мир раннего Стаффа полон таинственности. Все здесь сближает с «младопольской» традицией: и путь в «никуда», и «тайна», чей смысл навсегда укрыт («Забывшие слова»). «Таинственность» бытия и человеческой души пробуждает страх, сознание бессилия постичь «загадку» мира рождает преступление («Убитое дерево»), а оно влечет за собой сознание вины. Стафф ищет выхода из этого состояния в «снах о могуществе».

С годами углубляется гуманистическое содержание. В «Искушающей бездне» (сб. «Птицам небесным», 1905) стремление человека к познанию мира окажется сильнее утверждения таинственности. В этом стихотворении, продолжающем насыщенные драматизмом «интеллектуальные» стихи ранней стаффовской лирики, поэт обращается к известному мотиву «Бездны» Бодлера — выражению «метафизической тоски целых поколений» (М. Яструн).

Жажда познания, проникновения в тайну настолько мучительна, что ей никто и ничто не может противостоять. Шаг в неизвестность — это шаг в бездну, плата — жизнь. Человек принимает вызов, но «бездна» неумолима, она не отдает своей тайны.

Оставаясь в рамках идеалистических взглядов на искусство, Брюсов в эти годы еще более настойчиво, чем прежде, отстаивает познавательную функцию искусства. «Тайны Брюсова, — справедливо пишет исследователь творчества поэта Д. Максимов, перенося его теоретические суждения на поэзию, — были нейтральны к добру, злу и красоте и привлекали его как позитивиста: с чисто познавательной стороны. Он хотел найти их в недрах человеческого сознания, в любви к женщине, в природе, в древних исторических эпохах... Они являлись ему как бы материальными, облеченными в тяжелую плоть, представлялись ему принципиально постижимыми, но от этого еще более притягательными»¹⁷.

Поэзия и Стаффа, и Брюсова 900-х годов живет на грани реального и ирреального. Вера в реальную возможность проникновения поэтическим вдохновением в сокровенную сущность вещей, страстное желание постичь тайны явлений, — будь то красота женщины или любовь, прошлое, возникающее в образе античных руин у Стаффа, или современный город у Брюсова, — соединяется со стремлением сберечь, опоэтизировать «загадку», сохранить ореол «тайны».

Влюбленному в искусство и в поэзию, наделенному жаждой раздвинуть границы познаваемого Брюсову было присуще чисто эстетическое ощущение культуры. Продолжая защищать в 900-е годы «новое» искусство и свободу творчества и обладая одновременно высоким художественным вкусом, Брюсов смог подняться над субъективными пристрастиями и высоко оценить как поэзию Пушкина и Майкова с их «верным отражением зримой природы», Тютчева и Фета с их «порываниями выразить сверхчувственное», «мыслительные раздумья» Баратынского, так и «страстные речи гражданского поэта» Некрасова¹⁸. С эстетическим ощущением культуры связано и восприятие Брюсовым явлений во всей их многогранности и противоречивости. «Истин много, — записывает в дневнике от 9 февраля 1899 г. поэт, — и часто они противоречат друг другу. Это надо принять и понять... Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, и Митре и Адонису, и Христу и Дьяволу. „Я“ — это такое средоточие, где все различия гаснут, где все пределы примиряются»¹⁹. А всего через два года эти же мысли выльются в поэзии:

Неколебимой истине	Хочу, чтоб всюду плавала
Не верю я давно,	Свободная ладья,
И все моря, все пристани	И господа и дьявола
Люблю, люблю равно.	Хочу прославить я...

(«З. Н. Гиппиус», 1901)

В брюсовском скептицизме был скрыт и источник его жизнелюбия. В личности поэта Брюсов видел доминанту, способную охва-

тить различие и многообразие явлений и гармонически примирить все противоречия.

И у самых истоков стаффовской поэзии обнаруживается тяготение к сопряжению противоположных начал. «Сны о могуществе» и «сны об усталости» — именно эта антитеза лежит в основе идейно-эмоционального и композиционного построения первого сборника. Иллюзия противостоит здесь правде, мечта действительности, сила слабости.

Неверен истинам и в споре сам с собой,—

(«Безумный сонет».

Перевод В. Британишского)

напишет о себе автор сборника «Птицам небесным». И позднее, в наиболее сложном в поэтическом отношении сборнике «Под сенью меча» (1911) с его антитезой силы и бессилия, жизни и смерти, возвышенным порывами и привязанностью к земле, где классицистические тенденции вытесняются символистскими, а элементы романтической поэтики соединяются с реалистическими — особенно выразительно стремление к парадоксальности, чьим отражением становится «образ ясный и крылатый», «с безмятежным взором, но с заломанными от отчаяния руками» («Скульптура»). В более поздний период 30-х годов парадоксальность стаффовской поэзии станет еще более заостренной. Если ранее (особенно в 10-е годы) гармоническое начало доминирует в поэзии Стаффа, примиря все противоречия, то в 30-е, напротив, противоречия доминируют над гармонией. И хотя автор «Цвета меда» (1936) напишет:

«W sobie zestrąjam sprzeczny
ten świat, Apollinie...,—

(«Harmonia»)

В себе согласую этот
противоречивый мир, Аполлон...,—

(«Гармония»)

его «согласие» с миром откроется с неожиданной стороны:

Darmo jej szuka wszędy,
Kto myśli, że na świecie
Są tylko prawdy i błędy,
Jest jeszcze trzecie.

(«Dajmonion»)

Напрасно его (соглася.— Н. Б.)
ищет повсюду тот,
Кто думает, что на свете
Существуют только истины и обманы,
Есть еще третье.

(«Dajmonion»)

Стаффовская концепция мира, как и у Брюсова, содержит и отрицание существования объективной истины, и отражение мира (и соответственно человеческого восприятия) в его необычайно сложных, многообразных связях, переходах и изменениях и поэтому также скрывает в себе оптимистический исток.

Хотелось бы обратить внимание и еще на одну, не менее важную мысль «Ключей тайн», проливающую свет на поэзию Брюсова начала 900-х годов, а именно на утверждение, что: «Искусство пикогда не воспроизводило, а всегда преобразовывало действительность»²⁰. Неприятие действительности продолжает быть свойствен-

но поэту, но не уход от действительности и не противопоставление ей созданного в мечтах идеального мира (как в 90-е годы) характерно теперь для Брюсова, а стремление «облагородить» действительность:

Из жизни медленной и вялой
Я сделал трепет без конца.

(«Золото»)

Итак, в раннем творчестве Брюсова и Стаффа мечта выше действительности. Следующий этап (начало 900-х годов для Брюсова, середина 900-х — для Стаффа) ознаменован определенным интересом к реальному миру, но этот мир особый, эстетизированный (хотя и по-разному у обоих поэтов), т. е. в сущности мечта по-прежнему остается выше действительности.

В поэзии Стаффа неудовлетворенность действительностью обретает своеобразные формы. Поэтизируется повседневность, исключавшаяся предшественниками из поэтической сферы. Это находит отражение, например, в сонете «Открыватель золотых миров», посвященном Верлену, где поэт колеблется между «младопольскими» порывами в золотые, неоткрытые миры — и стремлением открыть мир прекрасного в повседневном. В одном из лучших стихотворений сборника — сонете «Детство» — поэт писал:

Все было чар полно: чердак и циферблат
Испорченных часов, и пруд, заросший тинной.
И скрипка без смычка под слоем паутины,
И книги, где цветы засушенные спят.

(Перевод О. Румера)

В начале XX в. Стафф усиленно ищет свое поэтическое кредо. Его поэзия тех лет наполнена беспокойством, сомнениями, сменой «масок», тоской по недостижимой гармонии. Вера в изначальную гармонию мира приходит в столкновение с обострившимися общественными и национальными противоречиями действительности. В поисках гармонии поэт обращается к прошлому, сначала к францисканской традиции, становясь в сборнике «Птицам небесным» одним из оригинальных интерпретаторов «Цветочков св. Франциска Ассизского»²¹. Они близки Стаффу своим гуманизмом, верой в способности человека внести гармонию в мир, идеалом совершенства человеческой личности, пониманием необходимости для человека радости и счастья, привязанностью ко всему земному, восторженным чувством природы, наконец, этикой любви и добра. Наблюдая несовершенство общественных отношений и не видя сил, способных преобразовать их, Стафф воспекает вечные этические и эстетические ценности — идеалы любви и добра (которые открывала ему францисканская наука), красоту искусства и природы.

В отличие от Брюсова природа занимает в поэзии Стаффа одно из центральных мест и образ ее иной, чем у русского поэта. В стаффовских пейзажных циклах ощущается тот же восторг пе-

ред природой, которым привлекали поэта «Цветочки св. Франциска». «Светлость» становится своеобразным ключом к познанию мира и противостоит культу таинственности, характерному для его ранней лирики, а природа — непосредственным источником, посетителем и поэтическим образом «вечной» гармонии. Не случайно Лесьмян, со свойственной ему тонкостью восприятий и оценок, в рецензии на сборник «Под сенью меча» обратил внимание на чуткость Стаффа ко всему живому, реальному, земному — и на его бессилie выйти за пределы своего идеального, созданного в мечтах мира ²².

Условен мир стаффовских пейзажей-идиллий, где природа выступает как символ идей, хотя изобразительность, цвет, его определенность, а главное, объективный характер описания создают иллюзию реальности пейзажа. И колористическая гамма (хотя и пзмененная в сравнении с ранней лирикой), выдержанная в солнечно-голубых тонах, и эмоциональная атмосфера светлости искусствeнны. Пейзаж лишен пространственных, географических границ, хотя и ощущается в нем отблеск итальянского солнца:

Słoneczno-modry jak szczęście,
jak cud
Z szafiru, złota i śnieżystej piany,
Która wieńcami róż wykwita z wód,
Spoczywa morza
obszar nieprzejrzany.

(«Most złoty»)

Солнечно-лазурное, как счастье,
как чудо;
Из сапфира, золота и снежной пены,
Что венцами роз расцветает из вод,
Покоится моря необозримое
пространство.

(«Золотой мост»)

В стаффовских пейзажах отражено (на что неоднократно обращала внимание польская критика) особое восприятие Италии как легендарного края Аркадии — «рая» художников и поэтов. Миф Италии — Аркадии стал для Стаффа своеобразной символизацией мечты о гармонии, утраченной в буржуазном обществе, а пейзажные циклы, навеянные Италией, — поэтическим отражением этой мечты.

Однако образ Италии и шире — мир античности и Возрождения не был в отражении поэта лишь безмятежно-гармоничным. В циклах, посвященных искусству (за исключением «Триптиха итальянского искусства»), он исполнен драматических диссонансов («Танцующая Гора», «Любовь в скульптурах», «Пленники Микеланджело»). Ожившие скульптуры страдают так же, как люди. Как ни стремился Стафф противопоставить утраченной общественной гармонии идеальные начала природы и искусства, опыт поэта XX в. заставлял его воссоздавать иной, более сложный образ мира. В прекрасном крае искусства поэт не находит забвения, понимая, что возврат эллинского «рая» невозможен.

Подобно Стаффу, Брюсов неустанно обращается к истории, мифологии, древним культам. «Ни одна наука не произвела на меня такого впечатления, как внезапно открывшийся мне мир прошлого. Это впечатление имело значение для всей моей жизни», — писал поэт позднее, вспоминая свои гимназические увлечения ²³. В отли-

чие от Стаффа Брюсова притягивала история древнего Рима. Он зачитывался Цезарем, писал в ранней юности повесть из времен Галльской войны²⁴.

Мечта о высоком начале поэзии претворялась в напряженный ритм брюсовского стиха. Прошлое, — Рим и Греция, ассирио-вавилонский, египетский и библейский Восток, Скандинавия и Киевская Русь, — составили наиболее яркие циклы брюсовской поэзии (например, в сборниках «Третья стража», «Венок», «Зеркало теней», «Семь цветов радуги»). В наследии прошлого Брюсов, подобно Стаффу, ищет не парнасскую экзотику, а, прежде всего, аналогии с судьбой современников. Он упоен стихией жизни, могуществом неограниченной власти, непобедимой силой воли, величием духовного подвига; его влекут к себе человеческие страсти, жажда познания и дерзновенная человеческая мысль. Поэтическое «я» более приглушено, чем в первых книгах стихов. Мысли, порывы и мечты получают воплощение в своеобразных, меняющихся «масках». Объективизируя самую идею человеческого стремления к подвигу и славе, Брюсов создает универсальные образы героизма, однако в целом ряде их выразительны индивидуалистические, близкие к идеологии Ницше черты: любовь песет смерть, отвергая жалость («Мессалина»), могущество возвышается над идеалами добра («Царю северного полюса»), жестокость предстает в поэтическом ореоле («Медея»). Здесь Брюсов расходится со Стаффом, отставившим совершенно иную этику — этику человечности.

В «исторических» циклах Брюсова существенную роль играет ключевая тема любви-страсти. Защищая «новое» искусство от нападок мещанско-обывательской критики, обвинявшей поэта в безправственности, он пишет полемическую статью, так и называвшуюся: «Страсть» (1904). Утверждая необходимость изображения искусством человеческой страсти во всей ее жизненной откровенности, Брюсов за подтверждением своей правоты обращается к эпохам наивысших достижений человеческого гения — античности и Возрождения, признававших гармонию телесного и духовного начала. В человеческой страсти поэт открывает также и источник «таинственности», благодаря которой, по его мнению, человек способен проникнуть за пределы познаваемого.

В поэзии он весь во власти мучительной и загадочной любви, вот почему в эротических стихах Брюсова в полный голос звучит его лирическое «я». Любовь мыслится им, — и здесь Брюсов сближается с ее мистической интерпретацией, — как нечто таинственное, ассоциируясь с религиозно-культовыми представлениями. Современники поэта были потрясены его стихотворением «Habet il-la in alvo», глубокой в своей человечности мистерией любви.

Стафф также раздумывает о таинстве любви, о «загадке» женского существа, но его лирика — с ее склонностью к психологизации любви и одухотворению женского образа — остается верна поэтической традиции XIX в.

С неугасимым стремлением Брюсова к открытию истины, с жаждой познания связана широта тематического и жанрового диа-

пазона его поэзии 900-х годов, поражающая современников универсальность проблематики, богатство строфических и метрических форм. И Стафф в этот период стремится расширить тематические, жанровые, интонационно-ритмические и строфические границы своей поэзии (за счет введения таких форм, как баллады, песенки, элегии), однако с середины 900-х годов он предан преимущественно одному жанру — рефлексивной лирике, отражавшей раздумья о человеке, его искания и сомнения.

Брюсова, напротив, стесняет однообразие: исторические мифы и героические сюжеты вновь сменяются эротическими циклами и урбанистическими стихами, которые наравне с темой любви-страсти явились в русской поэзии художественным открытием. Как и любовь в эротических циклах, город в его урбанистической поэзии предстает эстетически преображенным. Брюсов сумел «пронзить свою поэзию ритмами большого города, глубоко осмыслить и ярко передать его атмосферу и многие стороны его богатой и сложной жизни»²⁵.

Брюсовский город четок в линии и форме, почти осязаем и оставляет ощущение остроты подлинной реальности:

Я знаю этот свет, неумолимо четкий,
И слишком резкий стук пролетки в тишине,
Пред окнами контор железные решетки,
Пустынность улицы, не дышащей во сне.

(«Раньше утра»)

Город связывает поэта с людьми: вдруг мелькнет на улице силуэт незнакомки («Прохожая»), запомнится случайный эпизод или картина («Слепой», «Уличная»). В отличие от поэзии Стаффа и здесь, как и в «исторических» циклах, этические нормы уступают выразительным эстетически-эмоциональным критериям. Но поэт не только любит город, — город одновременно и притягивает, и отталкивает его. Порой он заслоняется от города домашним интерьером, хотя и здесь «страшный» мир настигает его, и поэт вновь пытается уйти в мир грез. Город Брюсова — «вечный» город, хотя и несущий выразительные, драматические черты современно-го, верхарновского города. Воображение поэта рисует утопию фантастического будущего, в котором, однако, остались следы настоящего, «омертвевшего города». Через все творчество Брюсова проходит мучившая его мысль о гибели цивилизации. Возникают призрачные, фантастические кошмарные образы грядущей катастрофы, а рядом неясные, но вполне реальные предчувствия близкой опустительной революции.

Иначе у Стаффа. Город почти отсутствует в его поэзии. Можно было бы его ожидать в цикле «Маленькие люди» (сб. «Под сенью меча»), но не город интересует поэта, а его обитатели, забытые и ограниченные. В редких же более поздних стихотворениях, где ощутимо присутствие города, он рисуется весьма своеобразно: сквозь призму любимой поэтом природы, которая как будто усту-

пает ему свою свежесть:

Хоть небо в серых тучах, по уже весна,
[Весенним свежим ветром повеяло над прудом,
Над затхлостью предместий, забытых бедным людом] *,
Над улочкой унылой, что, как двор, темна.

(«Стена». Сб. «Лебедь и лира», 1914.
Перевод Н. Астафьевой)

Брюсову же, напротив, была чужда красота природы. И в 900-е годы она продолжает играть в его поэзии значительно меньшую роль в сравнении с городом, если иметь в виду объем пейзажной лирики, глубину проникновения и т. д.

Контраст с поэзией Стаффа, которому свойственно необычайно глубокое чувство природы, разителен, хотя декларативно Брюсов признает оздоровительную силу природы. В редких брюсовских картинах природы 900-х годов описания подавляют лирические переживания, краски-полутона (исключение составляют «Вечеровые песни», сб. «Венок»). И сам образ природы у Брюсова особый: это Крым или Балтика, но, по-видимому, ему была ближе природа севера.

Со стремлением к охвату явлений во всем их богатстве и разнообразии, с признанием равноправия порой взаимоисключавших друг друга истин связаны парадоксальные противоречия, заключенные в брюсовской поэзии, в самой его поэтической личности: рационализм и чувственность, трезвость и тяготение к фантастике, холодность и порыв, жизнеутверждающее начало и ощущение ущербности мира. За этой парадоксальностью критика порой не видела многозначности брюсовской натуры, преувеличивая то одну, то другую ее сторону. Но, пожалуй, рациональное начало в его поэзии перевешивало, в конфликте страсти и воли последняя побеждала.

Кристалльная ясность мысли и формы изначально была свойственна как Брюсову, так и Стаффу. Среди всеобщей смятенности, охватившей европейскую поэзию на рубеже веков, и усложненной образности их стихи казались поразительными по своей ясности.

Люблю я линий верность.
Люблю в мечтах предел,—

заявлял Брюсов.

Рациональное начало давало себя знать и в самом «чувстве» темы. «На фоне господствующих в то время эмоционального разлива, безудержной импрессионистичности и тематической аморфности это присущее Брюсову чувство темы резко выделяло его стихи и придавало им своеобразие»²⁶. Строгой композицией сборников, цикличностью стихов, в основе которой лежал тематиче-

* В квадратные скобки заключены строки перевода, которые искажают смысл оригинала. В оригинале: «Poznać z zapachu ziemi, że wiosny początek. Przeczuwa ją snadź nawet przedmiejski zakątek» («Запах земли говорит о весны начале. Ее предчувствует каждый закоулок предместья»).

ский или жанровый признак,— Брюсов также сближался со Стаф-фом.

Начиная с середины 900-х годов становится заметным тяготение обоих поэтов к классицистической традиции, проявляющееся в поэтизации действительности — в ее героизации и эстетизации, в создании отвлеченных, универсальных образов-типов (исторические циклы Брюсова), а также в насыщении их гармонией (пейзажи-идиллии Стаффа). Казалось бы, универсализм, свойственный обоим поэтам, должен был бы оставить их в кругу символистской лирики, но в стаффовских и брюсовских символах не было мистически-иррациональной окраски.

И все же связь с символизмом пока еще не прерывалась. Рядом с привязанностью к парнасской традиции, склонностью к описательности, пластичности, живописности, особой остроте видения окружающего мира (например, в одной из лучших брюсовских поэм «Мир») сохранялась и верность символистско-импрессионистической образности (Брюсов: «Демоны пыли», «Глаза», «Пеплум» и др.; Стафф: «Эпитафия», «Среди руин» и т. д.).

Рассудочность заставляла Брюсова искать необычные, «высокие» стилевые формы, прибегать к архаизмам, отвлеченным понятиям и эпитетам, редким именам. Эти черты в соединении с напряженным, однотонным ритмическим строем способствовали тому, что брюсовские стихи напоминали классицистические оды. Однако и символистская, и романтическая стихи дают о себе знать в брюсовской поэзии 900-х годов: в затемненности логического и вещественного смысла слов, в преобладании эмоционального начала, смутном эмоционально-лирическом, напевном тоне, контрастах и повторах, лирической окраске композиции, ощущении присутствия личности самого поэта²⁷.

И в поэзии Стаффа, даже в ее поздний классицистический период, когда в нее проникают многочисленные мотивы из лирики Горация и Кохановского, в период, когда идеей преемственности человеческой культуры, универсально окрашенным гуманизмом, ясностью мысли и формы Стафф соприкасается с Леонардо да Винчи,— сохраняется романтическая настроенность. Более того, она берет верх в заключительных циклах сборника «Под сенью меча». Своеобразным символом отступления поэта от гармонического мироощущения, свидетельством колебания между классицистической и романтической традицией становится образ Микеланджело («Пленники Микеланджело»).

В 10-е годы лирика обоих поэтов развивается под знаком возрождения классической традиции. Этот процесс «классицистичности» поэзии Стаффа, «академичности» поэзии Брюсова (этот термин более употребим в русской и советской критике) сопровождается усилением внимания к реальной действительности. Преддверием к новому периоду в творчестве Брюсова стала книга стихов «Венок», Стаффа — «Птицам небесным»²⁸. Оба сборника были изданы в год революции, ставшей рубежом в творчестве поэтов. «Венок» появился в самый разгар декабрьского восстания в Моск-

ве. В предисловии к нему автор выражал беспокойство, чувствуя неужность своей поэзии в эти тревожные дни.

Если Стафф в патетических строках «Весны народов» (1906) воспевал поднимающиеся баррикады, а в «Гневе справедливом» оправдывал революционный народный подъем (эмоциональное принятие поэтом самой идеи революции уже свидетельствовало о прогрессивности его взглядов), отношение к революции Брюсова было более сложным.

Живое чувство истории и оценка современности в ее перспективе были всегда присущи Брюсову. С этим связан его интерес к политическим обзорам, публиковавшимся в «Новом пути» и в «The Athenaeum», а затем обращение к жанру политической лирики. Первоначально и для его обзоров, и для поэзии был характерен консерватизм, сочувственное отношение к монархической власти, с которой поэт связывал представление о величии России («Июль 1903»), а также поддержка официальной точки зрения в оценке русско-японской войны («К Тихому океану», «К согражданам»).

В разгар революции Брюсов записывает в своем дневнике: «Но скажу, чтобы наша революция не затронула меня. Конечно, затронула. Но я не мог выносить той обязательности восхищаться ею и негодовать на правительство, с какой обращались ко мне мои товарищи»²⁹. Поэт, по-видимому, стремился серьезно разобраться в событиях, потрясших русское общество. В его поэзии революция предстает как разрушительная сила, несущая гибель «старому» миру, сила стихийная (например, в известном стихотворении «Грядущим гуннам»). Однако — как справедливо замечает Максимов — «в его творческом сознании мелькает и другой образ „нового мира“, на этот раз раскрывающегося Брюсовым как осуществление идеалов, выдвинутых освободительным движением»³⁰ (речь идет о стихотворении «К счастливым»). Эта счастливая страна представляется Брюсову апофеозом «свободы, равенства и братства».

Революционные события, всколыхнувшие и русское, и польское общества, открыли новую страницу в творчестве поэтов: жанр политической лирики у Брюсова (цикл «Современность». Сб. «Венок»), стихи с заостренной социальной тематикой у Стаффа, итогом которых явился сборник гражданской лирики «Радуга слез и крови» (1918) — «дневник впечатлений 1914—1917 гг.», как назвал его сам поэт.

* * *

Стафф в 10-е годы еще очень далек от той очарованности и захваченности природой, которая будет свойственна его циклам 30-х годов. И вместе с тем одновременно с пейзажами — поэтическими образами «вечной» гармонии — в сборнике «Под сенью меча» появляются и такие стихи, где определенно очерчены географические границы («Капри»), в которых поэзия заключена в не-

ярких, но свежих образах природы, в самой непосредственности, естественности ее переживания, в почти физической осязаемости тепла:

Z upojonymi wiosną
wracamy oczyma,
Krokiem lekkim, jak
podczas tanecznej zabawy.
Ulicą po słonecznej stronie
idziem prawej,
Za sobą ciepło słońca
czujemy plesyma.

С упоенными весной мы
возвращаемся глазами,
Легким шагом, как будто танцуя.
Идем по правой солнечной стороне
улицы,
Чувствуя за спиной солнечное тепло.

(«Март»)

(«Marzec»)

У Брюсова, до сих пор не любившего природу, она неожиданно становится одной из ведущих тем. Когда-то холодные зарисовки природы, теперь насыщаются лиризмом. Утрачивая описательность, брюсовская пейзажная лирика вместе с тем сохраняет визуальность образа:

Над простором позлащенным
Пестрых нив и дальних роц,
Шумом робким и смущенным
Застучал весенний дождь.

Ветер гнет струи в изгибы,
Словно стебли камыша,
В небо мечутся, как рыбы,
Птицы, к пристани сбега.

(«Весенний дождь»)

Восприятие мира становится более конкретным, предметным. Изменяется и характер брюсовского женского портрета, исчезает эротический налет, появляются психологические черты («Женский портрет»). Усиление психологизма заметно и в лирике Стаффа: поэтизируется соединение природы и душевного состояния человека, причем переживания как бы обретают «реальность» и глубину благодаря введению зрительных образов природы:

Дорогой воз проехал, везя с полей солому,
Проехал, открывая простор пустых полей.
И только на деревьях, что за него цеплялись,
Повисшие на ветках соломинки остались,
Как умершего солнца последний сноп лучей.

(«Соломинки». Перевод Н. Астафьевой)

И стаффовская, и брюсовская поэзия развиваются в эти годы в направлении большей искренности и непосредственности. Спокойствие и гармония теперешних стихов Брюсова особенно контрастны в сравнении с их былой эмоциональной напряженностью. С другой стороны, эта поэзия сохраняет и прежний пафос, но он уже не носит отвлеченный характер, а передает радость земного бытия.

Вера в прогресс человеческой культуры, человеческое дерзание, творческий гений человека, изначально свойственная и Брюсову, и Стаффу, теперь становится одной из определяющих идей брю-

совской поэзии («Хвала человеку», 1906; «Кому-то», 1908, «Сын земли», 1913; «Детские упования», 1914).

И у Брюсова, и у Стаффа духовная и физическая деятельность поставлены на одну плоскость, уравнены в правах. В физическом труде оба поэта видят творческое начало. Еще в сборнике Стаффа «Сны о могуществе» человеческий труд изображается как прометеевский, творческий, «вечный» по своему характеру. В «Полевых тропинках» * поэт, созерцая физический труд, любит его им также, как когда-то любовался произведениями искусства. Во многих стихотворениях сборника («Сеятель», «Кузнец», «Дождинки», «Колесник» и др.) передается радость созидания. Образ сеятеля («Сеятель») становится символом жизни с ее постоянной устремленностью к надежде.

В творениях прекрасного Стаффа видел не только воплощение человеческого гения, но и рук человеческих. Идеал гармонической личности, духовно и физически совершенной, провозглашенный Стаффом в проспекте «Симпозиона»³¹, обрел в «Полевых тропинках» свою целостность. И образ счастья, некогда абстрактный, символизирующий лишь одно из человеческих устремлений, здесь наполняется конкретным смыслом — посвящения и служения людям.

Труд воскресил в авторе «Полевых тропинок» веру в гуманистическую сущность человека и общества.

С другой стороны, — и это характерно, прежде всего, для Брюсова — творческий акт воспринимается, как работа. Постоянно совершенствуя поэтическое мастерство, Брюсов последовательно защищает свои взгляды и в статье о поэзии В. Иванова³², и в развернувшейся полемике с Бальмонтом: «Бальмонт всем поэтам предлагает быть импровизаторами; пример Гёте и Пушкина, напротив, показывает нам, что великие поэты не стыдились работать над своими стихами, иногда возвращаясь к написанному через много лет и вновь совершенствуя его»³³. Как и прежде, кредо Брюсова раскрывается не только в поэзии, но и в его теоретических суждениях. Дар критика, публициста не изменяет ему. В 1912 г. выходит сборник его статей «Далекое и близкое» — о русских поэтах от Тютчева до современных, где формулируются новые эстетические принципы. Бросая взгляд на ушедший период 90-х годов, отдавая дань символизму, защищая равноправие в поэзии мечты и действительности, поэт вместе с тем пишет: «За 15 лет борьбы новые идеи у нас, как на Западе, одержали победу. Реализм должен был сдать те свои позиции, которые пытался он было занять в 1880-е годы. Но в то же время тем ощутительнее стало, что и он сам тоже из числа ископных, прирожденных властелинов в великой области искусства. Стало яснее, что начало всякого искусства — наблюдение действительности, как вместе с тем стали виднее те опасности, к которым ве-

* Сборник был издан в 1919 г., но большинство из его стихотворений было написано ранее.

дет безудержная фантастика. В наши дни „идеалистическое“ искусство, в свою очередь, вынуждено очищать позиции, занятые слишком поспешно»³⁴. Идеалом становится искусство, объединяющее в себе реализм с идеализмом³⁵.

Не случайно, ощущая происшедшие в себе перемены, поэт солидаризируется в эти годы с новым течением, зарождающимся в недрах символизма и идущим ему на смену, — с акмеизмом. Его сближает с этим течением тяготение к заземленности, вещности, предметности, особый интерес к поэтическому слову.

Критика тех лет справедливо обратила внимание на возрождающуюся связь Брюсова с национальной традицией XIX в., хотя и настаивала на различных источниках, видя в нем то продолжателя Баратынского, то Пушкина. Так, А. Блок в рецензии на сборник «Венок» писал: «Предыдущий сборник лишь намечает, а последний („Венок“) уже окончательно определяет и то, как связан Брюсов с русской поэзией XIX в. Ясно, что он „рукоположен“ Пушкиным, это — поэт „пушкинской плеяды“ ...Умея ковать стихи, Брюсов умеет ковать и идеи, не давая им расплыться. Это — черта большого поэта... Брюсов всегда закончен, чеканен. В этом отношении последняя книга даже совершеннее предыдущей»³⁶.

Несомненно было одно, что в лице Брюсова модернистско-символистское течение, выдвинувшееся в конце 90-х годов, сдавало свои позиции. Под влиянием Октябрьской революции в мировоззрении Брюсова и в его поэзии произойдет глубочайший перелом. Потрясенный масштабами революции и грандиозными планами строительства «нового» мира он, наделенный с юности колоссальной энергией, с головой уйдет в работу по созданию новой социалистической культуры, явится инициатором Высшего литературно-художественного института (1921), будет активно сотрудничать в органах просвещения, вступит в 1920 г. в ряды Коммунистической партии. Его поэзия послереволюционных лет овеяна пафосом оптимизма и веры в неограниченные возможности человека. Продолжаются поиски новых путей и форм: Брюсов до конца остается новатором в литературе (в частности, он стремится создать своеобразный род «научной» поэзии), но достичь уровня своих предреволюционных книг он уже не сможет.

Поэзия Стаффа, напротив, будет блистательно развиваться и в последующие годы (20—30-е и 50-е годы) и удивлять соотечественников своей неувядающей свежестью. После установления народной власти в Польше, Стафф, подобно Брюсову, примет новый, строящийся на его родине мир труда и останется до конца верным идеалам человечности, добра и прогресса.

Примечания

¹ Я не касаюсь в своей главе «польской темы» в творчестве Брюсова, которой посвящена статья С. Балзы: *Балза С. Брюсов и Польша* // История и культура славянских народов. М., 1966, с. 186—205.

- ² «Сквозь окно три революции мог наблюдать я жадно», — напишет о себе впоследствии Брюсов (Вступление к неопубликованной поэме (1919) // Брюсов В. Из моей жизни. М., 1927).
- ³ Брюсов В. Дневники (1891—1910). М., 1927, с. 19.
- ⁴ Перцов П. Литературные воспоминания (1890—1902). М.; Л., 1933, с. 217.
- ⁵ Брюсов В. О искусстве. М., 1899, с. 9.
- ⁶ Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, с. 35.
- ⁷ Брюсов В. Дневники, с. 35.
- ⁸ Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция, с. 12.
- ⁹ Цит. по: В. Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. М., 1929, с. 310.
- ¹⁰ Забытый очень удачный перевод. Подлинного имени переводчика не удалось установить. Опубликовано в ж. «Пялец» (1905, № 1).
- ¹¹ Польская критика справедливо рассматривает раннюю поэзию Стаффа в двух аспектах: непосредственного продолжения линии поэзии предшествующего десятилетия «Молодой Польши» и одновременно активного отрицания ее пессимизма. См.: Maciejewska I. Leopold Staff. Lwowski okres twórczości. Warszawa, 1965.
- ¹² Staff L. W kręgu literackich przyjaźni. Listy. Warszawa, 1966, s. 31.
- ¹³ Французская лирика все больше начинает оказывать влияние на Стаффа не только как на поэта, но и как на исследователя-переводчика: в 900-е годы поэт приступает к работе над антологией французской поэзии, которая выйдет намного позднее (1924 г.).
- ¹⁴ Брюсов В. Дневники, с. 136.
- ¹⁵ Там же, с. 28—29.
- ¹⁶ Брюсов В. Ключи тайн // Весы, 1904, № 1, с. 13. Ниже фрагменты из статьи цитируются по этому изданию.
- ¹⁷ Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция, с. 53.
- ¹⁸ Из предисловия В. Брюсова к изд. 1-му сб. «Третья стража» (М., 1900, с. 143).
- ¹⁹ Брюсов В. Дневники, с. 61.
- ²⁰ Брюсов В. Ключи тайн, с. 6.
- ²¹ Чуть позднее, в 1906 г., поэт с увлечением работает над их переводом, в котором, по мнению критики, выступает как соавтор.
- ²² Leśmian B. Na drogach prostoty // Szkice literackie. Warszawa, 1959, s. 333.
- ²³ Брюсов В. Из моей жизни. М., 1927, с. 34.
- ²⁴ Там же, с. 38.
- ²⁵ Максимов Д. Поэзия Брюсова. Л., 1940, с. 122.
- ²⁶ Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция, с. 94.
- ²⁷ На это обращает внимание Жирмунский // (Жирмунский В. М. В. Брюсов и наследие Пушкина: Опыт сравнительно-стилистического исследования. // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика, Стилистика. Л., 1977, с. 142—204).
- ²⁸ Параллельно со сборниками Стаффа: «Цветущая ветвь» (1908), «Улыбки мгновений» (1910), «Под сенью меча» (1911), «Лебедь и лира» (1915); в 10-е годы выходят сборники Брюсова: «Все напевы» (1906—1909), «Зеркало теней» (1909—1912), позднее — «Семь цветов радуги» (1912—1915).
- ²⁹ Брюсов В. Дневники, с. 137.
- ³⁰ Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция, с. 174.
- ³¹ См. текст проспекта; Staff L. W kręgu literackich przyjaźni. Listy, s. 118—119.
- ³² Брюсов В. Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912, с. 116—117.
- ³³ Брюсов В. Право на работу // Утро России, 1913, № 190.
- ³⁴ Брюсов В. Далекие и близкие, с. 145—146.
- ³⁵ Там же, с. 146.
- ³⁶ Приложение к газете «Слово», 1906, № 2.

Юлиан Тувим и Александр Блок



Две области — сияния и тьмы —
Исследовать равно стремимся мы.

Е. Баратынский

Порывистый, непосредственный, искрящийся шуткой, жаждущий острых переживаний и одновременно ироничный (ирония эта, подобно гейневской, рождалась из обостренной чувствительности ко всякого рода несправедливости), натура романтическая, влюбленная в поэзию и людей. Таким остался Юлиан Тувим в памяти своих современников, особенно тех, кто знал его близко.

Тувим-художник многогранен; изысканный пародист, язвительно-насмешливый сатирик, обладавший одновременно нежным лирическим даром, маг, извлекавший, словно по мановению волшебной палочки, фейерверки стихов, и вдумчивый филолог, увлеченный исследователь и талантливый переводчик, влюбленный в слово поэт, ищущий не только его редкостных созвучий, но и стремящийся проникнуть в сердцевину смысла. Наше внимание привлекает лишь одна область богатого тувимовского наследия — его близость к русской поэзии. «Я сжился с творчеством русских писателей и мне отраднее слышать эхо речи „русских“ людей, так как я люблю их великолепный язык и литературу...»¹, — заявлял поэт.

Тувим открыл польскому читателю богатство русской поэзии. В 1912 г. за 5 лет до издания своего первого сборника, он обращается к переводам русских поэтов. Сохранился в рукописи перевод стихотворения Бальмонта, датированный 1913 г., по-видимому, один из наиболее ранних. Вслед за Бальмонтом Тувим переводит В. Иванова, И. Северянина, В. Брюсова, А. Блока, А. Фета, А. Белого².

В ранней поэзии Тувима остались живые следы влияния Рембо, Малларме, Уитмена и в особенности Стаффа, чьи поэтические достижения вдохновляли поэта на собственные углубленные искания. Но со временем — и очень скоро — Тувим дал увлечь себя новым кумирам: Блоку, Пушкину и Пастернаку, которых по оценке очень часто взыскательных отечественных критиков он переводил с непревзойденным до сих пор мастерством.

Стихи Блока, привлечшие внимание Тувима как переводчика, относятся к 1904—1906 гг. Переводы их появляются в 1918—1920 гг. Казалось бы, мало сходного в исторической ситуации: уже ушедшая в прошлое Россия предгрозовой и грозовой революционной поры и Польша, после стольких мук и борьбы, наконец, обретающая независимость... Да и облик раннего Тувима кажется

на первый взгляд поразительно не похожим на блоковский. Но именно эти блоковские стихи оказались наиболее близки поэзии Тувима, затронули его очень глубоко и непосредственно.

Ранние сборники Тувима начали появляться в первые годы независимости, «пробудив у большинства поэтов биологическую радость птицы, которой, наконец, позволено распрямить крылья»³. Это была пора беззаботного витализма. И хотя экономическое положение в стране оставалось крайне тяжелым, росла безработица, нищета принимала ужасающие размеры, вспыхивали демонстрации, — в поэзии царил оптимизм. В шуме первых дней независимости появился «„Пикадор“—диктатура поэтриата», трибуна поэтов, собиравшая на свои выступления случайную варшавскую публику, разящая словами острой сатиры косность и мещанство. В атмосфере тех лет и родился дифирамб «Весна», подобно вулкану обрушившийся на польского обывателя, свидетельствуя о приходе в польскую поэзию удивительного поэта. Здесь все было ново: и острота иронии, и ненависть к мещанину, и сенсуализм, и близкое бальмонтовскому упоение стихией, и вызов, брошенный старой поэтике.

Своей свежестью тувимовская поэзия производила ошеломляющее впечатление на современников. «О, каким иным, — вспоминает С. Р. Добровольский, — казался теперь нам мир — более богатым, широким, красочным, полным чарующего блеска. Ветер варшавских улиц пахнул мятой. Ночью звезды были тяжелы от снов. Дворы, ужасные варшавские дворы, даже грязные ступени доходных домов готовы были открыть перед нами свои великие тайны. Радугой переливались лужи в водосточных трубах»⁴.

Итак, витализм, сенсуализм раннего Тувима, его влюбленность в едва приметный клочок травы и земли и — ирония, вызов привычным поэтическим вкусам и привязанностям. И рядом — Блок, со сложным, трагедийным, двойственным мироощущением, чей голос начинает звучать «все жестче, неприглядней, больнее», выражая стремительное и тревожное время, личность мятущаяся, «с мучительной любовью к миру и в то же время недоверием к нему, недоверием, граничащим с проклятием»⁵. Тувим — низвергающий «младопольский» символизм и Блок — один из ведущих русских символистов.

Однако, отталкиваясь в своих программных стихах-декларациях от традиции предшественников, Тувим одновременно питал глубокую симпатию к выросшему из «Молодой Польши» Стаффу. Правда, Стафф взволновал его своим «Детством» — даром поэтизации будничных мелочей, так своеобразно выделившим его из круга «младопольских» поэтов.

Тувиму дорог и Стафф-романтик, автор «Снов о могуществе», поющий радость жизни и ее могущественного творца — человека, гордого и свободного. Верный собственному кредо, оставляя свою поэзию «открытой» влиянию больших художников, Тувим сохранил связь с «младопольской» традицией через таких мастеров, как Стафф, Лесьмян, Каспрович, Мичиньский. Эта связь обнаружива-

ла себя в тяготении к романтизму, ибо при всей отзывчивости к современности и повседневности в душе Тувима жил романтик. Именно это соединение свежего дыхания современности, новаторства художественных исканий с романтической природой стиха и сблизило тувимовскую поэзию с блоковской.

Близость автора «Подстерегаю бога» к блоковской поэзии ощутима не сразу, она затмевается другими, более выразительными привязанностями к Рембо и Уитмену. Знаменательно, что почти все тувимовские переводы из поэзии Блока относятся к циклу «Город», — циклу удивительно целостному, создававшемуся в канун революции, непосредственно во время ее и после революционного спада.

Далекій от политики и вообще от общественных и социальных проблем, в Петербурге и в уединении своей шахматовской усадьбы поэт охвачен и апокалиптическими предчувствиями «эры Третьего Завета», и ощущением близящейся социальной катастрофы, обреченности дворянских усадеб: «Что везде неблагополучно, что катастрофа близка, что ужас при дверях, — это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией»⁶. А много лет спустя, в набросках поэмы «Возмездие» (1911) Блок напишет о своем герое, передавая собственное состояние тех предреволюционных лет: «Между тем близилась Цусима и кровавые зори 9 января. Он ко всему относился, как поэт, был мистиком, в окружающей тревоге видел предвестие конца мира. Все разрастающиеся события были для него только образами развертывающегося хаоса»⁷.

И хотя даже в период революционного подъема трудно говорить о какой-то четкой блоковской позиции, а его эмоциональное состояние было отмечено сомнениями, тревогой, смутными надеждами и одновременно страхом перед происходящими выступлениями пролетариата и разгромом дворянских усадеб, тем не менее на поражение революции Блок как никто другой из русских поэтов реагировал остро и болезненно.

После революции, в глухие годы реакции, поэт по-прежнему чувствовал наряду с отвращением к торжествующей буржуазии, как европейской, так и собственной, и «мертвую инерцию», паузину, заткавшую «чистоту нравов» («Безвременье», 1906), и горечь от своей собственной «сопричастности» к дворянско-интеллигентским кругам. Именно в эти годы вырываются у него полные отчаяния строки: «А на улице — ветер, проститутки мерзнут, люди голодают, людей вешают, а в стране — реакция; а в России жить трудно, холодно, мерзко»⁸.

«Заряженный, по словам Луначарского, колоссальным отрицательным зарядом против господствующего порядка»⁹, «грядущего не видя, дням настоящим молвя нет», поэт едва ли не через все последующие годы пронес ясно осознанное предчувствие будущей новой катастрофы, «разрыва», — боясь и одновременно приветствуя его.

Тревожную атмосферу этих лет и сложное эмоциональное состояние поэта, с «приступами отчаяния и иронии», с ожиданием

грядущих перемен и растерянностью, ощущением собственной ненужности передает целый ряд стихов, непосредственно связанных с революционными событиями («Поднимались из тьмы погребов...», «Барка жизни встала...», «Митинг», «Пожар»). Появилась острота социальной оценки, — с этой точки зрения интересно обличительно-негодующее стихотворение «Сытые», как бы продолжающее написанную еще в 1903 г. запрещенную цензурой, резко диссонирующую с былыми рыцарственными «Стихами о Прекрасной Даме» «Фабрику».

Большинство стихов из цикла «Город» включено поэтом в сборник «Нечаянная радость» (1907), который позднее сам Блок определял как «первые жгучие и горестные восторги — первые страницы книги бытия»¹⁰.

Еще задолго до революционной волны 1905 г., едва ли не с осени 1902 г., меняется колорит блоковской лирики. «Пусть еще в смутных, неотчетливых образах, пусть еще „остраненные“ апокалиптическими представлениями, но в лирике Блока все чаще возникают картины „здешнего мира“, реальной действительности. Для него приобретают смысл и значение уже не коллизии мистического сознания, но действительные противоречия жизни»¹¹.

К 1905 г. центральной темой блоковской поэзии становится «мистификация повседневности». В его стихах 1904—1906 гг. появляется залитый электрическим светом ночной город, слышится шум его ресторанов, видятся лица случайно встреченных женщин. «Правда (...) город по большей части предстает в них как некая фантазмагория, призрачное, обманное видение, как мир „странных“ и „ужасных“ явлений, населенный таинственными „черными человечками“ и „пьяными красными карликами“»¹².

Итак, как будто земная действительность, но «остраненная», возникающая на пересечении реального и иллюзорного, своеобразный «фантастический реализм» в духе Достоевского (по определению самого Блока). Реальный быт получает «углубление в иную действительность»¹³, лицо случайно встреченной незнакомки озаряется таинственным светом, овеивается дыханием нездешних миров, действительность обретает двойное измерение, становится таинственной. Правда, одновременно со стихами мистифицирующими, эстетизирующими городскую действительность, поэт пишет и стихи, где повседневность предстает не в фантастическом озарении, а лишенной таинственной маски, реалистически обнаженной («В октябре», «Окна во двор» и др.).

Так революция 1905 г. не только разбудила в Блоке тяготение к гражданственности, но и способствовала более широкому выходу из «лирической уединенности».

Основной фон блоковских стихов — город — чужд «младопольской» поэзии в период ее зарождения и расцвета. Лишь на закате, в 10-е годы, он робко придет в поэзию Л. Стаффа и А. Щенского, но, словно боясь разорвать связь с привычным миром природы, примет образ поэтичных городских окраин. Только автор единственного стихотворного сборника «Внутренний жест»

(1911) — С. Милашевский, не случайно поразивший воображение юного Тувима, — приоткроет завесу совершенно иного, контрастного города, города бродяг и неудачников. Но лишь в тувимовской поэзии город предстанет во всей многогранности, оживет, — притягивая и отталкивая одновременно.

Вот почему именно на блоковский «городской» цикл пал выбор Тувима-переводчика. Ему был близок Блок, разрывающий с символистско-импрессионистической стихией своей ранней поэзии, создающий поэзию новую, неожиданную, поэзию кричащих противоречий, сжимающуюся от боли, ранищую и ранимую, поэзию, отречающуюся от символизма и одновременно хранящую верность его романтической окраске.

Свои поэтические достижения Тувим «переносит в переводческую практику, свой опыт переводчика использует как поэт»¹⁴. Обогащение национальной поэзии идет у него по двум направлениям: путем собственных художественных достижений, затрагивающих ее широкую сферу, и через перевод, дающий возможность внести что-то новое, неизвестное. Одновременно его собственная поэзия остается открытой влиянию переводимых им поэтов.

Так образовался «союз» с Блоком, ощутимый прежде всего в отражении «города» (хотя в образе тувимовского города есть и черты уитменовского города). Аналогий тувимовской поэзии с блоковской можно искать не только в сфере идей, тем, героев, но и непосредственно, при сопоставлении текстов обоих поэтов.

Уже обращалось внимание на кажущуюся несовместимость автора «Весны», ошеломляющей огрубленностью и одновременно бальмонтовским упоением стихией, с трагедийностью Блока. Однако очень рано, еще в первом сборнике Тувима «Подстерегаю бога» (1918), раскрывается и совершенно противоположный полюс тувимовского витализма.

«Городской Христос» — одно из самых своеобразных стихотворений сборника «Подстерегаю бога». Убийцы, висельники, проститутки — мир отверженного, городского «дна», заполнивший тувимовское стихотворение, — захвачены вихрем танца:

На мосту плясали,	Танцевали во мраке
До зари проплясали.	Висельцы, гуляки,
	Фонари.
Пьяницы, бедолаги,	На мосту плясали...
Оборванцы, бродяги,	

(Перевод Д. Самойлова)

Все необычно, все поражает у Тувима: необычны герои, которых не знала предшествующая поэзия; необычно все действие, строй, отдаленно напоминающий лесьмяновскую балладу «Свидрига и Мидрига». Но в балладе Лесьмяна образ танца рождался в сказочной атмосфере, здесь нет покрова сказки, все обнажено, хотя стихотворение не менее драматично. Драматизм — в образах самих героев, в лексической огрубленности, в свободной строфике

стиха, при которой становится возможным наличие неровных строк, непостоянных, но опорных рифм, создающих вместе со строфическими анафорами, глагольными повторами внутри строк напряженность ритмического звучания. Нагнетанию драматизма способствует и прием как смыслового (зло — добро), так и образно-стилевого контраста (танец, связанный с образами героев, и обрывающее его появление фигуры Христа). Отношения между словами в противоположность монотонной гармонизации «младопольского» типа близки к романтическим, резко индивидуализированным, напряженным. Слово, его значение обретает главную ценность в произведении. Поэт использует перечисление существительных, встречающееся и у Блока. Этот прием создает не только ритмико-интонационное движение, но и живописный фон стихотворения, чье действие развертывается по закону фабульных произведений, в последовательно-временной композиции.

Городской Христос — бог, из костела пришедший в повседневность, в город. Человек и бог словно поменялись местами. Отверженный человек — «бог» тувимовского города. Воры, бродяги, проститутки с состраданием склоняются над хрупкой фигуркой одинокого Христа (вновь возникают аналогии с поэзией Лесюмяна: его герои сильнее бога — «Плачибога», они сами даруют ему «зелье бессмертия» — «Два Мачея», сб. «Студеное питье»).

«Потребность ощущения бога и повседневного с ним общения постепенно оставила костелы и храмы и вышла на площади и улицы. Вместе с урбанизацией всей жизни наступает и урбанизация религии — концентрация ее на общении с повседневностью», — писал в 1921 г. Я. Ивашкевич в предисловии к изданию Собрания сочинений А. Рембо (редактируемому совместно с Тувимом), связывая свои мысли об «обновленном боге» с близким ему образом французского поэта¹⁵.

Итак, урбанизация религии (оставляем открытым вопрос, была ли она следствием потребности ежедневного общения с богом, как считает Ивашкевич, или своеобразным отражением разрушения религиозного сознания) — концентрация ее на общении с повседневностью как общий процесс, наблюдаемый в ту пору в европейской поэзии и принимающий различные формы. Со всеобщим тяготением к повседневности связано и стремление к упрощенности синтаксического строя — характерной черты поэзии первой половины XX в. Изменения в тувимовской поэтике, а именно склонности к контрастности, «ускоренному ритму», безглагольным конструкциям, неровному, энергичному синтаксису, передающими интенсивность переживаний, можно объяснить и непосредственным влиянием Рембо. И все же не будем торопиться с выводами...

«Городской Христос» датирован 1918 г., в этом же году Тувим переводит «Romancego»* Блока (первоначально стихотво-

* Первоначальное название стихотворения, известного под названием «Ты проходишь без улыбки...»

рение было включено в цикл «Покорность», сб. «Нечаянная радость»). И в нем как «чудо», противостоящее «страшному» городу,— появление чистого женского существа с «кратким мальчиком», чье лицо «похоже на вечерних богородиц»:

Ты проходишь без улыбки,	Как лицо твое похоже
Опустившая ресницы,	На вечерних богородиц,
И во мраке над собором	Опускающих ресницы,
Золотятся купола.	Пропадающих во мгле...

Блоковский город, как и тувимовский, несовместим с идеалом нравственной чистоты,— христианским и общечеловеческим. Однако между ними проходит грань. Блок однозначно не примет город, ему хочется

внезапно выйти и воскликнуть:

— богоматерь!

— Для чего в мой черный город
Ты младенца привела?

Тувим, напротив, «приводит» в свой город Христа. И в эмоциональной напряженности, страстности, с которой поэт живописует своих «необычных» героев, улавливается не только негативный оттенок, но и элемент притягательности. Кроме того, своим образным строем и особенно мелодичностью «Романсего» напоминает прежние символистско-импрессионистические «Стихи о Прекрасной Даме».

Внутренне Тувиму несомненно ближе другое стихотворение Блока, хотя и не переведенное им,— «Город в красные пределы...»

Как в тувимовском «Городском Христе», в блоковском стихотворении все пронесится в бешеном вихре безумного танца:

Блещут искристые гривы	Красный дворник плещет ведра
Золотых, как жар, коней,	С пьяно-алою водой,
Мчатся бешеные дива	Пляшут огненные бедра
Жадных облачных грудей,	Проститутки площадной...

Описательный, точнее, живописно-пластический элемент в соединении с ритмико-интонационным движением, хотя и иным, чем у Тувима, в котором, однако, также участвуют прием перечисления существительных («стены фабрик, стекла окон, грязно-рыжее пальто») и глагольные конструкции («блещут... мчатся... плещет»), городской фон и герои (дворник, проститутка), тоже нарочито огрубленно окрашенные («жадные облачные груди», «огненные бедра проститутки площадной»),— все это очень созвучно польскому поэту.

Правда, блоковскую особенность составляет здесь цвет «красный» — символ тревоги, безумия, обреченности капиталистического города (все стихотворение в сущности построено на его образе); цвет в восприятии Блока этих лет «больной, горячий» (по определению Л. Красновой).

Красный цвет вообще играет особую роль в блоковском «городском» цикле, окрашивая его в трагические тона. О том, что этот цвет был мучителем для Блока, свидетельствуют его строки из статьи «Безвременье» (1906), где словно воскресают поэтические образы стихов «Город в красные пределы...» «Мы живем в эпоху распахнувшихся на площади дверей, отпылавших очагов, потухших окон <....> Чуть мигают фонари, пустыня и безлюдье; только на нескольких перекрестках словно вихрь пропосит пьяное веселье, хохот, красные юбки; сквозь непроглядную ночную выюгу женщины в красном пронесли шумную радость, не знавшую, где найти приют. Но больная, увечная их радость скалит зубы и машет красным тряпьем; улыбаются румяные лица с подмалеванными опрокинутыми глазами, в которых отразился пьяный приплясывающий мертвец-город. Смерть зовет взглянуть на свои обнаженные язвы и хохочет промозгло, как будто вдали тревожно бьют в барабан.

Наша действительность проходит в красном свете»¹⁶. И в концовке стихотворения, как бы акцентируя всю значительность, весь «смертельный» ужас «красного», звуковой образ сливается со зрительным. Когда в городе все залито кровью заката,

И на башне колокольной
В гудкий пляс и медный зык
Кажет колокол раздолбный
Окровавленный язык.

Не только опрощается словарь, не только ломается символистско-импрессионистическая блоковская манера, но, как и у Тувима, слово становится напряженным, индивидуализированным; соединяясь между собой в контрастные пары, слова отражают столкновение сфер, к которым одинаково тяготеет поэт: мистicism и повседневность.

Обращает на себя внимание рифмовка стихотворения. В отличие от Тувима Блок сохраняет классический вид четверостишия с перекрестной рифмой, но характер ее меняется. Точная рифма по-прежнему преобладает, но «эта точность иного свойства и качества, она лишена плавности и мелодичности прежних рифм, эта точность порой угловата, она больно ранит»¹⁷.

В этих двух стихотворениях, казалось бы неожиданно соприкоснувшихся формой отражения города через образ танца-вихря, танца-безумия, и само восприятие города оказывается сближенным. Для обоих стихотворений характерно необычное видение города, возникающего вне времени и пространства. Характерна не реалистическая многогранность, а заостренность, пожалуй, даже односторонность, выразившаяся в выборе «особого» героя, заставлявшая искать и своеобразных средств. Характерна напряженность, даже гротескность словесного и звукового образа, всей ритмико-интонационной конструкции, хотя их эмоциональная окраска остается различной. У Блока город — это языческое капище (Блок обращается к языческой, Тувим — к христи-

анской традиции), яркое и одновременно отталкивающее и пугающее. Тувим же не боится города, не страшится «распахнувшихся на площадь дверей», не страшится и самой площади, хотя и ему не чуждо восприятие города и, шире, мира сквозь призму катастрофизма.

Оценивая в настоящее время общее направление поэзии 20-х годов, исследователи преимущественно акцентируют ее гармонизирующий с духом национального возрождения динамизм и чувство беззаботности, которое лишь в 30-е годы сменяется ощущением реальной тревоги. Однако, если пристальнее всмотреться в поэтические искания тех лет, чувствуется и иная их настроенность, хотя и более приглушенная, — в «Дионисиях» (1922) Ивашкевича и даже в первом поэтическом сборнике Тувима. С чем связана эта, казалось бы необъяснимая, диссонансность звучания? Прежде всего следует обратить внимание, что многие тувимовские стихи создавались ранее, в 1911—1915 гг.¹⁸ Можно ли, однако, имея в виду Тувима, ссылаться лишь на влияние русской поэзии, которая рано привлекала к себе поэта, а с годами очаровывала все сильнее и сильнее? Пожалуй, нет. Е. Квятковский в своем глубоком анализе поэзии Ивашкевича справедливо связывает моменты катастрофизма в его ранней лирике с ощущением кризиса, усиливающегося после первой мировой войны в европейской, в частности французской, публицистике и поэзии¹⁹.

И все же, если такие стихи, как «День» и «На башне», пропущенные мотивами катастрофизма, и написаны вне непосредственного влияния Блока, тем не менее поэтическая «перекличка», «союз» с ним остается несомненным.

Dzień był dziś dziki, dziwnie
niespokojny.
Krążyły głuche wieści między
ludem

День был сегодня дикий, странно
неспокойный.
Кружили глухие вести среди
толпы

...I było w mieście trwożnie...
Jak przed cudem.
Biegli. Wracali. Czekano
nowiny.
Bledli. Szeptali. I znaki
robili.
«Mówcie!» — Milczeli. Płynęły
godziny...
«Mówcie!» — «Nie wiemy...»
«Kłamiecie!» — «Zabili!»

...И было в городе тревожно... Словно
перед чудом.
Бежали. Возвращались. Ждали
новостей.
Бледнели. Шептали. И делали
знаки.
«Говорите!» — Молчали. Текли часы...
«Говорите!» — «Не знаем...».
«Лжете!» — «Убили!»
(«День». Сб. «Подстерегаю бога»)

(«Dzień», «Czyhanie na boga»)

Ассоциации возникают сразу с несколькими блоковскими стихотворениями, с ранними: «Говорили короткие речи...» («Стихи о Прекрасной Даме»), «Я смотрел на слепое людское

строенье...» («Распутья») и более поздним — «Как растет тревога к ночи!» (1913, сб. «Страшный мир»).

Все названные стихи исследователи относят к серии так называемых мистических. Атмосферой тревоги, таящейся в самой неясности, недосказанности, ощущаемой резко, внезапно, непонятно откуда происходящей, охвачены строки:

Говорили короткие речи,
К ночи ждали странных вестей.
Никто не вышел навстречу.
Я стоял один у дверей.

Все ждали какой-то вести.
Из отрывков слов я узнал
Сумасшедший бред о невесте,
О том, что кто-то бежал.

.

Когда же ощущение катастрофы, краха Российской империи, а с ним и привычного для поэта мира обрело в 1905 г. реальную силу, предчувствие тревоги, пробивавшееся у автора «Стихов о Прекрасной Даме» смутно, в намеках («какой-то вести», «кто-то бежал»), хотя и казавшееся неотвратимым, грозным («уж клубилось в красной пыли»), стало осознанным, зазвучало в полный голос.

Через несколько лет поэт вновь возвращается к не оставлявшим его мучительным образам, которые предстают с еще большим откровением:

Как растет тревога к ночи!
Тихо, холодно, темно.
Совесьть мучит, жизнь
хлопочет.
На луну взглянуть нет мочи
Сквозь морозное окно.

Что-то в мире происходит.
Утром страшно мне раскрыть
Лист газетный. Кто-то хочет
Появиться, кто-то бродит.
Иль — раздумал, может быть?

(«Как растет тревога к ночи!»)

«Мы видим здесь человека, настолько измученного и подавленного ужасами и преследованиями „страшного мира“, что его сознание уже отказывается найти разумное объяснение всему происходящему, невероятному в своей жестокости и бесчеловечности, а потому и принимающему в глазах поэта „потусторонние“ черты»²⁰.

Это справедливо, сомнение лишь вызывает мысль о полной отдаче Блока «потусторонним» силам, а особенно определение этого стихотворения как одного из самых мистических.

Гость бессонный, пол скрипучий?
Ах, не все ли мне равно!
Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой,
Моноотной и певучей!
Вновь я буду пить вино!

«Потусторонние» силы в восприятии поэта — это уже не нечто грозное, неодолимо-властное и одновременно влекущее. Появляется новая грань, новый оттенок — вполне трезвое, реальное

осознание бессилия, бессилия собственного и всеобщего, противостоящего надвигавшейся катастрофе. В сравнении с ранним стихотворением «Говорили короткие речи...» здесь сильно выражено личностное начало (там оно подменялось цепью мистических картин), почему и воспринимается оно по-иному, как бы в буниновском ключе. Блока с Буниным сближает глубина психологической правды; рисующей наивысшую степень мук личности сложенной, с расстроенным воображением.

И у Тувима концовка «Дня», казалось бы, тоже выводит стихотворение в реальный мир: оно начинает ощущаться как предчувствие грозы, однако даже в непосредственной зарисовке ее приближения остается нервное, тревожное начало всего предшествующего строя:

I parno było, duszno do wieczora...

I zanosilo się na wielką burzę...

Sina nad miastem rozrosła się

Zmora,

Ciemnoliliowe chmury zwisły

w górze.

Zakręcił wicher szary pył uliczny!

Szyldy się tłukły o ciepłiwę

ściany...

Ksężyc zza chmurzysk wychynał

mistyczny

I skrył się, błądy śmiertelnie,

znękanu...

И парило, и душно было перед
вечером...

И собиралась страшная гроза...

Синий Призрак рос над городом,

Темно-лиловые пависли тучи.

Закрутил вихрь серую уличную
пыль!

Вывески бились о покорные стены...

Месяц из-за туч выглянул
мистический

И скрылся смертельно бледный,
измученный...

Атмосфера грозы и реальной, и какой-то более жуткой, «мистической», пронизывает всю поэтику стихотворения и прежде всего его образную ткань. Вслед за строкой, принадлежащей миру действительному («закрутил вихрь серую уличную пыль») возникает уже связанный с иной, ирреальной сферой образ месяца, чье драматическое звучание основано на единстве метафоры, эпитета и инверсии («месяц из-за туч...»).

Тувима и Блока, поэтов-романтиков, объединяет особая привязанность к метафорически насыщенному образному стилю, стремящемуся «преодолеть разединенность явлений природы и жизни человека, прозревая таинственные связи между всем существующим в мире и вне человека»²¹, заставляющему ощутить за миром действительным иной, ирреальный.

В нагнетании драматизма, тревоги у автора «Дня», как и у Блока, значительная роль отведена ритмико-интонационному и синтаксическому строю. Внешне — классическое четверостишие, но внутри строение неровное: разорванные ритмы, прерывистые интонации. Вот почему и кажутся так непосредственно близкими тувимовские и блоковские строки. Смысловой и синтаксической неопределенностью (выразительны глагольные конструкции без подлежащих) «День» ассоциируется со стихотворениями «Говорили короткие речи...» и «Я смотрел на слепое людское

строенье...», а его разорванным строкам, изломанным ритмам, «распадам» строк, обрывкам диалога ближе строфика «Как растет тревога к ночи!» и еще одного, очень сильного стихотворения «Из газет» («Распутья») — непосредственного отклика на газетную хронику о самоубийстве матери двух детей, где, наверное впервые, присущая автору «Стихов о Прекрасной Даме» «напевность» уступает более свободному, разговорному складу речи. Сравните: Тувим «День»:

Бледнели. Шептали. И делали знаки.
«Говорите!» — Молчали. Текли часы...
«Говорите!» — «Не знаем...». «Лжете!» — «Убили».

Блок «Говорили короткие речи...»:

Все ждали какой-то вести.
Из отрывков слов я узнал
Сумасшедший бред о песте,
О том, что кто-то бежал.

Блок «Из газет»:

Подкрались сумерки. Детские тени
Запрыгали на стене при свете фонарей.
Кто-то шел по лестнице, считая ступени.
Сосчитал. И заплакал. И постучал у дверей.

А концовка «Дня» неожиданно разрушает двоемирие, снимает наэлектризованность, выводит стихотворение в реальный план, «заземляя» его, она проста и подчеркнута (не по-символистски!) «обыкновенна»:

Noc się już zbliża. Wyje wiatr
na dworze
I drzewa zgina, i liście kolysze...
Daj sen spokojny starcom,
Panie Boże,
A wszystkim grzesznym
wiekuistą ciszę!

Ночь приближается. Воеет ветер па
дворе
И гнет деревья, и листья колыхает...
Дай сон спокойный старцам. Боже,
И всем грешным вечную тишину!

Однако эта «обыкновенность» оказывается неорганичной для всего стихотворения: происходит столкновение двух различных образно-стилевых пластов. Разрывая связь и с Блоком, и с символистской традицией, тувимовский «День»... теряет силу своей поэтической выразительности.

«День» — не единственное стихотворение Тувима, где возникает ассоциирующийся с блоковскими стихами образ города. В сборнике «Седьмая осень» (1922), посвященном жене, где «младопольская» поэзия оставила свой выразительный след, есть стихотворение «Крик», которым был потрясен В. Бронеvский, — об отчаянии утраты любви, об огромной трагической силе душевных переживаний. Казалось бы, глубоко внутренняя сфера... Но благодаря своеобразному приему вынесения трагизма из души

человека «во вне» (в противоположность «младопольской» поэзии, где душа становилась проекцией мира, точнее, отражением сложного состояния «человека в аду» и «ада в человеке»²²) раздвигаются рамки стихотворения. Оно как бы начинает существовать в двух измерениях: как внезапный порыв любви и как образ освещенного ее трагическим светом города. Видимый и звучащий, он обретает право на самостоятельное существование.

Подобно блоковским «Романсего» и «Незнакомке», «Крик» строится на двух параллелях: Он (лирический герой, поэт) — и Она, Она — и город. Итак, совпадение конструкции. Однако в «Романсего» женский образ сложнее, чем в «Крике». Он как бы двойся: это и «земная» женщина, и небесное создание («Как лицо твое похоже//На вечерних богородиц...»). И основную семантическую нагрузку несет на себе параллель: Она — Город, мрак — свет, возвышенное — низменное, хотя в мелодичном «Романсего» описания противостоящего Ей города фактически нет, поэт отрицает, низвергает Его непосредственно звучащим в душе возгласом — обращением к Ней (в образе города появляется лишь одно, правда очень выразительное, определение «черный»).

У Тувима, напротив, женский образ однозначен, по-земному реален («Ты шла, юная, золотистая, воздушная»), контраст с Городом сохранен, но и зрительно, и в звуковом отношении, как мы увидим ниже, усилен.

В «Незнакомке» — стихотворении, изумлявшем и продолжающем изумлять читателя своеобразной, «блоковской» поэтичностью, своей внезапно состоявшейся и вместе с тем остающейся недостижимой встречей с женщиной, пришедшей из какой-то чужой и одновременно такой близкой, овеянной дыханием сказки страны, — острее проводится грань между двумя мирами. Миром реальным, пошлым, повседневным и — другим, противостоящим ему, связанным с Ее приходом, озаренным таинственным, мерцающим светом. Как бы отграничивая один мир от другого, поэт прибегает к образно-лексическому контрасту, к столкновению двух различных стиливых потоков — обнаженно-натуралистического, гротескного и возвышенно-романтического²³.

И в «Крике» Тувима Ее образ противостоит городу (внесем поправку: у Блока не город, а дачная местность), но в отличие от «Незнакомки» в нем совершенно отсутствует натуралистический стиливый элемент. Город, благодаря зрительному эффекту, рисуется в тех же, что и в «Дне», напряженных, резких, метафорически насыщенных образах:

Не знаю, как то было — в дрожаньи ль свеч несмелом,
Во мраке, к потрясенью ль застывших степ нагих,
Но грозно в тот час небо над городом висело,
Обрызганное кровью смертельных ран сквозных.

(Перевод А. Илюшина)

«Вы знаете, — воскликнул однажды Тувим, — с чего начинается подлинное стихотворение? Оно начинается тогда, когда между

словами вспыхивает электрическая искра, когда они спаяны между собой нераздельно... Конструкция конструкцией... но стихотворения нет, если от слова к слову не пробегает ток высокого напряжения, если не бьют громы»²⁴. Так говорил Тувим-романтик, чья поэзия готова была «сгореть в чувствах, словах»²⁵.

Отношения между словами в «Крике», как и в «Дне», не монотонны, хотя и строятся они в синонимические ряды, напряжены, усилены вопросительными и восклицательными интонациями, тревожны по своей стилиевой окраске:

И острым, белым блеском нервически дрожали
Каленые спирали под колпаками ламп...

(Перевод А. Илюшина)

В памяти всплывают брюсовские строки из «Коня бледа» (стихотворение было переведено Тувимом) или из городских зарисовок «Раньше утра» и «Оклики демонов», где возникает тот же резкий, «белый» свет. Однако и у Блока зрительный, «световой» образ играл огромную роль. Его излюбленные, ключевые слова всякий раз представляли в новом смысловом и образном наполнении, сохраняя свою многогранность, создавая эффект свежести. Таким было слово «луч». Открывая то реальное, то символическое значение, оставаясь традиционным в «Стихах о Прекрасной Даме», оно вдруг обрело смысловую остроту в «Городе», внезапно вместив в себя редкое свойство блоковской поэтики, состоящей из своеобразной смены контрастных озарений и смутности картин.

Образ зрительный (преобладающий в первой части) вытесняется дальше звуковым: гул и грохоты города (глухо звучат st — sk — t — k — t):

Stalowy łoskot walił po szynach tramwajami,
Kołami, kopytami po bruku turkot tłukł...—

и рядом совершенно иная, «напевная» звуковая окраска в строках, где появляется Она (гармонизирующим началом здесь становится звук «а»):

Ty szłaś, ty szłaś, młodziutka, złotawa, falująca,
W wieczorze roztopiając fiołkowy w łęku wzrok...

С Блоком связан и этот «фиалковый» цвет и образ паж, издали охраняющего Ее, так близкий автору «Стихов о Прекрасной Даме». Но более значительным компонентом, сближающим обоих поэтов, дающим название тувимовскому стихотворению и ставшим лейтмотивом его, является «крик». Сравните, Блок:

Я хочу внезапно выйти
И воскликнуть...

Но язык бессилен крикнуть.

Тувим:

Глазами за Тобой следили эти лица:
Тебе кричали: «Стой же!» Тебе кричали: «Стой!»

(Перевод А. Илюшина)

И в конце:

И лишь звенело нечто, звенело все печальней:
Из дали из далекой святой звенел мой крик!

(Перевод А. Илюшина)

У Блока голос звучит в нем самом, хотя и очень выразительно. У Тувима, чье стихотворение исполнено в иной стилиевой манере, он вырывается (хотя у Тувима в отличие от Блока более сложное отношение к городу: он заключает с ним «союз» — «заключил союз Город с далеким смешным мальчиком»). Извечные контрастные пары: добра и зла, возвышенного и низменного (Блок), света и мрака, восторга и страдания, счастья и отчаяния (Тувим) — несовместимы, как остается лишь мечтой и любовью, — чем-то ранимым и иллюзорным, не выдерживающим соприкосновения с действительностью.

Среди «городских» стихов Тувима, написанных не без влияния русских символистов, наиболее сильным и напряженным является стихотворение «На башне» — венец его, условно говоря, «городской» лирики, самое объемное и наиболее сложное и насыщенное в смысловом отношении. Неизвестна точная дата перевода Тувимом напумевшего и так потрясшего Блока брюсовского стихотворения «Конь блед»²⁶. Но мотив «Коня бледа», мотив Апокалипсиса звучит в начальной части стихотворения «На башне». Правда, центральный образ его оказывается измененным; это образ мага, гипнотизера, властвующего над миром, преображающего его. И тувимовские видения внезапно раздвинувшегося города очень напоминают брюсовские:

И стал город организмом, душой,
Ad infinitum в беспредельность растущей! Улицы
Выстреливали в пространство, росли огромные площади,
Расплющивались рынки, расплзались зданья,—
Низвергаясь скачком этажей в небо.

.....
Раскалывались тротуары, звонили стекла
Окон, за которыми искривленные лица
Испуганных жителей смертельно белели,
С заломанными руками замерли фигуры...

Сильнее, чем мотив Апокалипсиса²⁷, поэта преследует идея города, прозревающего в будущее, пророчества новых открытий, планетарных катаклизмов, окрашивающая стихотворение в оптимистический тон, хотя и не снимающая оттенка трагедийности, — идея, увлекавшая и Брюсова. Спустя несколько лет, как бы сопо-

ставляя восприятие Тувима, беззаботного виталиста, с его подлинным, более глубоким, менее однозначным обликом, А. Стерн пишет: «Под внешним покоем мы не заметили безумных вихрей, следов подводного вулкана, чье извержение еще и сейчас не стало предметом точных исследований»²⁸. И непосредственно переходя к стихотворению «На башне»: «Эти видения возникло — невероятно — в 1913 г., когда еще неизвестно было ни о Капице, ни о распаде атомного ядра, ни о термоядерном оружии»²⁹:

Светлейшие пророчества провозгласили поэты,
Вечные тайны открыли ученые.

Кусочки чистой материи, космической энергии,
Под огромным давлением уплотненные, соединенные,
Взрывались с треском внезапным, сухим, твердым,
На частицы стали распадаться тела,
И ты начало господствовать, Четвертое Измерение!

Близость к Брюсову... Но и ассоциации с блоковской поэзией не исчезают. Стихотворение, как уже отмечалось, неоднозначно, многослойно. В апокалиптические видения и в пророчества грядущих открытий врываются образы революции, к которой отношение поэта в это время было, по-видимому, подобно Брюсову и Блоку, сложным. Она рисуется через восприятие толпы, смертельно испуганной и обезумевшей от ее внезапного взрыва и размаха:

Как ракеты триумфа, как луны победы,
Хам-Разрушитель простер пурпурные штандарты,
Обезумели жители, выбежали наружу,
Бесцельно рвутся вперед, давя и лягаясь,
В пароксизме спутанных кошмаров и видений...

(Перевод Д. Самойлова)

Образ революции — разрушительной силы, сметающий все на своем пути, присутствует не только у автора «Грядущих гуинов» (кстати, тоже переведенных Тувимом), но и у Блока. Именно для него характерна особая, уже отмеченная привязанность к трагическому «красному» цвету — символу грядущих мятежей и возмездий. Как предчувствие их возникают образы более раннего стихотворения «Старуха гадала у входа...»:

На обломках рухнувших зданий
Извивался красный червяк.
На брошенном месте гаданий
Кто-то встал — и развеял флаг.

В написанном на революционной волне стихотворении «Сытые» эти образы трансформируются, наполняясь совершенно иным, лишенным мистического смысла содержанием:

И жгут их (сытых) слух мольбы о хлебе
И красный смех чужих знамен!

Здесь и восприятие революции как губительной силы, и оправдание мятежей, несущих обновление: «Затопили нас волны времен, // И была наша участь-мгновенна» («Поднимались из тьмы погребов...»). И грусть, и ощущение отдаленности, непричастности к грядущим великим событиям («Только нас с собою // Верно не возьмут!» — «Барка жизни встала...»). Образы пожара, огня, красного света, скакуна с трубой еще долго будут преследовать Блока. Уже после поражения революции он напишет с тоской:

Нет, опять погаснут зданья,
Нет, опять он обманул,—
Отдаленного восстанья
Надвигающийся гул...

(«Пожар»)

Наибольшие образно-эмоциональные ассоциации возникают у автора «На башне» с блоковским «Гимном» — стихотворением, где с апокалиптическими видениями соседствует, вытесняя их, пафос жизни, прометеистская песнь дерзновенному солнцу, в канун революции воспринимавшаяся как альтруистское посвящение всем «опаленным, смятенным, сожженным до тла».

Созвучность Тувима с Блоком ощутима и совершенно на противоположном полюсе, — в отражении природы. Природа в восприятии Блока — живое, оздоровительное начало, «мир зеленый и цветущий, а на лоне его — пузатые пауки-города, сосущие окружающую растительность, испускающие гул, чад и зловоние»³⁰, мир «зеленый» — и мир «серый». В 1905—1906 гг. Блок тянется от символистско-импрессионистической музыкальной стихии к живому, конкретному слову. Все в поэте, необычайно эмоциональном, восстает против словесной абстракции. Это тяготение к природе и одновременно к пластическим средствам стиха, к живописной стороне слова вылилось в поэтической прозе «Краски и слова» (1905). Однако в поэзии Блока влекут не реальные образы природы (хотя и близко подходит он в своем мировосприятии, как это видно из его прозы, к реализму), а излюбленные символистами, Бальмонтом, Сологубом, колдовские и демонические мотивы.

Среди этого сказочного мира особое место занимает легкое, «звонящее», фетовское стихотворение Блока «На весеннем пути в теремок...» Именно оно и вызывает ассоциации с наполненным смехом и светом тувимовским «Домом» (сб. «Седьмая осень»).

У Блока:

Там — в березовом дальнем кругу —
Старикашка сгибал из березы дугу
И приметил ее на лугу.

За корявые пальцы взялась,
С бородою зеленой сплелась
И с туманом лесным подпялась.

Так венчалась весна с колдуном.

У Тувима:

Do rozpuku odśmieję się w borze
I przybiegnę zadyszany w goście,
I szeroko ramiona otworzę.

...
Będę z ziemi rósł wygałęziony,
Jeden z tobą, jak drzewne
rodzeństwo,
I w gałęzie twych ramion
wpleciony,
Wrosnę, wrosnę w twoje białe
żeństwo!

До упаду рассмеюсь в бору
И прибегу, задыхаясь, в гости
И широко объятия раскрою.

...
Буду из земли расти ветвистый
Наедине с тобой, как кровная
древесность,
И в ветви твоих рук вплетенный,
Врасту, врасту в твою белую
женственность!

И Блок, и Тувим «язычески» мифологизируют природу, но у Блока она живет своей, укрытой от посторонних глаз, отделенной от человека жизнью. У Тувима человек по-лесьянски «врастает» в самую природу, в зелень, становясь с ними одним целым. Да и поэтника Тувима с неологическими образованиями «*będę z ziemi rósł wygałęziony*», «*wrosnę, wrosnę w twoje białe żenstwo*» менее классична.

Есть в тувимовской поэзии и следы влияния более позднего Блока, автора цикла «О чем поет ветер» (1913), где поэзия рождается поистине из «ничего». Сравните строки из тувимовской «Нашей мудрости» (сб. «Пляшущий Сократ»):

Я ль тебе уроки преподам такие?
Мы ж тихие люди, мы ж люди простые.
Мы ж люди простые, люди не учены,
Огнем-словом закланы, огнем-словом крещены.

(Перевод А. Илюшина)

И блоковские:

Мы забыты, одни на земле.
Посидим же тихонько в тепле.
...
Все, что было и бурь и невзгод,
Позади. Что ж ты смотришь вперед?

В октябре 1911 г. Блок записывает в дневнике: «Нам опять нужна *вся* душа, все житейское, весь человек <...> Безумно люблю жизнь»³¹. Вместе с жизнелюбием растет и его критическое отношение к символизму. Это пора создания «Ямбов» и завершения работы над «Возмездием», поэмой, которая буквально «ошеломила» первых своих слушателей. Поразив, по свидетельству С. Городецкого, «свежестью зрения, богатством быта, предметностью, — всеми этими запретными для всякого символиста вещами»³².

В 1911–1913 гг. Блок полон предчувствий новых грозных событий, «неслыханных перемен» и «невиданных мятелей». Однако после прерывистых, разорванных ритмов «Города» насту-

пает гармония и покой. И у Тувима «Наша мудрость» написана в новом ключе. Неожидан в этой гармонической атмосфере лишь образ слова-огня. Откуда он у Тувима? От библейско-христианского верования в правственное «огненное» очищение или от античной культуры, от веры стойков в «огненную душу мира»? А может быть от Словацкого? Но интонация покоя и строй двустихий так созвучны автору стихов «Мы забыты, одни на земле...», да и образ огня давно занимал Блока и в ранних стихах «Ante Lucem», еще живущих за пределами «земного» мира, и в «Городе» и в «Файне» (где есть целый цикл стихотворений «Заключение огнем и мраком»), и, наконец, в «Возмездии». Обретая романтический ореол, «огненная» душа поэта сливалась с полыхающими заревами революционных пожаров, вызывая не только к возмездию, но и к мужеству, воле.

Однако в тувимовской вере в возможность проникновения словом в сокровенную «тайну» вещей ощущалась и «младопольская» окраска: «сплетением слов открываем тайну в поющем ритме». Эта вера в слово еще далека от будущего тувимовского идеала, когда «слово» станет «плотью». Возникает своеобразная двойственность в его восприятии: слова как «заключения» (восходящего к романтической традиции) и слова как «музыки», посредством которой можно постичь тайну явлений (восходящего к символизму).

С символизмом в более широком его значении связано и утверждение своеобразного «двоемрия», существования, как в блоковском «городе», мира реального и иллюзорного, о котором намекают «ночные» прозрения (Ночные мгновения, что в беспредельность уходят, // Когда мы видим тени неизвестно чего), наконец, недосказанность, отраженная в стилевой зыбкости, с одной стороны, и метафорическая насыщенность языка, уже не свойственная в 1911–1913 гг. Блоку, — с другой.

Не характерно для Блока этого времени и стремление к поэтическому эффекту, заставившее Тувима прибегнуть к синонимическим рядам существительных («słowem — ogniem wszczęci, słowem — ogniem chrzczeni»), приему хиазма («u nas kwiatu — słońce, słońcu — kwiat na imię»), тавтологическим соединениям («w tym przedziwnym dziwie»). Так, в сложном переплетении блоковской традиции, национальных истоков и собственных исканий родилась «Наша мудрость» — одно из лиричных стихотворений Тувима.

Итак, блоковский след очень ощутим в тувимовской поэзии, хотя не всегда удается провести грань между непосредственным влиянием и созвучностью обоих поэтов. Этот след остался в многослойности восприятия действительности, ощущениях катастрофизма (соприкасаясь одновременно с бросовскими видениями и с бальмонтовским упоением стихией) и в пророчествах грядущих перемен, предчувствия революционных возмездий, многогранности эмоциональных состояний (от взрывов до покоя).

Тувимовская поэзия созвучна блоковской и своим восприятием природы как светоносного начала.

Примечания

- ¹ Tuwim J. Uzas! // Pisma proza. W., 1964, s. 479.
- ² Stradecki J. Julian Tuwim. Bibliografia. W., 1959.
- ³ Wspomnienia o J. Tuwimie. W., 1963, s. 106.
- ⁴ Ibid., s. 378—379.
- ⁵ Краснова Л. Поэтика А. Блока. Львов, 1973, с. 223.
- ⁶ Блок А. Памяти Леонида Андреева (1919) // Собр. соч.: В 12 т., т. 9: Статьи. 1905—1921. Л., 1936, с. 191.
- ⁷ Блок А. Заметки А. А. Блока к «Возмездию» (24 фев. 1911) // Собр. соч., т. 5: Поэмы. 1911—1912. Л., 1933, с. 158.
- ⁸ Блок А. Литературные итоги 1907 г. // Собр. соч., т. 10: Литературная критика. 1905—1921. Л., 1935, с. 131.
- ⁹ Луначарский А. Александр Блок. Вступительная статья // Блок А. Собр. соч., т. 1. Л., 1932, с. 39.
- ¹⁰ Блок А. Вместо предисловия («Земля в снегу», 1908) // Собр. соч., т. 2: Стихотворения. 1904—1908. Л., 1932, с. 229.
- ¹¹ Орлов В. А. Блок. Очерк творчества. М., 1956, с. 61.
- ¹² Там же, с. 63.
- ¹³ Жирмунский В. Поэзия А. Блока. Пг., 1922, с. 16.
- ¹⁴ Tuwim J. Z rosyjskiego. W., 1954, s. 5.
- ¹⁵ Цит. по: Kwiatkowski J. Poezja J. Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia miedzywojennego. W., 1975, s. 83.
И у самого Ивашкевича бог (правда, античный — Дионис) выходит в это же самое время на улицу.
- ¹⁶ Блок А. Безвременье // Собр. соч., т. 9, с. 7—8.
- ¹⁷ Краснова Л. Поэтика А. Блока, с. 23.
- ¹⁸ Под стихотворением «День» стоит дата: 27.V. 1915 г.: «На башне» — 10.XII. 1913 г.
- ¹⁹ Kwiatkowski J. Poezja J. Iwaszkiewicza..., s. 258, 272.
- ²⁰ Соловьев Б. Поэт и его подвиг: Творческий путь А. Блока. М., 1971, с. 361—362.
- ²¹ Никитина Е. Ф., Шувалов С. В. Поэтическое искусство Блока. М., 1928, с. 136.
- ²² Заимствуем это удачное, с нашей точки зрения, определение А. А. Илюшина из интерпретации стихотворения Л. Стаффа «Città dolente» (Дантовские чтения. М., 1968, с. 229).
- ²³ Имея в виду необычайную популярность стихотворения, позволим себе не цитировать его.
- ²⁴ Wspomnienia o J. Tuwimie, s. 387—388.
- ²⁵ Ibid., s. 455.
- ²⁶ Перевод впервые увидел свет в сб.: Balmont K., Briusow W. Liryki/Wybrał i przełożył J. Tuwim. W., 1921.
- ²⁷ Однозначно, как город кошмара, как «зыбкое, безумное, бесцельное бытие», воспринимает стихотворение Д. Самойлов (Предисловие к кн.: Тувим Ю. Стихи, Москва, 1965, с. 13).
- ²⁸ Wspomnienia o J. Tuwimie, s. 112.
- ²⁹ Ibid., s. 113. Действительно, тувимовское предвидение, нашедшее столь яркое поэтическое выражение, было в ту пору само по себе открытием, ибо лишь в 30-е годы растет популярность литературы о космосе, в поэзию проникают мотивы планетарных катаклизмов, но в связи с общей тревожной атмосферой они однозначно пессимистичны.
- ³⁰ Блок А. Безвременье // Собр. соч., т. 9, с. 5.
- ³¹ Блок А. Дневник. Л., 1928, т. 1, с. 28.
- ³² Городецкий С. Воспоминания об Александре Блоке // Городецкий С. Русские портреты. М., 1978, с. 18.

Из творческой лаборатории Юлиана Тувима — переводчика



Перевод должен быть созвучен оригиналу, пусть в нем будут те же самые, ни на йоту не измененные тона, и у слушателя они вызовут тот же отклик и ту же самую сумму впечатлений; как в музыке — изменится только ключ, произведение не меняется.

Э. Порембович

Оставленное Тувимом переводческое наследие необычайно богато по своему диапазону. Мы ограничимся лишь его ранними переводами, а именно переводами 10–20-х годов, когда Тувим, начиная свой творческий путь, обратился к поэзии русских символистов, ближайших своих предшественников и современников, прежде всего Валерия Брюсова и Александра Блока. Первый тувимовский перевод брюсовского стихотворения «Noli me tangere, Maria» датируется 1915 г., последующие выходят в 1917 и 1921 гг.¹; переводы поэзии Блока (как отмечалось ранее) приходятся на 1918 («Поэт», «Повесть», «Romancego») и 1920 гг. («Я жалобный рукой сжимаю свой костыль...», «Окна во двор», «Улица, улица...»).

В этих ранних переводах уже различимо то, что позднее блистательно проявится в тувимовских переводах пушкинской поэзии — верность смысловому содержанию оригинала, поиски адекватных, «живых» стилевых и звуковых соответствий в польском языке.

В переводах Тувима вообще, брюсовской и блоковской поэзии, в частности, очень ощутима поэтическая личность переводчика, ощутима уже в самом выборе совершенно определенных по своему характеру стихотворений. Особенно это заметно по отношению к блоковской поэзии. Почти все названные выше стихи Блока входят в цикл «Город», для творчества русского поэта весьма знаменательный, где замкнутый камерный мир «Стихов о Прекрасной Даме» уступает место городской «повседневности», мистифицированной и эстетизированной при одновременных «прорывах» символистского романтизма к реализму.

С темой города в сущности был связан первый поэтический сборник самого Тувима. Обостренный, трагический образ современного города, города социальных контрастов и нравственных пороков, таинственного, притягательного и одновременно отталкивающего, волнует воображение польского поэта, подобно тому как незадолго до этого он волновал Брюсова и Блока.

Выбор для перевода брюсовских стихов кажется на первый взгляд более свободным, менее заданным, однако и здесь доминирует тема города, «страшного мира» и связанного с ней предчувствия грядущей гибели, возмездия — тема «Коня бледа» и «Грядущих гуннов».

Остановимся на анализе двух переводов одного брюсовского и одного блоковского стихотворений, — наиболее ярких (из переведенных Тувимом) в художественном отношении и близких друг другу, а именно на анализе переводов «Коня бледа» Брюсова и «Повести» Блока. Написанные примерно в одно время (брюсовское в 1903—1904 гг., блоковское чуть позднее — в 1905) эти стихи сближаются тяготением к мистификации действительности. Городская реальность предстает здесь преображенной. Оба стихотворения одинаково несут проклятие «страшному миру», городской цивилизации (правда, в брюсовском стихотворении ощутимо и другое, противоположное начало — скрытое любование городом). В обоих — предчувствие угрозы близящейся катастрофы, непосредственно выраженное в стихотворении Брюсова. И брюсовское, и блоковское стихотворения лиро-эпические по своему жанру.

«Конь блед» включен Брюсовым в цикл «Лирических поэм» * сборника «Венок» (1904—1905), высоко оцененного Блоком². Стихотворение писалось Брюсовым в предреволюционные годы, которые (как уже отмечалось), по собственному признанию поэта, были «остро пережиты» им. Они ознаменованы увлечением мистицизмом и одновременно выходом в «большой мир» действительности, в котором Брюсов почувствовал и «опасную хаотичность»³.

Центральный план, как и во многих других брюсовских стихах 900-х годов, занимает город (не случайно в рукописном варианте стихотворение называется «На улице»), который стал поэтическим открытием Брюсова: город «вечный», «город Земли», хотя и с чертами современного города. Именно он становится истоком мучившей Брюсова на протяжении многих лет мысли о гибели цивилизации, вызывая к жизни фантастическое, кошмарное видение всадника на белом коне — образ из Апокалипсиса.

Созданный в брюсовском воображении город кажется самому создателю кошмарным «бредом» и одновременно чем-то «опьяняюще»-притягательным. Картина брюсовского города залита пронзительно-ярким светом, эмоционально окрашена. Все: свет, звук, движение пространственные и временные измерения, — доведено до крайней степени напряжения. Здесь нет полутонов и оттенков, сильны и ярки образы, крайне сгущена вся атмосфера, напряжены, усилены, обострены, страстны слова. Излюбленные образы Брюсова — пламени, горения, огня, «опьянения» — проходят через все стихотворение. Резки, напряжены по своему содержанию и глубине эмоционального воздействия сравнения: «Улица была как буря. Толпы проходили, // Словно их преследовал неотвратимый Рок». (Рок, который Брюсов как символист пишет с большой буквы, это

* Поэт создает особую форму лирической поэмы.

не абстрактное понятие, а некое одушевленное существо, наделенное сверхъестественной силой).

Динамичны ряды глаголов: «мчались omnibusы, кэбы и автомобили»; «ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот».

Резко эмоционально окрашены определения: «...яростный людской поток»; «лили свет безжалостный прикованные луны...» Весь метафорический образ эмоционально заострен.

Усилены звуки: «В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком//Выкрики газетчиков и щелканье бичей».

Единственным признаком истинного искусства для Брюсова, как уже подчеркивалось в главе о нем, изначально было «своеобразие». Вся брюсовская поэзия 900-х годов поражает устремленностью к неожиданности, поэтическому эффекту, художественному открытию. Брюсов находит необычные, неестественные сочетания слов («переменное око», «набежало движение»), «высокие» стиливые формы («стремили руки», «огневеющий день»), использует архаизмы, отвлеченные понятия («рок, твердь, гладь»), контрастные стиливые столкновения («восторг и ужас»).

Проводя решительную грань между пушкинской и брюсовской поэзией, подчеркивая в последней романтическую стихию, В. М. Жирмунский видел ее, в частности, в словесной яркости и напряженности, поддерживаемой контрастами и повторами⁴.

Лирические повторы действительно играют в этом брюсовском стихотворении едва ли не главную роль. Они возникают в начале метрических единиц (анафора):

*То бессмысленно зывали: «Горе! с нами бог!»,
То, упав на мостовую, бились в общей гряде...*

Брюсов прибегает и к своему излюбленному повтору союза «и»:

*... с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.*

В начале строфы:

*И внезапно...
...
И в великом ужасе...*

Повторы возникают на стыке стихотворных строк:

*Лили свет безжалостный прикованные луны,
Луны, сотворенные владыками естеств.*

(Усилен звуковым повтором «л».)

В приставках: «Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот». Повторения в корне с вариацией формы: «Души опьяневших, пьяных городом существ».

Повторы бывают и далекие, разъединенные целыми стиховыми периодами: *была — был — были*. Брюсов любит глагол *быть*, варьируя его в различных формах на протяжении всего стихотворения:

В первой строфе:

Улица *была* — как буря.

.....
Был неисчерпаем яростный людской поток.

.....
В этом свете, в этом гуле — души *были* юны.

Во второй строфе:

Но мгновенье *было* — трепет, взоры *были* — страх!

.....
Был у всадника в руках развитый длинный свиток.

В строфе четвертой:

Было все обычным светом ярко залито.

.....
Было ль то виденье свыше или сон пустой.

Повторяются третья—четвертая строки и заключительные (выступающие в роли своеобразного рефрена):

Мчались omnibusы, кэбы и автомобили...

Был неисчерпаем яростный людской поток.

В пагнетании напряженности огромную роль играют многочисленные ряды перечислений — однородных членов (существительных, глаголов, реже — прилагательных), соединенных и усиленных повторами:

Мчались omnibusы, кэбы и автомобили...

В этом свете, в этом гуле...

Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот,

Заглушая гулы, говор, грохоты карет.

Иногда эти перечисления бывают синонимичны («с неба, с страшной высоты тридцатых этажей») или антонимичны («но восторг и ужас длились...»), но чаще всего они не связаны между собой никакой смысловой связью. Связь между ними — эмоциональная; по своему эмоциональному воздействию они оказываются настолько сопряженными, что читатель начинает воспринимать их как некий единый синонимический ряд.

Напряженно-однотонен и ритмический строй стихотворения, даже паузы (в начале, середине и конце фраз), восклицания и многоточия не нарушают характерного для Брюсова ритмического своеобразия, лишь усиливая общую напряженность.

В синтаксическом строе, как всегда у Брюсова, преобладают простые предложения⁵ (осложненные переносами), но в организации их поэт бывает порой неловок: «Но мгновенье было — трепет, взоры были — страх!»

«Основное явление брюсовской инструментовки заключается в повторении одинаковых ударных гласных или расстановке их в симметричных местах строфы или стиха <...>. При обилии уда-

рений повторение одинаковых гласных увеличивает звуковую выразительность и лирическую действенность брюсовских стихов, усиливая впечатление густоты и насыщенности художественного целого»⁶.

Ни в одной из частей стихотворения нет усиленного повтора какого-то определенного гласного звука (явственно ощутимого, например в балладах), хотя звук «у» и кажется здесь наиболее действенным (воздействие его определяется не количественным, а качественным образом; он выступает в таких наиболее эмоционально значимых словах, как: «буря», «гул», «ужас», «безумный» и др.). И все же повторение одинаковых ударных гласных, расстановка их в симметричных местах стиха — налицо. Сравните, например, вторую и четвертую строки первой строфы:

Словно их преследовал неотвратимый Рёк.

.....
Был неисчерпаем яростный людской потёк,—

где ударный звук «о» в концовке строк (рифме) усилен внутренним повтором («людской»).

Или в пятой и седьмой строках четвертой, заключительной строфы:

И никто не мог ответить, в буре многотупной

.....
Только жепщина из зал веселья да безумный,—

где в этой роли выступает звук «у».

Есть в брюсовском стихотворении строки, где намеренно повторяются звуки, например «е» в восьмой строке первой строфы: «Выкрики газётчиков и щёлканье бичей». Или «и» — в девятой строке второй строфы: «Был у всадника в руках развитый длинный свиток».

Встречаются звуковые повторы на стыке строк:

Лили свет безжалостный прикованные луны,
Луны...

С одинаковых ударных гласных начинается целый ряд следующих друг за другом строк, например во второй строфе:

Копь летел стремительно...
В воздухе еще дрожали...

Иногда звуковые повторы возникают в определенных симметричных местах строк, например в третьей строфе:

Плача целовала лошадиные копыта,
Руки простирала к огневенному дню.

Безусловно, все эти звуковые повторы усиливают, говоря словами В. М. Жирмунского, «впечатление густоты и насыщенности художественного целого», участвуя в создании эмоционально напряженной атмосферы стихотворения и одновременно придавая известную «мерность» брюсовскому стиху.

Повторение согласных, по справедливому замечанию Жирмунского, не играет в поэзии Брюсова «принципиально существенной роли»⁷, однако здесь их звуковая роль выразительна.

Выразительны соединения с «р» и «л», непосредственно создающие озвученную картину улицы:

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кэбы и автомобили,
Были неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали и переменным оком
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей:
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.

Сравним картину, предваряющую появление апокалиптического Всадника у Брюсова и у Тувима. Переводчик стремится следовать своему принципу максимальной приближенности к оригиналу, сохранения не только его смысловой, но и образно-стилевой структуры. Подобно Брюсову, у Тувима эмоционально яркие, напряжены словесные образы. Более того, тувимовские образы (в создании которых участвуют преимущественно глагольные конструкции) подчас даже более заострены, чем брюсовские. Сравните.

Брюсов:

В гордый гимн *сливались* с рокотом колес и скоком.

Тувим:

Dumną pieśnią, *ryczał* gwarny miasta centr.
Гордой песнью *ревел* шумный города центр.

Брюсов:

Лили свет безжалостный прикованные луны.

Тувим:

Bezłitosnych światel kaskadami *biły*.
Безжалостного света каскадами *били*.

Однако заметны и принципиальные расхождения. Так, начало первой строки у Брюсова — яркое, ударное, с интонационной паузой, сразу заостряющее внимание читателя (по этому принципу поэт будет дальше вводить начальные строки всех строф):

Улица была — как буря. Толпы проходили...

В интерпретации Тувима, сохраняя образно-смысловую остроту, оно выглядит синтаксически и, соответственно, эмоционально спокойнее:

Tłumy na ulicach wrzały zgiełkiem grozy.
Толпы на улицах бурлили грохочущим кошмаром.

Брюсов стремится во что бы то ни стало ошеломить читателя. Так, обыкновенный фонарь преобразуется у него в нечто эффектное; в создании этого эффекта участвуют и метафорические эпитеты («свет безжалостный», «прикованные луны»), и звуковые повторы.

Сохраняя эпитеты и даже усиливая глагол, Тувим не только снимает звуковой повтор, но и непосредственно «проясняет» весь образ:

Bezłitosnych światel kaskadami biły
Przykute księżycze, lampy na kształt gwiazd.

Безжалостного света каскадами били
Прикованные луны, лампы в форме звезд.

И нарочито необычное брюсовское сочетание:

Wывесki, wertyć się, swerkali peremennym okom, —

у Тувима заменилось более естественным:

Szyldy się kręciły, świecąc ogni blaskiem.
Вывески вертелись, сверкая огней блеском.

Казалось бы, незначительная стилевая замена в строках («души опьяневших, пьяных городом существ» на — «urojone zgiełkiem milionowych miast» — «упоенные грохотом миллионных городов») неожиданно изменила авторское восприятие города, одновременно притягательного и отталкивающего для Брюсова. У Тувима это второе значение исчезло.

Сопоставительный анализ последующих строф подтверждает редкий дар проникновения в образно-смысловую ткань текста, которым обладал уже ранний Тувим, и одновременно своеобразие его интерпретации. Стремясь передать эмоциональную напряженность брюсовского стихотворения, Тувим сохраняет лирические повторы и ряды перечислений — однородных членов как один из главных приемов нагнетания сгущенной атмосферы, например во второй строфе:

...W tym piekle przeklętym,
w tym wcielonym w formy dzikim, chorym śnie.

...В этом проклятом аду,
В этом воплощенном в формы, диком, больном сне.

Jeszcze wszędzie drżały głosy, krzyki, echa,
Głusząc turkot karet, huki, grawy zle.

Еще повсюду разрывали тишину голоса, крики, эхо,
Заглушая стуки карет, гул, злой говор.

Правда, более усложненные вариации повторов морфологически-корневого и морфологически-приставочного типа: *луны/лили, пьяных/опьяненных, неотвратимо/неисчерпаем* и т. д. сохратить

ему все-таки не удастся, зато в тувимовском переводе многочисленны, например в третьей строфе, повторы союза «и» в начале строк. Излюбленный Брюсовым повтор, но в этом тексте встречающийся реже:

I w okropnym strachu	И в ужасном страхе
I na bruk padając	И на мостовую падая
I tylko niewiasta	И только женщина
I kopyta końskie	И конские копыта
I jeszcze szalenie	И еще безумец

В четвертой строфе такими «опорными» словами у Тувима оказываются союз «lecz» («но») и наречие «znow» («вновь»), отсутствующие в оригинале.

Что же касается рядов перечислений, то у Тувима их число даже возрастает. Брюсов: «В этом свете, в этом гуле — души были юны...» У Тувима: «W krzyku, w wirze, w świetle = dusze młode były...» — В крике, в гуле, в свете — души были юны. Но удивительно: при всей эмоциональной сгущенности Брюсов сдержаннее, рассудочней, Тувим подчас более чувствен, стихийнее, экспрессивнее. У брюсовского всадника «огонь в глазах», у Тувима оп «płonie cały w skrach» («пылает весь в искрах»). Однако при этом Тувим более «классичен», «литературен», ему чужда погоня за поэтическими эффектами, увлеченность парочито неестественными словесными сочетаниями.

Среди брюсовских необычных словесных образов есть и такие, которые построены на принципе противопоставления. Так, брюсовский «адский шепот» (основанный на внутреннем звуковом контрасте, обычно мы говорим: «адский шум») является своеобразной контрастной парой к «буре» (обозначая другую, противоположную грань города).

Тувим применяет на этом месте «проклятый ад», снимая внутренний (скрытый) и внешний контраст (по отношению к «буре»). Соединяя обе сферы, сверхчувственную и материальную, Брюсов строго очерчивает образный рисунок: «В этот воплотившийся в земные формы бред». Тувим, применяя ряд перечислений, «размывает» эту завершенность: «W tym wcielonym w formę, dzi kim chorym śnie» — «В этом воплощенном в формы диком, больном сне».

У Брюсова необычайно выразительна кульминационная строка: «Конь летел стремительно и стал с огнем в глазах», — акцентируется «движение» и неожиданно «обрыв» (применяется прием динамического контраста).

У Тувима при необычайной близости к образному строю оригинала акцент неумовимо переносится с «движения» на «огонь»:

Jeździec ogniolicy spoza węgła wjechał,
W pędzie nagle stanął, płonąc cały w skrach.

Всадник огнеликий из-за угла выехал,
В порыве внезапно остановился, весь пылая.

Но подчас переводчик нарушает своеобразие брюсовских словесных сочетаний, заменяя абстрактный образ более конкретным. У Брюсова: «Набежало с улиц смежное движение». У Тувима: «Znikła postać jeźdźca, parłyneły tłumy». — Исчезла фигура всадника, нахлынула толпа».

Тувим более естественен, но зато более обыкновенен. Так, у Брюсова: «Руки простирала к огневеющему дню». У Тувима: «Ku płomienniej twarzy wyciągając dłoń». — «К пылающему лицу протягивая руки».

Тувим снижает высокий брюсовский слог. У Брюсова: «Все стремили руки за исчезнувшей мечтой». У Тувима: «Wyciągali dłonie ku rozpięzchłym snom» — «Протягивали руки к развевающимся снам». Переводчик «выпрямляет» брюсовский синтаксис, делая его более литературным, но зато менее своеобразным: «Lecz przez jedną chwilę — zastygł w oczach strach» — «Но одно мгновение — застыл в глазах страх». Вместо: «Но мгновение было — трепет, взоры были — страх!»

С чем были связаны подобные образно-стилевые и синтаксические смещения? Были ли они бессознательными или намеренными? По-видимому, однозначный ответ невозможен, ибо творческий процесс всегда остается в какой-то степени тайной. Можно лишь предположить, что стремление Тувима-переводчика к снижению высокого брюсовского слова, «заземленности», прояснению нарочито усложненных брюсовских словесных сочетаний, «выпрямлению» синтаксиса и одновременно повышенная стилевая экспрессивность (вообще свойственная его романтической натуре) были связаны с напряженными поисками обновления поэтических средств выразительности в его оригинальной поэзии. Тувим колеблется в эти годы между словесной безудержностью символистско-импрессионистической «младопольской» поэтизации и «прозаической» естественностью, подчас нарочитой огрубленностью нового поэтического поколения.

Что же касается звуковой инструментовки, основной брюсовский принцип Тувимом сохраняется. В соответствии с оригиналом переводчик применяет прием внутреннего усиления ударного звука концовки (рифмы). В первой и третьей строках второй строфы:

Nagle — śród tej burzy, w tym piekle przekłętym
Wokół zadudniło coś dziwnym tętentem.

Подобно Брюсову, Тувим намеренно повторяет совершенно определенные (хотя и другие) ударные звуки, например «i» в третьей строке второй строфы, «u» в четвертой строке второй строфы, «a» — в третьей строке второй строфы, «i» — в девятой строке второй строфы (в соответствии с оригиналом). Но у Тувима гораздо больше ударных звуковых повторов в симметричных местах, чем в оригинале.

Первая строфа, пятая — седьмая строки:

Szyldy się kręciły, świecąc ogni blaskiem

.....
Krzykiem gazeciarzy, kół turkotem, tzaskiem.

Вторая строфа, десятая — двенадцатая строки:

Słowo «śmierć» zeń bilo jak płomienny znak

.....
W strasznych wysokościach gorzał nieba szlak.

Чаще употребляется звуковая анафора (союз «и», как уже говорилось, излюбленный Брюсовым), например в третьей строфе: I w okropnym strachu...

В соответствии с оригиналом Тувим сохраняет выразительные звуковые сочетания согласных «р» и «л»:

Thumy na ulicach wrzały zgiełkiem grozy

.....
Dumny pieśnią ryczał gwarny miasta centr

.....
Głuszac turkot karet, huki, gwary zle.

Тувим тоже создает иллюзорно-живую, но не озвученную, а скорее «оглушенную» картину, ибо у него выразительнее (в соответствии с характером польского языка) оказываются «глухие» согласные звуки, чем сонорные и звонкие.

В частности, в первой строфе, «krz», «k», «turk», «trrz», «sk»:

Krzykiem gazeciarzy, kół turkotem, trzaskiem.

В третьей строфе очень выразителен звук «k»:

I w okropnym... kryli

.....
Krzyżąc...

I na bruk... w konwulsjach

.....
Konie

.....
I kopyta...

Очень выразительны в этой строфе и соединения с «zn»:

Znów się rozległ hałas...

.....
Znikła postać peźdźca...

.....
Znów ulice...,—

которых нет в оригинале.

И все же, несмотря на несколько измененный характер звуковой организации, впечатление напряженности, «густоты и насыщенности» остается. В конечном счете Тувим (несмотря на потери) преодолевает «сопротивление» оригинала, ему удастся донести его своеобразие.

В блоковской «Повести» мир реальный и ирреальный не просто соприкасаются, но проникают один в другой. Главный план

стихотворения занимает повседневность, но не реальная, а оза-
ренная пеки́м таинственным светом. «Прорывы» в действитель-
ность — социальные и нравственные противоречия капиталисти-
ческого города, которые вызывали у Блока горечь и нестерпи-
мую боль, обретали мистическую окраску. Блоковский город —
это «неживая столица», обитатели которой подобны «серым ви-
деньям мокрой скуки», «усталы, стерты» их лица, они «робки и
покорны» «некоей чужой, бесчеловечной, враждебной им воле,
гнетущей и унижающей их»⁸.

С брюсовским городом блоковский сближает отчужденность,
разъединенность человеческих связей, печать мертвенности, хотя
брюсовский город ослепляет своей пронзительной яркостью. Бло-
ковская «Повесть» (как и «Конь блед» Брюсова) символизирует
идею трагической разъединенности человеческого бытия в
«страшном» мире.

Живущая в глубине души поэта мечта о гармонии, человече-
ности мучительно ищет выхода, боль рождает протест, обретаю-
щий «реальное» воплощение в кульминационной сцене «Пове-
сти» — появлении порочной женщины, бросающей «проклятье»
миру. Но взрыв, «крик иступления» утасает (как у Брюсова, где
внезапное появление Всадника на белом коне знаменует собой
грядущее возмездие) столь же «мгновенно», как и рождается,
и приносит не облегчение, а ощущение еще большей безысходно-
сти. Атмосферой ущербности, предчувствием чего-то неизбежно
рокового в грядущем проникнута «Повесть».

Определяя основные свойства поэтики Блока, В. М. Жирмун-
ский называл его «поэтом метафоры». «Метафорическое восприя-
тие мира он (Блок — Н. Б.) признает за основное свойство истин-
ного поэта, для которого романтическое преобразование мира с
помощью метафоры — не произвольная поэтическая игра, а под-
линное прозрение в таинственную сущность жизни»⁹.

Однако в «Повести» Блок пользуется метафорой умеренно.
Главным в художественной системе блоковского стихотворения
является прием контраста, связующий образную ткань. Контра-
стна пара женских образов, соединенная между собой какой-то
предопределенной связью. Одна — «женщина в узорных круже-
вах», женщина «верхних этажей», другая — женщина улицы, в
«грязно-красном платье», «ночных веселий дочь», бросающая ми-
ру «проклятье».

У Тувима конфликт сохранен, но акценты его несколько сме-
щены. Блок:

В окнах, занавешенных сетью мокрой пыли,
Темный профиль женщины наклонился вниз.

Уже само появление в окне «темного профиля женщины» связа-
но с ее «причастностью»: «движение», наклон «вниз», в сторону
«улицы» как бы символизирует «участие» в ожидаемой драме.

Для Тувима женщина в окне просто «безмолвный зритель»,

случайно втянутый в драму:

W oknie, powleczonym siecią kurzu, brudu,
Stał kobiecie profil jak milczący widz.

В окне, покрытом сетью пыли, грязи,
Возник женский профиль, как безмолвный зритель.

Возвращаясь (в седьмом четверостишии) к начальным строкам, Тувим сохраняет ощущение «непричастности», равнодушия женщины «паверху», как бы «отстраненности» от происходящей на ее глазах драмы, ослабляя тем самым «остроту» их связи (у Блока связи предопределенной, символически-роковой) и, напротив, усиливая акцент на ее «непричастности» к миру «оцепенения»:

I znalazł, i napotkał w oknie zakurzonem
Kobiety nieruchomej osłupiały wzrok.

И нашел, и встретил в окне запыленном
Женщины неподвижной оцепеневший взор.

Сравните:

И нашел — и встретился в окне у занавески
С взором темной женщины в узорных кружевах.

Вслед за Блоком, Тувим поддерживает иллюзию «реальности» «вызова» порочной женщины, обращаясь к детали «окровавленного платка» — как бы следствия разбитой головы, детали, которой нет в оригинале, где в этой сцене в большей степени ощущается (благодаря начальной и заключительной строкам, где обыгрываются «свет» и «цвет») нечто символически-роковое.

Сравните, Тувим:

I w tej samej chwili — kobieta bez sromu,
Cóż zabaw nocnych, przebiła się przez tłok,
Wściekle tłuc poczęła głowę w ścianę domu
I z zwierzęcym krzykiem rzuciła dziecko w mrok.

.....
A ona na wznak legła, rozrzucawszy ręce,
Na chustce pokrwawionej, w kaluży skrzepłej krwi.

И в это самое мгновение — бесстыдная женщина,
Дочь ночных веселий, пробилась сквозь толпу,
Яростно начала биться головой о стену дома
И со звериным криком бросила ребенка во мрак.

.....
А она навзничь легла, раскинув руки,
На окровавленном платке, в луже застывшей крови.

Блок:

Светлый и упорный, луч упал бессменный —
И мгновенно женщина, ночных веселий дочь,

Бешено ударилась головой о стену,
С криком пестуленья, уронив ребенка в почву...

А она лежала на спине, раскинув руки,
В грязно-красном платье, на кровавой мостовой.

Вся образная ткань «Повести» сконструирована на чередовании мрака и света. «Серые прохожие», «видения неживой столицы», «серые видения мокрой скуки», низкие тучи, дождь — «сер» весь городского колорит «Повести».

У Тувима: « *tłum szarego ludu*» («толпа серого народа»), « *tłumy w umarłej stolicy*» («толпы в умершей столице»), « *mary nudy i mokre bezimieńce*» («призраки скуки, мокрые, безымянные»), « *zmięci, szarolicy, pokorni smutkowi oświałych chmur*» («помятые, серолицые, покорные печали осовевших туч»). Общий колорит сохранен, но смягчена, ослаблена острота «светового» контраста. В оригинале во второй строфе впервые появляется образ фонаря, луча:

Прямо перед окнами — светлый и упорный —
Каждому прохожему бросал лучи фонарь,—

один из ключевых в поэзии Блока — образ идейно-эмоциональной остроты. Этот образный ряд можно продолжать бесконечно. В том же цикле «Город»:

Луч вонзился в прожженное сердце стекла,
Как игла.

Золотая игла!
Исполинским лучом пораженная мгла!

(«Гимн».)

Или:

Луч дождливую мглу пронизал —
Богиня вступила в склеп.

(«Блеснуло в глазах.
Метнулось в мечте»)

И еще:

Мелькал, неслышимый, в луче фонаря.

(«Легенда»)

В «Повести» особая роль этого образа ощущается не сразу, сначала он воспринимается в большей степени как «световой» эффект. В третьем четверостишии:

Были, как виденья неживой столицы —
Случайно, нечаянно вступившие в луч.
Исчезали спины, возникали лица,
Робкие, покорные унылостью низких туч.

Блок акцентирует «призрачность» толпы, «печальность» вступления этих «серых видений» в «луч», но это неожиданное, мимолетное преображение предвещает что-то роковое, что вот-вот должно произойти, — в оригинале равноправны обе эти строки, оба периода стиховой фразы.

Все внимание Тувима сосредоточено на «призрачности» толпы — это впечатление усилено синонимическим рядом, отсутствующим в оригинале:

Szli, jak idą tłumy w umarłej stolicy,
Niespodzianie w światło wpadających zmór,
Szli i znów znikali, *smięci, szarolicy*,
Pokorni smutkowi oswiałyich chmur.

Шли, как идут толпы в умершей столице
Неожиданно в свет попадающих призраков,
Шли и вновь исчезали, *помятые, серолицые*,
Покорные печали осовевших туч.

Образ луча (в несколько измененной конструкции) вновь возникает в пятом четверостишии (в кульминационной сцене): «Светлый и упорный, луч упал бессменный...». Наделенный таинственной силой мгновенного преображения, он становится источником и словно живым участником внезапно разыгравшейся драмы.

У Тувима этот образ совершенно исчезает. Польский поэт, таким образом, еще раз ослабит мистический исток «Повести». Во втором четверостишии, утратив эпитеты «светлый и упорный», он будет стремиться возместить эту потерю и найдет интересное художественное решение — адекватный по выразительности «световой» образ, обращаясь к очень сильному в эмоциональном отношении глаголу «bić» («бить»):

A przed samym oknem z sterczącej latarni
Prosto w twarz przechodniom blask jarzący bił.

А перед самым окном из маячащего фонаря
Прямо в лицо прохожим свет разящий бил.

Приему контраста подчинен в «Повести» не только «свет», но и «звук». В тишине «неживой столицы» «нежданно резко раздалась проклятья...».

У Тувима:

Nagle, niespodziania — gęstą sieć deszczową
Przeszło przekleństwo, okrzyk dzikich gróž.

Внезапно, неожиданно — густую сеть дождя
Взорвало проклятье, окрик диких угроз.

Усиление в виде приложения «okrzyk» («окрик...») воспринимается лишним. И с этого мгновения тишина оказывается разорванной: «бешеным ударом головы» и женским «криком иступленья», «громким аханьем толпы», «зычными, нестройными»

звуками ее голосов, «криком» ребенка. После «взрыва» вновь наступает покой: «...сомнительно молчали стекла окон». И конец, «развязка»: «Уходил тихонько».

Эта звуковая контрастность почти полностью передана Тувимом. Почти, так как начальная строка восьмого четверостишия: «Встретились и замерли в беззвучном вопле взоры», — где тоже есть «крик», звучащий как бы «внутри», а не «во вне» (оксюморон), акцентирующий глубину отчаяния, у Тувима выступает в несколько измененном виде.

Spotkały się ich oczy — i zamarły dwie kobiety.

Встретились их глаза — и замерли две женщины.

Акцентируется безмолвие, оцепенение, а не блоковский «беззвучный» вопль.

Прием контраста пронизывает и ритмико-интонационную организацию «Повести». Она начинается со спокойной, бесстрастной, повествовательной интонации (оправдывающей название). Рисуеться картина, пока еще лишенная драматизма. «Внешне» этот ритмический рисунок выдержан на протяжении всего стихотворения, по «внутри» интонационное движение неровное, прерывистое, с выделением отдельных «опорных» (в смысловом и образном отношении) слов и оборотов, с многочисленными инверсионными рядами, «ударными» повторами. Так, например, во втором четверостишии:

Прямо перед окнами — светлый и упорный —
Каждому прохожему бросал лучи фонарь.
И в дождливой сети — не белой, не черной —
Каждый скрывался — не молод и не стар.

Определения «светлый» и «упорный» выделены Блоком с помощью инверсии, усиливающей многозначность образа и создающей ощущение «разрыва» плавного течения интонационно-спокойного рассказа, инверсии, которая будет сохранена в последующих строках.

У Тувима она начинает ощущаться позднее лишь в третьей и четвертой строках, где он точен. Поэт графически выделяет инверсию скобками, которые очень любил:

A przed samym oknem z sterczącej latarni
Prosto w twarz przechodniom blask jarzący bił.
I w dżdżu mdławej sieci (nie białej i nie czarnej)
Každy z nich (nie młody, nie stary) się krył.

В четвертой строфе Блок:

И — нежданно резко — раздались проклятья,
Будто рассекая полосу дождя:
С головой открытой кто-то в красном платье
Поднимал на воздух малое дитя...

У Тувима:

Nagle, niespodzianie — gęstą sieć deszczową
Przeszło przekleństwo, okrzyk dzikich gróŹ,
Ktoś w czerwonej sukni, z niepokrytą głową
Krzyczące niemowlę szybko w górę wzniośł.

У Блока два «разрыва» (два ритмических «сбоя»), вызванных эмоционально-смысловыми акцентами, — в первой и третьей строках. Тувим стремится непосредственно передать первый блоковский «разрыв»; весь же оборот у Тувима даже сложнее, но блоковский ряд наречий («нежданно резко»), произносимый на одном «вздохе» и образующий целостный обостренный образ, смягчен у Тувима синонимическим рядом: «nagle, niespodzianie» («внезапно, нежданно»), т. е. ослаблен интонационный «разрыв».

В стихотворении Блока все слова значимы, «активны», не безразличны друг к другу, взаимосвязаны. Особую роль играют «опорные» слова, повторяющиеся на протяжении стихотворения, усиливающие не только его смысловую и эмоциональную насыщенность, но и создающие своеобразный музыкальный фон. Такими опорными словами являются определения: *мокрый* («В окнах, занавешенных сетью *мокрой* пыли»; «И столпились серые виденья *мокрой* скуки»; «Кто-то гладил бережно ребенку *мокрый* локон»). Повторяются определения: *темный, серые, открытый*. Варьируется ряд: *занавешенных, занавески, занавес*. Повторяются существительные: *взор, мгновенье* (в вариации формы наречия). В контрастной паре *наверху/внизу* повторяется трижды слово *верх*. Повторяются формы глагола: *умерла, уходил/уходя* — в заключительной строке (своеобразное образно-смысловое кольцо).

Почти во всех случаях Тувиму не удалось сохранить особый стиливой характер блоковского стихотворения. Так, в первой строке — «В окнах, занавешенных сетью *мокрой* пыли» — Тувим, заменив определение «занавешенных» — «покрытом», усложнил строку синонимическим рядом: «W oknie, powleczonym siecią kurzu, brudu». — «В окне, покрытом сетью пыли, грязи». Смыслового нарушения не произошло, но блоковский образ неуловимо изменился.

У русского поэта он не только оригинальнее, но и в смысловом отношении значительнее. Вот почему Блок повторяет его и в седьмом четверостишии: «И нашел — и встретился в окне у занавески...». У Тувима: «I znalazł i napotkał w oknie zakurzonem» — «И нашел, и встретился в окне запыленном». Этот образ появится и в заключительных строках: «Плотно-белый занавес пустел в сетях дождя...». У Тувима: «Białała roleta i wiatr w okna wiał» — «Белел занавес, и ветер в окна веял». Польский поэт по-своему передает ощущение пустоты, «изобразительно» оттеняя завершенность происшедшей на наших глазах драмы, пустоту, наступившую после неожиданного «взрыва», ненужность последнего (это ощущение передано великолепным блоковским глаголом «пустел»).

Порой повторение как будто отражает естественный поток пе-

реживания, поэтическое волнение: «И мгновенье длилось...». У Тувима сказано сдержанно: «Шло время».

Однако блоковский образ «удлиненного» («растянутого») мгновения психологически очень значителен в этой «немой» сцене.

В художественной системе «Повести» огромную роль играют определения, но они редко образуют синонимический ряд. Даже в строке: «усталых стертых» (лиц) синонимичность снята, отсутствие запятой, казалось бы, незначительная, но для Блока важная деталь, призванная акцентировать «целостность» образа.

Система блоковских определений организована таким образом, что они не однотонны, не размыты, не поглощают один другого, не одинаково полноправны и значимы. Порой они образуют контрастные пары («не белой... не черной», «не молод... не стар»), порой — единый целостный образ (это графически подчеркнуто дефисом), но при этом первое определение вносит дополнительный признак, не утрачивая своей образно-смысловой значимости: «грязно-красное» (платье), «упорно-дерзкий» (взор), «плотно-белый» (занавес).

Почти во всех случаях Тувим или утратил блоковские ряды, или заменил их своими, но менее выразительными: «prokrwawiona» (chustka) — «окровавленный платок»; «wyzywajacy, straszny, jak przed zgonem» — «вызывающий, страшный, как перед кончиной»; определение «плотно-белый» (занавес) заменено глаголом «bielał» («белел»).

Лишь во втором четверостишии он сохранил очень важный ряд: «не белой... не черной», «не молод... не стар», — который несет в себе двойственное значение: и контрастное, и другое, условно говоря, синонимическое, акцентирующее «бесцветность», «невыразительность» толпы («серый» колорит, «стертые» лица, «не молод... не стар» — это в сущности единая смысловая цепь). Причем Тувим, подчеркивая значительность этого ряда, выделяет его, как уже отмечалось, скобками.

Не только определения, но и наречия и глаголы играют огромную роль в «Повести». Значителен ряд наречий: «случайно, печаянно», «нежданно резко», «мгновенно», «бешено», «украдкой», «сомнительно», «бережно», «тихонько».

У Тувима этот ряд несколько сокращен и видоизменен:

niespodzianie	— неожиданно
nagle, niespodzianie	— внезапно, неожиданно
wściekle	— яростно
wątpliwie	— сомнительно
nieznacznie	— незначительно, слегка
cichutko	— тихонько

В третьем четверостишии Блок, напротив, применяет синонимический ряд из наречий «случайно, печаянно» (заостряющий «неожиданность» преобразования «серой» толпы), потерянный Тувимом. У Блока: «случайно, печаянно вступающих в луч». У Ту-

вима: «niespodzianie w światło wpadających zmóg» — «неожиданно в свет попадающих призраков».

В глагольных рядах Тувим бывает подчас резче Блока: «...gzi-cila dziecko w mrok» — «бросила», вместо психологически более тонкого — «уронила».

Порой, напротив, смягчает его: «bielała roleta» — «белел занавес», вместо «пустел занавес». Смысл не нарушается, но образы Блока глубже, трагичнее.

В девятом четверостишии потеря любимого Блоком определения «тонкий» («в дождливой сети тонкой») компенсируется интересным тувимовским образом: «i znów deszczu sieci osnuły» — «и снова сети дождя опутали».

Особую роль в художественной системе блоковского «Города» играет рифма, точнее, разрушение ее классических канонов¹⁰, которое непосредственно подтверждает «Повесть». И хотя в количественном отношении точная рифма в ней преобладает, однако на ее фоне очень выразительны неточные рифмы, выступающие в целом ряде пар, в частности:

в первом четверостишии *вниз/лицу*, где не тождественны заударные согласные, и это несовпадение ощущается очень сильно; во втором четверостишии *фонáрь/ста́р*, где палатализованный конечный согласный рифмуется с веляризованным, неточность рифмы, таким образом, очень выразительна;

в четвертом четверостишии *дождя́/дитя́*, где не совпадают предударные («опорные») согласные в мужской рифме;

в седьмом четверостишии *де́рзкий/занавéски*, где не тождественны заударные части, выпадает один из средних согласных («р») в женской рифме, в группе согласных, отделяющих ударный гласный от безударного;

в девятом четверостишии *голосá/глаза́*, где имеет место несовпадение «опорных» предударных согласных в мужской рифме.

Тувим применил в переводе точную рифму, однако оп все-таки дал почувствовать польскому читателю тяготение автора «Повести» к разрушению канонической рифмы, обратившись в ряде случаев к менее характерной для польской поэзии мужской рифме, в частности:

в первом четверостишии *widz/lic* (имитирующей звукопись оригинала, сравни: *вниз/лицу*, где не совпадают заударные звуки, хотя в польском языке *dz/c* ближе по звучанию, чем *z/c* в русском);

в шестом *lzy/krwi* и девятом *mgły/lzy* четверостишиях, где представлена не просто «мужская», но приблизительно точная, во всяком случае бедная, рифма.

* * *

Итак, Тувим в своих переводах не только не допустил смысловой и стиливой деформации текстов оригинала, передав своеобразие и прежде всего страстность брюсовского стиха, но и сумел сохранить основной принцип звукозаписи Брюсова и по-своему донести ха-

ракти рифмовки Блока, призванных играть существенную роль в художественных системах их стихотворений¹¹. Если все же переводчику не удалось отразить колорит блоковского стиля, который так и остался до конца «непередаваемым» из-за своего редкого лирического своеобразия, недоступным или, может быть, «прочитанным» Тувимом иначе, тем не менее соприкосновение с Блоком и вообще с поэзией русских символистов обогатило польского поэта.

Своеобразной компенсацией потерь стало его собственное творчество. Возникшая в процессе работы над переводом глубокая связь Тувима с любимыми поэтами оставила выразительный след в его поэзии. Именно благодаря ей были созданы такие сильные в поэтическом отношении стихотворения, как «Крик» и «На башне», рассматриваемые нами в главе «Мир сквозь призму мрака и света».

Примечания

- ¹ Переводы Тувима брюсовских и блоковских стихотворений сначала появлялись в периодических изданиях, позднее они вошли в сб. *Balмонт K., Briansow W. Liryki*.
- ² «Умея ковать стихи,— писал Блок,— Брюсов умеет ковать и идеи, не давая им расплываться. Это черта большого поэта. Брюсов всегда закончен. В этом отношении последняя книга даже совершеннее предыдущей» (Из рецензии Блока на «Венок». Приложение к газете «Слово» от 12 февраля 1906 г., № 3, с. 210).
- ³ Максимов Д. Поэзия В. Брюсова, с. 77.
- ⁴ Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. 1977, с. 161—174, 193 и др.
- ⁵ На эту особенность брюсовского синтаксиса обратил внимание Жирмунский: Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 160.
- ⁶ Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 170—171.
- ⁷ Там же, с. 173.
- ⁸ Соловьев Б. Поэт и его подвиг. Творческий путь А. Блока, с. 126.
- ⁹ Жирмунский В. М. Поэтика Александра Блока // Указ. соч., с. 206.
- ¹⁰ См. об этом: Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 232—237.
- ¹¹ В ранних своих переводах Тувим сознательно следовал брюсовским принципам перевода, т. е. точного копирования формы оригинала, в особенности его версификационной схемы. См. совместный польско-советский сб.: *Tradycja i współczesność*. W., 1978.

Пушкинская традиция в творчестве Юлиана Тувима



Я плачу и молюсь,
горю и плачу снова...

Ю. Тувим

«Бурный талант огромной силы, пылкость и трудолюбие, никогда не покидавшие его, впечатлительность и писательский темперамент, дерзновенность и юмор позволяют сравнивать его с поэтом, с которым соединяли его какие-то непостижимые узы, — с Пушкиным», — напишет уже после смерти Юлиана Тувима, вспоминая о нем, Ян Бжехва¹. Влияние русского гения на одного из тончайших польских лириков несомненно.

В то время, когда правительственные круги буржуазной Польши разжигали ненависть не только ко всему советскому, но и русскому, Тувим посвящает себя переводам русской классической литературы². В 1931 г. увидит свет признанный шедевром тувимовский перевод «Медного всадника», а с 1934 г. окончательно покоренный Пушкиным Тувим усиленно работает над его поэзией. В 1937 г. выходит книга великолепных тувимовских переводов избранной им пушкинской лирики — «Лютня», приуроченная к 100-летию смерти русского поэта, ставшая подлинным открытием его гения.

В «Лютне» представлено 80 произведений Пушкина, среди них 66 лирических стихотворений, «Эпилог» к «Цыганам», отрывки из «Полтавы», «Пира во время чумы» и «Медного всадника». В конце помещается 11 эпиграмм. Тувимовские переводы охватывали творчество Пушкина с 1817 г. и до последних лет его жизни, при этом с незначительными отступлениями был выдержан хронологический порядок.

«Лютня» открывалась отрывком из оды «Вольность», послужившей поводом к первой ссылке поэта. Над фрагментом была помещена виньетка в виде пятиконечной звезды, в которой рецензент «Варшавского дзенника народного» усмотрел крамолу. Отвечая на его нападки, Тувим вспомнил, как 110 лет назад, а именно в 1827 г., шеф жандармов Бенкендорф также был напуган подобной виньеткой к «Цыганам».

Рядом с вольнолюбивыми стихами (отрывком из оды «Вольность», «Во глубине сибирских руд...», «Анчар») в «Лютне» представлены и шедевры пушкинской любовной лирики, среди них — «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»

Тувим стремился передать творчество Пушкина во всей многогранности, и все же заметна его особая симпатия к стихам-раздумьям о поэзии. Излюбленная и Пушкиным тема поэта и поэзии пред-

ставлена у Тувима такими стихотворениями, как «Жуковский», «Муза», отрывком из «Разговора книгопродавца с поэтом», «Поэт» и др. Польский поэт находился под обаянием самой личности Пушкина, очень остро ощущая трагизм его судьбы. Мотив гонения, рока, один из главных в пушкинской поэзии, отражен в выборе для «Лютни» таких стихотворений, как «Близ мест, где царствует Венеция златая...», «В альбом», «Эпилог» к «Цыганам» и др.

В «Лютне» преобладают стихи, относящиеся к 1827—1830 гг. — к самым плодотворным и едва ли не самым сложным в жизни Пушкина, отмеченным не только травлей поэта со стороны официальных кругов и журналистов, но и «мучительным несовпадением» (Л. Гинзбург) с читательской общественностью³. Тувим воскресит в них две грани пушкинского гения: высокий лирический пакал и дар обличения. Под его пером пушкинский стих звучит также вдохновенно, как звучал когда-то при жизни его творца.

Переводы, помещенные в «Лютне», как и вся последующая работа Тувима над пушкинским стихом, — свидетельство бережного отношения к тексту оригинала и преимущественно к его стилю, глубокого проникновения в его историческую, бытовую и фольклорную среду, ощущения неразрывности содержания и формы.

И все же обращает на себя внимание стремление Тувима «осовременить» пушкинский стих, придать ему новый заряд активности. С внутренней установкой Тувима вскрыть «истинно динамический заряд пушкинской поэзии, взрывающий все, что старо, зло, реакционно»⁴, связан, по-видимому, и выбор для перевода отдельных фрагментов стихотворений. Так, из оды «Вольность» Тувим перевел последние, гневные строфы, клеймящие отечественных тиранов — бесславных убийц Павла I и самого «увенчанного злодея» — и призывающие царей склониться «под сень надежную закона», в спасительную силу которого как «стража свободы и покоя» еще верит юный поэт; из «Разговора книгопродавца с поэтом» — отрывок, где непосредственно выражено пушкинское кредо; из «Подражания Корану» — I, V, VI фрагменты с выразительным общественным звучанием⁵.

Стремление заострить, «осовременить» пушкинский стих заметно и при образно-стилевом анализе тувимовского перевода. Так, в переводе «Анчара» вместо образа князя-тирана в заключительных строках появляется «король», который в восприятии Тувима был однозначен «царю» (свидетельство тому — ряд других переводов). В начальной редакции у Пушкина тоже выступал «царь», который был затем снят по цензурным соображениям.

В тувимовском переводе «Мирской власти» конкретизирована и поэтому как бы осовременена пушкинская строка:

Widac stojacych groźnie z obu	Видны стоящие грозно с обеих
stron	сторон
Dwóch wartowników zamiast	Двое часовых на месте святых жен.
świętych żon.	
Na co, powiedźcie, kaski, karabiny,	К чему, скажите, каски, ружья,
straże?	стража?

У Пушкина:

Мы зрим поставленных на место жен святых
В ружье и кивере двух грозных часовых.
К чему, скажите мне, хранительная стража?

В переводе «Поэта и толпы» строки: *Precz! Cóż poecie natchnionego Obchodzi was plugawy los?»* (Прочь! Какое дело вдохновенному поэту до вашей гнусной судьбы?) звучат острее, чем в оригинале (сравни: «Подите прочь — какое дело Поэту мирному до вас!»).

Усиленным оказался и мотив рока, гонения, трагизма пушкинской судьбы. В переводе «Элегии», например, Тувим намеренно вводит такие слова, как: «судьба» («los»), «фатальный» («fatalny»), которых нет в оригинале, а «треволнения» переводит словом «беспокойство» («niepokój»). (Кстати, «беспокойство» вместо «волнения» выступает у Тувима и в «Осени».) Образ судьбы, скрытый в подтексте «Эха», у Тувима заявляет о себе непосредственно. «Полон тревоги» («pełen trwogi») — это определение неожиданно появляется и в переводе «Музы».

И в стихах-раздумьях о быстротечности жизни, о близком конце заметно усилена Тувимом трагическая окраска. Так, в его интерпретации элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» резче, обнаженнее, чем в оригинале, выражена мысль о смерти. Тувим снимает во второй и четвертой органически связанных между собой (в смысловом и формальном отношении) строках метафорическую перефразу, «проясняя» концовки. При этом меняется не только стилевая, но и звуковая окраска (вместо пушкинской мужской открытой рифмы использована закрытая, благодаря чему строки оказываются более ударными). Сравните:

Niemowlę miłe gdy całuje,
Wnet myślę: żegnaj! czas mi w
grób!

Swego ci miejsca ustępuję,
Dla ciebie — rozkwit, a ja —

trup.

Когда младенца милого целую,
Уже я думаю: прощай! пора мне в
могилу!

Свое тебе место я уступаю,
Тебе время цвести, а я — труп.

У Пушкина:

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прощай!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.

Трагически усилены Тувимом и строки «Стихов, сочиненных ночью, во время бессонницы. В советском литературоведении пушкинские стихи интерпретируются как свидетельство победы свободного и независимого человеческого духа над слепыми силами судьбы⁶. В тувимовской версии заметно смещены акценты.

Сравните:

Ciemno. Gdybym usnąć mógł!

Baby Parki bełkot zły,
Śpiącej nocy trwożne sny.

Czemu mnie tak trąpisz dzisiaj,
Chcę zrozumieć cię, odgadnąć,
Tajemnicę twą zawładnąć.

Темно. Если б уснуть я мог!

Бабы Парки бормотанье злое,
Спящей ночи тревожные сны.

Зачем меня так мучаешь сегодня?
Хочу понять тебя, отгадать,
Тайной твоей овладеть.

В оригинале:

Мне не спится, нет огня;

Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье

Что тревожишь ты меня?

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

По своей интерпретации тувимовский текст ближе к ранним пушкинским редакциям⁷. В тувимовских строках сильнее и мучительнее выражена тревога (акцентируемая дважды определением и глаголом: «trwożne sny» и «trąpisz»), в оригинале — один глагол «тревожишь», утрачена «слуховая осязаемость» (Селиванова), содержащаяся в словах «лепетанье» и «трепетанье». Зато «восстановлена» зловещая магия: «Baby Parki bełkot zły» — в первоначальной пушкинской редакции: «Парк ужасных будто лепет»), акцентируемая соответственно измененным аллитерационным рядом.

И заключительные, самые значительные по смыслу строки в тувимовской версии не передают пушкинского «противостояния». Пушкин «ищет смысла», Тувим хочет «овладеть тайной», сохраняя за «ночным» миром право на последнюю.

Тувим — переводчик ощущал «поразительную сжатость» пушкинского слова, его высокую простоту. Эта «благородная» простота пушкинского слова, слова — говоря пушкинским слогом — «освобожденного от условных украшений стихотворства»⁸, обредающего подлинность переживания, создавала необычайные трудности, требуя от переводчика огромного мастерства и сдержанности. Вместе с тем Тувим боялся утратить хотя бы малейший оттенок мысли, мельчайший образный штрих. Однако в поисках адекватных соответствий в польском языке ему, по-видимому, мешали и собственное упоение, завороченность словами, и опыт «младопольской» поэзии с ее словесной щедростью, дань которой он отдал в ранний период. Так, вместо емких образов: «мне были новы все впечатленья бытия» («Демон»), «во дни гоненья» («Храни меня, мой талисман»), «внезапно поражал» («В часы забав или

праздной скуки...») — появляются более сложные, описательные, с синонимическими рядами, менее выразительные: «świeży i uroczy Był dla mnie każdy objaw bytu» («свежим и чарующим было для меня каждое проявление бытия»), «W dni trwogi, troski, przeciwności» («В дни тревоги беспокойства, превратностей судьбы»), «raził mnie nagle i ogłuszał» («поражал меня внезапно и ошеломлял»).

Порой тувимовский образ оказывался более бледным: *ponura noc* (понурая ночь) вместо «мрачные затворы» («Во глубине сибирских руд...»); «Na morzu życia, gdzie wśród mgły, w wichurze, Samotnym żaglem mym miotają burze» («На море жизненном, где среди мглы, вихря, одинокий парус мой треплут бури»), — «На море жизненном, где бури так жестоко//Преследуют во мгле мой парус одинокий» («Близ мест, где царствует Венеция златая...»), — а подчас даже искаженным: *wstydlivą* (стыдливой) вместо характерно пушкинского — «унылой» («Прощанье»).

Замена мужской рифмы женской в «Обвале» (в соединении с синтаксическими смещениями) вызывает изменение интонационно-ритмического рисунка (и отчасти образно-стилевого строя). А, казалось бы, совсем незначительное отступление в переводе стихотворения «Дар напрасный, дар случайный...» — выделение первой строки двойным восклицанием повлекло за собой изменения более значительные, — смягчая глубину пушкинской горечи.

У Тувима:

O daremne! o zwodnicze!
Życie, na co mi cię dano...

У Пушкина:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?

В поисках современных созвучий порой терялся чисто пушкинский колорит, когда вместо «обители» («Мадонна») появлялся «dom» («дом»), вместо «зрим» («Мирская власть» — «widać» — («видно»), вместо «по прежню следу» («Подъезжая под Ижоры») — «znow przujadę» («вновь приеду»).

Возможно, Тувим избрал для названия своей книги переводов образ «лютни» (этот же образ выступает и непосредственно в переводах, в частности, в стихотворении «К Жуковскому»), а не излюбленный Пушкиным образ «лиры», обращаясь к традиции Я. Кохановского.

Самостоятельный раздел в «Лютне» составляют эпиграммы, открывающиеся стихами «О муза пламенной сатиры!». Интересно, что именно этим стихотворением хотел когда-то открыть свой сборник эпиграмм сам Пушкин. Среди переведенных польским поэтом эпиграмм есть и эпиграмма на графа Воронцова. Неизвестно, почему Тувим избрал вариант: «Полу-герой, полу-невежда...» (вместо: «Полу-милорд, полу-купец...»). Может быть, он привлёк его своей дерзостью, показался более понятным для польского читате-

ля. Может быть, Тувим просто имел перед собою именно этот вариант, распространенный в изданиях 30-х годов.

Непосредственное соприкосновение Тувима с пушкинской поэзией при работе над переводом не прошло для него бесследно. Оно способствовало подъему в Тувиме творческой энергии. Пушкинские мотивы и образы, волнующая поэтическое воображение Тувима, то непосредственные, то осложненные другими ассоциациями, оживали в его поэзии. Иногда это было не влияние, а скорее созвучие. Поэты, казалось бы такие далекие во времени, разделенные целым столетием, родившиеся в разных странах, в разных социальных и исторических условиях, становились «непостижимо» близкими.

30-е годы — особый период в творчестве Тувима. Его поэзия той поры — это рождение самых зрелых, самых совершенных лирических стихов (сб. «Чернолесье», «Цыганская библия», «Пылающая сущность»), восходящих к традиции Я. Кохановского и великих польских романтиков А. Мицкевича и Ю. Словацкого. Это и вершина сатирического творения — «Бал в опере».

Тувимовская поэзия конца 20-х и, в особенности, 30-х годов драматична. Обостренность восприятий и впечатлений, изначально свойственная Тувиму, теперь становится особенно ощутимой. Вот почему и в его интерпретации Пушкина усилена трагическая интонация. Острая, мучительная тревога почти не покидает в ту пору поэта. К личной горести, вызванной немилостью к нему определенных кругов и откровенными преследованиями, присоединялось предчувствие грядущей катастрофы, которую пророчески предсказывал не один Тувим. В поэтической атмосфере «боли и тоски» таилось беспокойство, ощущались исторические и социальные намеки, составлявшие подтекст самых интимных, далеких от общественных потрясений стихов. Тревожные пожары бушевали в его поэтическом крае Чернолесья.

«Отзвуки первой бури и раскат второй наполнили жизнь моего поколения тревогой, чувством неуверенности, ощущением, что все временно, преходяще, а ты сам повис в опасной пустоте. В земле еще лежали певзорвавшиеся артиллерийские снаряды 1914—1918 гг., а мы уже предчувствовали и ожидали снаряды Люфтваффе», — писал позже Тувим⁹.

Zabłąkany wśród wozów, pojazdów, wagonów,
Śród dyczłów i buferów, wiję się, jak gad,
Tysiącem śmierci tysiąc wyjeżdża na mnie zgonów,
Kołującą wiecznością zabija mnie świat.

(«W6z». «Słowa we krwi», 1926)

Заплутав средь тележек, вагонов, повозок,
Средь буферов и дышел вьась, как змея,
Тысячекратный слышу смерти отголосок
И вечной круговертью убиваем я.

(«Воз». Сб. «Слова в крови», 1926.
Перевод А. Илюшина)

Среди переведенных Тувимом пушкинских стихотворений была и «Телега жизни» (1823). Трудно сказать, у Пушкина ли заимствовал Тувим образ воза, используя его не только в качестве названия стихотворения, но и сделав его одним из главных связующих образов (по-польски «wóz» — «воз», «телега»). У Тувима образ воза имеет двойственное значение: воза как символа, знака гнетущего современного мира, и божественного «звездного воза» (об этом говорят заключительные строки стихотворения), по-видимому, содержащего намек на созвездие Большой Медведицы¹⁰. Возникают и другие, более сложные ассоциации, связанные с миром античной мифологии.

Есть среди греческих мифов о героях миф о Беллерофонте, мечтавшем взлететь на Пегасе на Олимп и жестоко наказанном за это Зевсом, ниспославшим неистовую ярость коню, сбросившему героя. Образ крылатого коня Пегаса — излюбленный тувимовский образ, возможно, здесь преобразовался в «звездный воз». А в мечте поэта, чтобы его «растоптал звездный воз Христа» (где образы античной мифологии переплетаются с евангельскими), в мечте о трагически-возвышенной смерти как вызове реальной действительности — содержится намек на гибель Беллерофонта.

Но (возвращаясь к Пушкину) даже, если предположить, что этот образ был заимствован у русского поэта, точнее, возник при соприкосновении с пушкинскими стихами, — перенесенный в польскую действительность 30-х годов, осложненный другими ассоциациями, он расходится с пушкинским. У Пушкина образ телеги, дороги рождался под впечатлением его скитаний по России, отсюда и стихи «Телега жизни» (1823) и, в особенности, полные каких-то неясных, горьких предчувствий «Дорожные жалобы» (1829).

В центре тувимовского стихотворения — поэтические переживания личности, мятущейся от ощущения постоянного одиночества, неприкаянности, затерянности, вечного страха и тревоги перед цивилизованным городом, городом кошмара, где «тысячу раз на день переезжают, дают, ломают кости и режут пополам». Характером личностных переживаний, жуткой символикой городских картин тувимовское стихотворение ближе блоковскому восприятию города — «страшного мира».

Польский поэт задыхался среди откровенной травли (мотив гонения, преследования ощущим в «Возе»). Современники вспоминают, что создавалось ощущение, словно Тувим жил в гетто¹¹. Наверное, не без влияния Пушкина, тоже задыхавшегося в душной атмосфере петербургской жизни, родились горькие тувимовские строки «Стихов с глухим концом» (сб. «Цыганская библия»):

Не грех — но как все это пусто:
 Благополучие и слава,
 Сверканье рифм, пустые чувства,
 И словоблудье, и Варшава.

.....
 Спасает только страх щемящий.

Возня тревоги сусливой
И призрак смерти ледящей —
О, не разящей, а глумливой.

(Перевод Д. Самойлова)

Польская действительность 30-х годов, где были обесценены идеалы, где слова о «народном благе» стали пустой газетной фразой, где царил ненавистный поэту обесцвеченный тип мышления, все больше делается чуждой и враждебной Тувиму. Вот почему так близки и дороги ему пушкинские стихи: «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), «Эхо» (1831).

Два последних стихотворения создавались в самый разгар выстуллений булгаринской клики против только что вышедшей в свет драмы «Борис Годунов». Несовместимость поэта и толпы — глухой и чуждой — вырастает у Пушкина в глубокую, органически вошедшую в его творчество тему одиночества художника во враждебном обществе. Но одновременно с ощущением мучительного одиночества, скованности, ущемленности («Эхо», «Поэт») звучит и гордое утверждение духовной свободы («Поэт и толпа», «Поэту»), страстный протест против каких бы то ни было оков. Тувим не только перевел большинство из этих стихотворений. Их мысли, их живое волнение продолжали жить в его поэзии. Пушкинским строкам:

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы...

(«Поэт»)

Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт!

(«Эхо»)

оказывались созвучными тувимовские:

Без отклика зывать все тяжелее.
Мой скорбный голос в пустоте затих.

(«Посреди дня». Сб. «Чернолесье», 1929.
Перевод А. Ахматовой)

W tym wieku rozjątrzonym, wydętym, okrutnym —
Przechodzę, mijam, milczę: obcy, zimny, smutny.

В этом веке напыщенном, горячечном, жестоком
Я прохожу, миную, молчу: чужой, холодный, печальный.

(«...Et arceon».
Сб. «Цыганская библия», 1933)

Итак — тема отчужденности, несущая трагический оттенок, в которой сложным образом преломились и общеромантический конфликт личности с обществом, и блоковское ощущение ее не-

прикаянности в «страшном мире». И может быть, не возникало бы ассоциаций с Пушкиным, если бы этой теме не противостояла другая, контрастирующая с ней тема протеста и утверждения творческой свободы, которая волновала Тувима еще в 20-е годы:

Нет, вам не добиться ни службой, ни лестью
Моего свободного званья Поэта.

(«К генералам». «Четвертый сборник стихов», 1923.
Перевод Д. Самойлова)

Есть у Тувима стихотворение, в названии которого содержится намек на пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом»: «Случай с редактором» (сб. «Цыганская библия»). Стихотворение Пушкина более глубокое: здесь и мысли о высоком назначении поэзии и о славе, и тема отчужденности поэта как сквозная тема. Сам диалог поэта с книгопродавцем — это своеобразная символизация его душевной раздвоенности и двусмысленного положения в свете. Нравственная и экономическая зависимость художника от «железного» века, где «без денег и свободы нет», несущая личностный оттенок, ощущается у Пушкина очень остро.

У Тувима «Случай с редактором» кажется просто шуткой по поводу несовместимости двух образов мышления; делового, рационального и — поэтического, — шуткой, сродни пушкинской эпиграмме «Прозаик и поэт» (1825). Поэзия для него — вечное чудо, непостижимое, дерзповенно разрывающее всяческие оковы. Поэтому такой неожиданной метаморфозой заканчивается «его» разговор с редактором:

Kulą bychnąłem w otchłań
I opryskałem zadumnionego redaktora pluskiem zaświatów.
Стрелой я устремился в бездну
И обрызгал изумленного редактора блеском неземных миров.

Но за шутливым тоном скрывался глубокий подтекст. Тувим протестовал против скованности, ущемленности творческой свободы художника в тогдашней действительности, ибо рациональный, стереотипный образ мышления, с одной стороны, и фразерство — с другой, процветали в период санации.

Мысли о преследовавшем роке, раздумья, порой горестные, о славе:

Что слава? шепот ли чтеца?
Гоенье ль низкого невежды?
Иль восхищение глупца?

(«Разговор книгопродавца
с поэтом»)

—нередко посещали Пушкина, тревожа его воображение. И одновременно рождалась гордая вера, что память о ней будет жить в веках в сердцах потомков: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Пылкая привязанность к жизни, дерзновенность, свойственная обоим поэтам, заставляла их одинаково отвергать славу

холодную, — «монументальную». «Боже святой! Не хочу быть памятником!» — вырвется у Тувима в его более раннем стихотворении «Кричу!» («Четвертый сборник стихов»).

«Безумному», казалось, сгоравшему в стихах Тувиму, подобно мятежному, «непокорному», с душой полной страсти Пушкину, грезился не покой, а буря, когда в последнее мгновение его будет «трепать воющий от жалости ветер». Мотив судьбы поэта, мучительных раздумий о славе и бессмертии вызывал к жизни одно из «пушкинских» стихотворений Тувима — «К судьбе» («Цыганская библия»):

Miłość mi dałeś, młodość górna,
Dar ładu i wysokie żądze.
I jeszcze, na uciechę durniom,
Raczyłeś dać mi i pieniądze.

Любовь ты мне дала, пылкую
молодость,
Дар гармонии и высокие стремленья.
И еще, на радость глупцам,
Соблаговолила дать мне и деньги.

Тувимовское стихотворение перекликается с несколькими стихами Пушкина. Начальные строки напоминают его ранние полупуштинские миниатюры «Моя эпитафия» (1815), кстати, переведенные Тувимом, и «К портрету Вяземского» (1820):

Судьба свои дары явить желала в нем,
В счастливом баловне соединив ошибкой
Богатство, знатный род с возвышенным умом...

Поэзия в восприятии Тувима — «гармонический дар» Аполлона и дар «безумия» («безумья капелька запала // В мой тусклый мозг игрою радуг». Перевод Ю. Абызова). Вновь — близость к Пушкину, а общий исток для них обоих — Гораций, который видел в поэте «прокаженного», «бесноватого или лунатика», одержимого высшей силой¹².

Но далее Тувим, напротив, как бы внутренне полемизирует и с Пушкиным, и с Горацием, и со всей поэтической традицией:

I kiedy kształt żywego ciała
W nieład rozpadnie się plugawy,
Ta strofa, zwarta, zwięzła, cała,
Nieporuszona będzie stała
W zimnym, okrutnym blasku

Когда же в хаос плоть живая
Рассыплется, — как величаво
Строфа нетленная, литая,
Останется в веках, блистая
Холодным излученьем славы.

Smutku! Uśmiechu! Melancholio!
W bęben żałobny bije gloria...

Печаль! Улыбка! Меланхолия!
Дробь барабанов скорбных —
гlorия!

I smutnie brzmi: «Dum
Capitolium...»

И грустно так: «Dum Capitolium...»
И так смешно: «Non omnis moriar...»

I śmiesznie jest: «Non omnis
moriar».

(Перевод Ю. Абызова)

«Non omnis moriar» — пронически-печально звучат в его интерпретации горацианские строки. Совсем по-иному, чем в пушкинском заветании «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Там — итог пройденного нелегкого пути, осознание себя нацио-

нальным поэтом, выразителем высоких общественных и нравственных идеалов своего времени и твердая уверенность, что его «душа в заветной лире... прах переживет и тленья убежит».

Здесь — та же вера в вечность, нетленность поэтического слова, противостоящих бренности человеческой жизни. Поэзия переживает своего творца. Но не гордость, как у Пушкина, вызывает эта вера, а печаль¹³. «Строфа нетленная, литая, // Останется в веках, блистая // Холодным излученьем славы».

У Пушкина душа поэта продолжает жить в его творении, а для Тувима — это и много, и мало. Отсюда и грустно-пропиеческая тувимовская концовка.

И все же особая атмосфера тувимовского стихотворения, та, свойственная лишь Пушкину, светлая тень печали, в соединении с насмешливо-озорным тоном, нередко скрывавшим за собой горечь, что уловил и заставил по-новому прозвучать Тувим, делает его поистине пушкинским.

Как и многих больших поэтов, Тувима мучила загадка бытия, уходящего времени, могучих жизненных истоков и — необратимости смерти. «Мимолетность существования он переживал несказанно глубоко, его стихи хотели задержать уходящее время, запечатлеться в нем, как в воске. Тайна этой поэзии кроется в ее многозначности, в том, что в ней сливаются безраздельно угроза небытия и блеск повседневного, осязаемого в своей реальности дня»¹⁴. При этом, если Пушкина даже в наиболее пессимистических стихах не оставляло мужество, Тувим, пожалуй, тяготеет к крайностям, у него резче проступают различия между стихами, написанными во «мраке» («Я крохи юности собрал...», «Ночь», «Вздых» — об утрате надежды, об угасании былых порывов, о страхе перед небытием и поисках забвения) и, напротив, в светлой тональности («Дар», волнуемый нежной влюбленностью в мир природы, свежестью чувств и видения предметов и красок).

Сила же органически присущего Пушкину «глубокого жизненного оптимизма» была столь велика, что и в самых трагических сторонах жизни Пушкин открывал такую красоту и такое стремление к развитию, которые во многом смягчали ощущение трагизма и, не преодолевая его окончательно, предохраняли поэта от безнадежного пессимизма¹⁵. В пушкинской лирике 30-х годов с ее силой и глубиной чувства, «напряженным взаимодействием между вечными символами и вещами, как бы впервые увиденными»¹⁶, которая привлекала к себе особое внимание Тувима, как бы борются два начала: тревоги, тоски, сомнений, жажды забвения, предчувствия близкого конца и — надежды, стоического терпения, верности «гордой юности», непреклонной веры в жизнь, в ее вечное возрождение, в могучую силу творческого духа. Даже когда обступал полный «мрак ночи», поэт старался не потерять нить жизни, уловить смысл бытия:

От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

(«Стихи, сочиненные ночью,
во время бессонницы»)

И все же есть что-то удивительно близкое у тувимовского стихотворения «Неизвестное дерево» (сб. «Слова в крови») и пушкинского «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Созвучность возникает не столько в мыслях — думы о необратимости смерти посещали многих поэтов, — сколько в самом движении их, эмоциональной атмосфере, настроении.

Под пушкинским стихотворением стоит дата: 1829 год. Поэта неотвизно преследуют в ту пору думы о смерти. В черновиках остался след затаенной боли, отступившей на второй план в окончательном варианте.

У Тувима поэтический отклик вызвала смерть Стефана Жеромского. На это указывает посвящение к стихотворению. Но в нем нет ощущения внезапности обрушившегося на поэта потрясения. Чувствуется, что оно, как и у Пушкина, глубоко выстрадано.

В размышлениях Пушкина о быстротечности человеческого века в сравнении с бытием природы появляется образ дуба:

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.

В тувимовском стихотворении дерево становится главным, охватывающим все пространство стихотворения образом. Поэт в раздумьях о собственном близком конце обращается к дереву, предназначенному ему для гроба:

Дерево, мой друг зеленоглавый,
Где шумишь ты кроною кудрявой,
Где растешь ты, скоро ли на гроб мой
Кто-то спилит ствол твой величавый?

(Перевод В. Левика)

Пушкинское стихотворение с его высоким слогом (налетом архаики и романтизации), гармоническим единообразием синтаксического и звукового строя выдержано в строгих канонах классической поэтики¹⁷ и вызывает даже ощущение некоторой холодности. Стихотворение Тувима, напротив, менее совершенно, но более «заземлено», приближено по своей тональности к песне (Пушкин обращается к себе, Тувим — и к себе, и к дереву-другу, существу очень дорогому). Близость вызывается не образным строем, а интонацией раздумья-вопроса, глубокой печалью:

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?...

Среди потока смятенных мыслей вдруг как бы наступает покой, завершенность:

Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

Та же привязанность к родной земле чувствуется и в последних строках Тувима о «земле единственной, любимой», чьей «могила наша будет раной».

Оба стихотворения, возникшие под влиянием печальных дум о близком конце, о необратимости жизни, — казалось бы, трагические в своей главной интонации, — оптимистичны в целом. Исчезает одна человеческая жизнь, но вечен и огромен жизненный поток. «Красою вечною сиять» будет, как и прежде, природа (Пушкин). О таящихся в земле благотворных истоках, дарующих новую жизнь, говорит и Тувим:

Чтоб меня к себе ты прирастило,
Выпесло из тьмы своею силой,
Чтобы — корни с плотью — мы срослись бы,
Разветвились оба над могилой.

(Перевод В. Левика)

И лишь в одном они расходятся: русский поэт в отличие от Тувима не завидует молодым, приветствуя их цветение, мечтая, чтобы его могила была озарена светом «молодой жизни».

Эта вера в вечную смену бытия, его постоянное обновление, скрытые в нем могучие истоки, вера, которая подавляла ощущения преходящести жизни, близкого конца, состояния тревоги, тягостных раздумий о завтрашнем дне, таком же ненадежном, как и прошлое, не оставляла Пушкина до конца его дней. В различных вариациях она звучит и в «Элегии» («Безумных дней угасшее веселье...», 1830), и в «Осени» (1833), и в стихотворении «Вновь я посетил...» (1835).

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

(«Элегия»)

«Элегия», которой, по-видимому, предшествовал неоконченный набросок (1827 г. — «О нет, мне жизнь не надоела...»), — свидетельство того, «до какого, по словам В. Г. Белинского, состояния внутреннего просветления возвысился дух Пушкина» в последние годы его жизни¹⁸.

По многогранности мыслей и чувств «Элегия» считается одним из наиболее глубоких созданий Пушкина. Здесь и раздумье о закономерной необратимости человеческой жизни вообще и о своем собственном жизненном пути, в котором были, есть и будут не

только «горести, заботы и треволнения», и утверждение способности мыслящей и глубоко чувствующей личности радоваться «всем впечатленьям бытия», и признание в страстной привязанности к жизни. Жизни — дару сладостному и бесценному, которая открыта поэзии и любви, мысли и страданию, упоению и слезам, где сами слезы — знак не только страданий, но и восторга.

Как и жизнь, поэзия — «дар бесценный», божественный дар сладостного вдохновения. Не случайно в душе поэта в гармонии «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь». Рождение поэзии для Пушкина всегда

...минуты упоенья,
Незъяснимый сердца жар,
Одушевленный труд и слезы вдохновенья.

(«Дельвигу», 1817)

А вот тувимовская вариация светлого мига поэтического вдохновения:

...Порыв стихийных сил
Тобой, как деспот, завладеет,
И вдруг — покой, и дух слабеет,
И лишь бы плакал... слезы лил...

(«Как возникает стих». Сб. «Подстерегаю бога».
Перевод М. Живова)

Эта юношеская тувимовская поэтизация удивительного мига рождения стиха с его нечеловеческим напряжением сил и внезапно наступившим после него покоем перекликается с Пушкиным:

С младенчества дух песен в нас горел...

Романтическая природа тувимовской поэзии с резкими взлетами и падениями, восторгом и слезами, с ее способностью «из непаля возродить цветенье, от счастья умереть и вновь страдать»¹⁹ удивительно близка пушкинской.

Черня бумажный лист отметаи страданий,
Я плачу и молюсь, горю и плачу снова...

(«Ответ». Сб. «Чернолесье».
Перевод О. Румера)

Это тувимовская исповедь о том, как сладостно и мучительно рождается поэтическое слово, и одновременно мечта о поэзии высокого накала, которая бы «сердце искромсала пером своим на части». Темперамент, страстный, пылкий, романтическая окрыленность и — искренность, искренность неподдельная, вечно живое, поэтическое чувство присущи обоим поэтам.

И, подобно Пушкину, Тувим не изменил до конца высокому романтическому духу своей поэзии, которая осталась для него навсегда порывом, движением, «горением».

Высокий накал лирических страстей и на другом полюсе — взрыв «пламенной сатиры». К концу 30-х годов и тувимовское сати-

рическое перо резко заостряется. В пору работы над переводами из Пушкина создаются тувимовские «фрашки» и гротескная поэма «Бал в опере». Сохранившие непосредственность сиюминутной реакции, различные по содержанию (хотя порой и затрагивающие одинаково волновавшие их проблемы цензуры, критики, литературной бездарности, направленные против «новейших» блюстителей нравственности), — пушкинские и тувимовские эпиграммы близки силой поэтического гнева, злой иронией. Работая над переводом поэзии Пушкина, Тувим порой забывал, что перед ним чужое произведение. Звонкий и гневный пушкинский стих обращался в действенное оружие против новых «булгариных» — тех, кто, травил в эти годы на страницах реакционной националистической прессы самого Тувима, публично оскорблял в театре, устраивал откровенную слежку на улице. Не случайно под одним из своих пушкинских переводов Тувим написал: «Перевел с сатисфакцией».

Увлечение Тувима пушкинской лирикой не кончилось в 30-е годы. Польский поэт остался ему верен до конца жизни. В трагические годы войны, оторванный от родины, полный тревоги за судьбу своих друзей, Тувим вновь обращается к Пушкину. Пушкинские строки из «Цыган» взяты эпиграфом к поэме «Цветы Польши»: «И всюду страсти роковые, // И от судьбы защиты нет». Поразительно созвучны пушкинские «Осени» и «Поэту» и непосредственно тувимовские строки о пробуждении поэтического вдохновения:

Пегас мой жаждал волшебства...	И назвалась. И давней страстью
Между зимою и весною,	Пылавший взор приговорил
.	Меня к отчаянью и счастью.
В полумечтании, в полусне...	Конь, получивший нару крыл,
Она явилась вдруг ко мне.	Затрепетал и их раскрыл.

(Перевод К. Чуковского)

Итак, обращение через 100 лет такого талантливого польского поэта, как Тувим, к пушкинской традиции говорит о неразрывных узах, связывающих две культуры — польскую и русскую, о неувядающей свежести поэзии Пушкина, об обаянии его творческой и человеческой личности, о том, что возрожденная на иной национальной почве, в иных исторических условиях, поэзия его продолжала быть актуальной, звучала также вдохновенно, вселяла веру в жизнь, пробуждала высокие идеалы свободы, справедливости и добра. Влияние Пушкина на Тувима, порой ощущаемое непосредственно, порой сложным образом преломленное, — это интересная страница в творческом наследии польского поэта.

Примечания

¹ Wspomnienia o J. Tuwimie, s. 119.

² О смелой и мужественной позиции Тувима в 30-е годы, когда отношения Польши с СССР были обострены, пишет Т. П. Агапкина. См.: Агапкина Т. П. Письма русских корреспондентов в архивах польских писателей // Советское славяноведение, 1975, № 2. С. 89—96.

- ³ См. об этом: *Гинзбург Л.* Поэзия действительности // О лирике. Л. 1974, с. 181, 184—185, 231.
- ⁴ *Tuwim J. Aleksander Puszkina* // *Pisma prozą*, s. 201.
- ⁵ И лишь однажды Тувим отступит от своего стремления, напротив, ослабив смысловое звучание пушкинского стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...», опустив самые смелые фрагменты, очевидно опасаясь упреков в богохульстве.
- ⁶ См.: *Селиванова С. Д.* Над пушкинскими рукописями. М., 1980, с. 224.
- ⁷ *Селиванова С. Д.* Указ. соч., с. 21—24.
- ⁸ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Л., 1978. Т. VII, с. 58.
- ⁹ *Tuwim J. Dzieła.* Warszawa, 1958, т. 3, s. 581.
- ¹⁰ О сравнении Большой Медведицы с «возом», бытовавшем в древности у северных народов, см.: *Карпенко Ю. А.* Названия звездного неба. М., 1981, с. 46.
- ¹¹ Тувимовская страсть к коллекционированию оставила печальное наследие в виде унижающих, пасквильных статей, заметок, фельетонов, сочиненных в «его честь». Поэт обвиняется в большевизме, еврейском происхождении, отсутствии патриотизма и кощунстве над национальными святынями, в... деморализации армии, безнравственности, пагубном воздействии на молодежь.
- ¹² *Бурсов Б. И.* Судьба поэта // Звезда, 1975, № 11, с. 149. Образ поэта — личности, наделенной сверхъестественной, «безумной» силой, — возникает у Тувима в стихотворении «Разговор» (сб. «Слова в крови», 1926).
- ¹³ Подобные мысли, хотя и в несколько ином преломлении, Тувим высказывал и в стихотворении «На похороны Словацкого».
- ¹⁴ *Wspomnienia o J. Tuwimie*, s. 390.
- ¹⁵ *Городецкий Б. П.* Лирика Пушкина. М.; Л., 1962, с. 410.
- ¹⁶ *Гинзбург Л.* Поэзия действительности // Указ. соч., с. 229.
- ¹⁷ *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 25—28. Здесь дается развернутый анализ стихотворения.
- ¹⁸ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 355—356.
- ¹⁹ Из стихотворения «Труд» (в сб.: Цыганская библия. Перевод С. Олендера).

Юлиан Тувим и Борис Пастернак



Он награжден каким-то вечным
детством,
Той педерстостью и зоркостью
светил...

А. Ахматова *«Поэт»*. Сб. *«Тростник»*

Талант его граничил с гением.
У этого таланта было сто оттенков,
сто струн, он всегда был неожидан-
ностью. Был огнем, который его
сжег.

Л. Стафф *«Памяти Тувима»*

По воспоминаниям современников и друзей, когда речь заходила о Пастернаке, Тувим обычно весь «загорался». У него было «неослабевающее удивление перед Пастернаком», чей талант он ценил очень высоко, считая русского поэта подлинным новатором¹. Непосредственную дань восхищению пастернаковской поэзией Тувим отдал в своих переводах, в оригинальном же творчестве, в поэзии их связь более сложная. В 1933 г. увидел свет один из самых лиричных тувимовских сборников *«Цыганская библия»*, который открывался эпиграфом из стихотворения Пастернака *«Орешник»*:

Горят, одурая наш мозг молодой,
Лиловые топи угасших язычеств!

«Орешник» датируется 1917 г. и входит в книгу *«Темы и вариации»*, в цикл *«Нескучный сад»*. *«Темы и вариации»*, создававшиеся в 1916—1922 гг. одновременно со стихами *«Сестра моя — жизнь»* и вышедшие чуть позднее (1923), явились их своеобразным ответвлением.

Вспоминая много лет спустя то далекое время, когда, «казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды», Пастернак писал: «Мне теперь кажется, что, может статься, человечество всегда на протяжении долгих спокойных эпох таит под бытовой поверхностью обманчивого покоя, полного сделок с совестью и подчинения неправде, большие запасы высоких нравственных требований, лелеет мечту о другой, более мужественной и чистой жизни и не знает о своих тайных замыслах и их не подозревает.

Но стоит поколебаться устойчивости общества, достаточно какому-нибудь стихийному бедствию или военному поражению пошатнуть прочность обихода, казавшегося неотменимым и вековым, как светлые столбы тайных нравственных залеганий чудом вырываются из-под земли наружу»².

Именно в этой особой атмосфере «творческого поиска и откровения», необычайного творческого подъема, напряжения светлей-

ших душевных и нравственных сил и создавались стихи «Сестра моя — жизнь» и «Темы и вариации».

«Орешник» — стихотворение о природе, о лесе. Может создаться впечатление, что поэтическое слово зарождается у Пастернака как бы в педрах самой природы, а ему остается лишь «собирать (говоря его же словами) готовые рифмы в подставленную тетрадь». Само слово «орешник», его строй становится для поэта открытием. Застигнутый внезапно, замороженный его магией Пастернак из него самого «высекает» живой поэтический образ. Будто скальпелем вскрывает он корень слова «орешник», извлекая из него два других: «орел» и «решку». Эти слова, пришедшие из детской игры, стертые, банальные в быту, под пером Пастернака вдруг обретают поэтическую силу и непосредственность. Ассоциации неожиданны, чувственно зримы и поэтому особенно свежи.

«Мертвое», застывшее слово рождает развернутую образную цепь, которая преображается на наших глазах, оказывается частью живой материи, природы — мира видимого, осязаемого, изменчивого:

Орешник тебя отрешает от дня,
И мшистые солнца ложатся с опушки
То решкой на плотное тление пня,
То мутно-зеленым орлом на лягушку.

Так детство, справедливо названное А. Вознесенским «серьезнейшей из загадок Пастернака»³, становится истоком поэтического воображения, истоком открытия и постижения природы, как бы увиденной невзначай, впервые. В мире Пастернака обострены глаз, слух, осязание, обостренно чутки друг к другу отдаленные предметы. Вот солнце, уронив свой луч на мох «тлеющего пня», само становится «мшистым».

А строки спешат (тороплив, ускорен ритм), подгоняют друг друга, им как будто бы тесно в лесной чаще (тесен и сам стиховой ряд), и они «раздвигают» ее рамки:

Кусты обгоняют тебя, и пока
С родимой чащей сроднишься с отвычки,—
Опа уж безбрежна: ряды кругляка,
И роща редет, и птичка — как гичка,
И песня — как пена, и — нанеререз,
Лазурь забирая, пырком, душегубкой
И — мимо... И долго безмолвствует лес,
Следя с облаков за пропеснейшей шлюпкой.

«...ощущение повседневности, на каждом шагу наблюдаемой и в то же время становящейся историей, это чувство вечности, сошедшей на землю и всюду попадающей на глаза, это сказочное настроение попытался я передать <...> в написанной по личному поводу книге лирики „Сестра моя — жизнь“»⁴.

Повседневность, становящаяся в глазах Пастернака «историей», оставила свой след в таких словах, как «отвычка» (просто-

реч.), «нырком» («нырок» — «прыжок в воду с погружением с головой», разг.), «кругляк» («обрубок дерева округлой формы», спец.) в завораживающих своей неожиданностью, редкостью, столь же непривычных для поэтической сферы словах «гичка» и «душегубка» — синонимах к «шлюпке». Поэт не боится «унизить» вечный (высокий) мир природы, а с ним и поэзию, соединением с повседневною, для него и повседневности, и вечность — не только явления одного ранга, но и части единого целого, имя которому — жизнь. Пастернак верил, что «можно <...> с помощью слов вызвать к жизни предметы, чтобы они вставали перед нами во всем своем блеске <...> Верил, что можно темпом мелодии, поворотом фразы вызвать иллюзию пространства, краски, запаха, прикосновения...»⁵.

Слова в «Орешнике» синтаксически и интонационно-ритмически выстроены таким образом, в такой связи сложных соподчинений, с одной стороны, пропусков звеньев и ритмических пауз, — с другой («...и — наперерез, // Лазурь забирая, нырком, душегубкой // И мимо...»), что действительно создают ощущение непосредственного, порывистого, мгновенного движения, иллюзию как бы раздвинувшегося пространства. И вот уж «безбрежна чаща», «редает роща», и, словно по морю, несется шлюпка, «забирая лазурь». Но лес не ушел, не исчез, он просто отступил и «долго безмолвствует, // Следя с облаков за пронесшейся шлюпкой». Он живой, хотя и безмолвный участник, не объект, а субъект действия, обладающий тонкой чувственной организацией, как, впрочем, и все остальные участники происходящего. И снова, соприкасаясь, проникая друг в друга, воедино сливается лес с облаками, который действительно как будто переместился на небо, и небесная лазурь, преображенная в морскую пену, — с землей.

И, наконец, как итог звучат заключительные строки. Присутствие поэта, до сих пор отдаленного от происходящего формой второго лица («орешник тебя отрешает от дня», «кусты обгоняют тебя»), — повествование у Пастернака вообще редко ведется от первого лица, которое обычно выступает в роли двойника природы, — начинает ощущаться более непосредственно:

О место свиданья малины с грозой,
Где, в тучи рогами лишайника тычась,
Горят, одуряя наш мозг молодой,
Лиловые топи угасших язычеств!

Лес, замороженный происшедшим на его глазах превращением, словно пробуждается от оцепенения. И вот уже происходит «свидание малины с грозой», и лес колдует сам, пленяя нас своей первозданностью, своей сказкой, «одуряя... лиловыми топиями угасших язычеств». Утверждается чудо откровения природы-жизни и одновременно чудо постижения ее.

Так, повествуя о частице природы — орешнике, Пастернак «раздвигает» лесные берега, — и перед нами уже не лес, а море... — сама жизнь, всеобъемлющее, безусловное бытие, «веч-

ность, сошедшая на землю», и одновременно нечто до остроты материальное, чувственно зримое. «Орешник» — стихотворение о природе, радости общения, проникновения в ее мир, о нераздельной слитности с ним, целостности и единстве бытия, «сказочном настроении», которым полнится душа поэта.

Об этой всеобщей гармонии говорят не только неожиданные образно-стилевые, но и фонетические сближения (звуковая связанность): «орешник» — «отрепает»; «мшистые» — «опушки»; «орешник» — «орел, решка»; «родимую» — «сроднишься»; «обгоняют» — «отвычки»; «безбрежный» — «ряды», «редеет»; «птичка» — «гичка» — «отвычка»; «тучи» — «тычась».

Концовка стихотворения — самая напряженная по своему лирическому тону, — как бы останавливает все движение высокой лирической потой. Именно она — апофеоз соединения двух миров: непосредственного, ощутимого, материального, единичного и отвлеченного, всеобщего, вечного. И этот сплав становится символом всего первозданного, нетронутого, вольного, гордого — «языческого». Мир сказки и поэзии. Именно этот мир почувствовал и воспринял в «Орешнике» Юлиан Тувим. Так протянулась нить от пастернаковских строк «Горят, одуряя наш мозг молодой // Лиловые топи угасших язычеств!» к тувимовской «Цыганской библии»:

Что цыганскою библией стало —
Колдовскою, изустной, бездомной?..
Только бабам напев ее темный
Шепчет ночь на Ивана Купала.
В этой книге — дыханье народа,
Шелест леса, гаданье по звездам...

(Перевод А. Ахматовой)

Природа занимает все пространство пастернаковского стихотворения. У Тувима центр внимания перемещен с природы на поэзию. В отличие от Пастернака здесь меньше света, больше тревоги. Там — «сказочное настроение» от радости общения с природой как нетронутым кладезем вдохновения и поэзии, здесь — центр тяжести перенесен на муки рождения поэтического слова, на его всемогущую и одновременно сложную, интуитивную природу.

И сама ткань тувимовского стихотворения иная. У Пастернака все стихотворение захвачено единым порывом движения, но при этом остро, почти осязаемо очерчен каждый образ. Между тем «Цыганская библия» вся исполнена в многозначной манере смыслового умолчания, недоговоренности, интонационных пауз. Там откровенно безудержно «горят... лиловые топи угасших язычеств», здесь

...стихи — только чудятся где-то
В огневом и мгновенном звучанье...

(Перевод А. Ахматовой)

Правда, бросается в глаза образная аналогия огня. Для Тувима-романтика, «сгоравшего» в словах, это один из ключевых и

многозначных образов. В ранний период творчества Тувима образ огня близко соприкасался с его блоковским осмыслением (образы пожаров, огненных стихий были излюбленными образами Блока) как идеи «огненного» заклęcia (крещения, очищения) — обновления жизни.

Позднее, обретая конкретно-материальное значение, образ огня у Тувима несет и другую функцию — эмоционального знака пережитого, выстраданного («Картофель»), символа высокой Идеи («Похороны Словацкого»). Пожары, полыхающие над тувимовским «Чернолесьем», — это и символы высокого, одухотворенного, «горящего» слова, и знак предчувствия приближающейся угрозы, ощущения беспокойства в настоящем («Тьма»).

Пастернак, чья поэзия рождалась в огне революционных пожаров, свидетель грандиозного переворота и не менее грандиозных социально-общественных преобразований, с его повышенным поэтическим тонусом, также тяготел к «огненным» образам: у него «родину буря сожгла» («Определение души»), гроза «сжигает» сирень («Наша гроза» — стихотворение все озарено «огненным» блеском), горит «в воспалении» рожь («Душная ночь») — этот ряд можно продолжать до бесконечности.

Однако аналогия с Тувимом иллюзорна. Смысловое наполнение образа огня и его эмоциональное содержание у обоих поэтов различно. У Пастернака оно не несло в себе трагически-тревожной окраски, этот огонь был очистительным по своему свойству. Пастернаковская поэзия живет в постоянном беспокойстве, но *не в тревоге*, в мгновенном порыве, движении. В поэтическом воображении Пастернака рисуются озвученные образы бурь, гроз, дождей. Среди тишины, «когда и листок не шелохнется», его ухо чутко различает «жуткие глотки и плескания в шлепанцах, и вздохи и слезы в промежутке» («Плачущий сад»).

Тувим больше любит писать о движении «бесшумном»: о трепете ветвей и листьев, созревании почек, о развитии, становлении, муках роста:

Крошки, капельки-листочки
Вышли из дому, раскрылись,
Туго свернутые почки,
Лопнув ночью, распустились.

Дом родимый — ствол смолистый,
Пьющий сок земли корнями,
Непомерной силой стиснут,
Брызнул зеленою-слезами.

(«Семья». Сб. «Цыганская библия».
Перевод Е. Полонской)

Это восприятие мира, природы как вечного творчества восходит к романтической традиции.

Как и у Пастернака, тувимовская природа — живой мир, который совсем по-человечески испытывает счастливые муки страсти и недуг. Мы почти физически ощущаем, как «прорастают стебли// В напряженьи тяжком», как они «тужатся и лезут», как «больно им» («Весенний денек». Сб. «Цыганская библия»). Поэт стремится увидеть «невидимое», спешит проникнуть в сокровенные тай-

ны природы:

Случилось так: из ветки ночью
Пророс бутон, комочек малый,
По-птичьи пискнул, а под утро
Вздохнул... но это лишь начало.
Он набухал не дольше часу,
Подремывал в тепле весеннем.

(«Случилось так...». Сб.
«Пылающая сущность», 1936.
Перевод М. Петровых)

И в восприятии Пастернака природа — исток жизни, точнее, синоним ее, более того, она синоним всего существующего, мыслящего, чувствующего. Она определяет человека не только в биологическом, но и в нравственном и общественном отношении. Через призму пастернаковской природы по существу преломляется весь мир.

Полемизируя с теми, кто говорил о камерности пастернаковской лирики, М. Яструн писал: «...мир воображения этого поэта, несмотря на то, что он исходит из мельчайших деталей, разрастается до масштаба вселенной»⁶.

Природа у Пастернака многогранна в своих физических и эмоциональных состояниях:

Скорей со сна, чем с крыш; скорей
Забывчивый, чем робкий,
Топтался дождик у дверей...

(«Лето». Сб. «Сестра моя — жизнь»)

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далей
Сентябрьские страдали?

(«Давай ронять слова...».
Сб. «Сестра моя — жизнь»)

Или:

Этой ночью за парком знобило трясину.

Лес хапдрит. И ему захотелось на отдых...

(«Спасское». Сб. «Темы и вариации»)

Или:

Весна, я с улицы, где тополь удивлен,
Где даль пугается...

(«Весна». Сб. «Темы и вариации»)

Пастернаковская природа — существо ранимое, не только реагирующее на свое непосредственное окружение, но и на все происходящее в мире, чуткое к общественным потрясениям:

Нашу родину буря сожгла.
Узнаешь ли гнездо свое, птенчик?

О мой лист, ты пугливый щегла!
Что ты бьешься, о шелк мой застенчивый?

(«Определение души». Сб. «Сестра моя — жизнь»)

Природа Пастернака живет своей жизнью, одновременно внимательно приглядываясь к человеку, наблюдая за ним:

...У плетня
Меж мокрых веток с ветром бледным
Шел спор. Я замер. Про меня!

(«Душная ночь».

Сб. «Сестра моя — жизнь»)

Автор же «Цыганской библии» страстно стремится слиться с природой, бытием, «сраститься» с цветами, корнями:

Чтоб мы лишь единым звались
Именем неделимым:
Или оба — травой,
Или оба — тувимом.

(«Трава». Перевод А. Штейнберга)

Но за страстной мечтой о соединении, слиянии скрыта горечь, вызванная ощущением невозможности соединения, ибо между человеком и природой (в восприятии Тувима) всегда стоит преграда — слово. Исток этого восприятия восходит к романтическим воззрениям, согласно которым мир на начальной стадии развития человечества был гармоничен, человек в этом «золотом веке» составлял единое целое с природой, был ее частью. Эволюция человеческого общества, его духовное, интеллектуальное развитие (рефлексия, «логос», который стоит у истоков «слова») разрушили эту гармонию. Но возможна и другая интерпретация, тоже, однако, связывающая Тувима с романтической традицией: «слово» бесцельно постичь гармонию мира, бессильно выразить ее.

Между тем в восприятии Пастернака нет преград к соединению природы и человека, они составляют одно целостное бытие, хотя природа и царствует в его поэзии, являясь существом тонко организованным, представляя своеобразный нравственный образец преданности, самоотверженности, душевной чуткости и добра.

Итак, гармония, слияние человека с природой. И «слово» не только не является преградой к этому соединению, а более того, как бы рождается в ее недрах. Природа органично «вписывается» в структуру пастернаковского стиха, становясь самым стихом. Вот как пишет об этом удивительном свойстве пастернаковской поэзии Ю. Н. Тынянов: «Какие темы приводят в столкновение стих и вещь? Это, во-первых, самое блуждание, самое рождение стиха среди вещей.

Отростки ливня грязнут в гроздьях
И долго, долго до зарп
Кропают с кровель свой акростих,
Пуская в рифму пузыри.

Слово смешалось с ливнем <...> стих переплелся с окружающим ландшафтом, переплелся в смешанных между собою звуками образах. <...> И в результате этой алхимической стиховой операции ливень начинает быть стихом...»⁷.

Поэзия, поэтическое слово. Пожалуй именно этой теме и Пастернак и Тувим посвятили самое большое количество стихов. Поэтическое слово — это особая область, зачарованный край тувимовской поэзии, «страна вдохновения и отчаяния»⁸. Мучительны поиски слова... Они начались давно, еще с гимназических лет, когда мальчиком Тувим увлекался редким звучанием слов далеких языков, пока еще не вдаваясь в их смысл. Сначала мир слов, потом поэзия. Поэзия так и осталась для него вечным чудом, вспышкой, озарением, «огневым и мгновенным звучанием».

В раннем творчестве Тувим был близок к поэтам, искавшим новых поэтических средств выразительности, тяготевшим к «поэтике повседневности», словотворчеству. «Я буду первым в Польше футуристом», — заявлял автор «Поэзии», шокировавшей добропорядочный вкус. Однако даже в этот период он не пошел на разрыв с национальной поэтической традицией. Да и алхимия слова тувимовских «Слопепей» была ближе к хлебниковскому конструированию «праязыка», чем к неологическим операциям с языком футуристов. В последующих своих сборниках Тувим мучительно пытался преодолеть разрыв между словом и предметом. И не мог... Живая материя мстила.

В «Чернолесье» — томике, предворяющем «Цыганскую библию», и идейно и эмоционально близком ей, — слово несет в мир гармонию. Слово становится демиургом, творцом. Слово «пылающее» («Десятилетие»), возрождающее («Моя вещь») и преобразующее, подобно романтикам, мир («Работа»), слово — знак высокой Идеи:

Слово? В сердцах и набатах,
Слово в громовых раскатах,
Как прежде — воззвало, взорвало!
(«Похороны Словацкого».
Перевод А. Эппеля)

«В плоть слово облеклось, не плетом стала плоть» («Мне лучше бы всю жизнь...»). Перевод О. Румера). И снова обступает отчаяние, отчаяние от сознания разрыва между словом и живой материей. Слово, оторванное от бытия, должно вернуться к нему. Поэзия в восприятии Тувима — синоним всего, что чувствует, живет, страдает («Ответ»).

Но рождающая «таинственные звуки», дарящая Тувиму, как и Пушкину, мгновенья мук и наслажденья, поэзия одновременно для него и «упорный труд»:

Сегодня снова — в строф квадраты
Предметы втискивать углами,

Тесать, сгибать, четыре грани
Найти и добиваться пятой.

(«Работа».)

Перевод Д. Самойлова)

0

Тувим не отступает от своей веры, что словом можно «заклясть» мир, утверждая, однако, уже не чувственно-поверхностное открытие предмета, как в былые годы, а интеллектуальное познание мира словом, обращаясь к порвидовской концепции, к сознательному конструированию слова.

Искусство слова — вторгаться внутрь, в самую сердцевину, в суть, в нерв предмета или явления («Работа»). Об этом же говорят и строки «Эксперимента» (сб. «Цыганская библия»). Автор «Чернолесья» и «Цыганской библии» возродил слово из пепла. Одухотворенное, овеванное дыханьем великого Чернолесья», озаренное светом польских романтиков, оно снова ожило.

Но остается и тоска по слову, способному передать подлинную свежесть природы, и ощущение невозможности этого («Трава»). Живая материя оказывается неподвластна слову. Кудесник и маг слова не в силах освободиться от чар края «изустного, бездомного» («Цыганская библия»).

Поэзия интуитивна по своей природе. Это неподвластный разуму мир порыва и вдохновения, мир крайних полюсов — пепла и цветения, счастья и страдания («Труд», «Скерцо»). Стихотворение — «подобие алгебраической задачи» — вновь «вспыхивает» в воображении поэта («Стих»). Да, поэзия в восприятии Тувима — вечное безумие, горение, но (опять но!)... и гармония — «точность высокого искусства» («К судьбе»).

В последней книге стихов 30-х годов продолжают поиски слова у самых его истоков («Источник», «Зелень»). «Зелень» — это не только фантазия словотворчества, но нечто более глубокое — поэтизация мироощущения поэта, обретающего, наконец, гармонию, ибо само слово обрело в мучительных поисках гармонию с материей.

Тувимовская поэзия 30-х годов — это вершина поэтического слова, совершенного в своей ясности и выразительности и одновременно одухотворенного и многозначного. Связь с реальной действительностью не разорвана, восприятие ее стало, напротив, обостренное, слово — «остро и точно». Сквозь резко обостренное видение действительности, неустанные сложные и противоречивые поиски всемогущего слова явственно просвечивает романтический источник.

Чем же Тувим со своим безусловным тяготением к романтической традиции был близок Пастернаку, преимущественно негативно относившемуся к романтизму, считавшему реализм единственным художественным методом, присущим истинному искусству? Правда, заметим, что реализм Пастернак понимал своеобразно, требуя от художника ранней впечатлительности,

добросовестности и неповторимости в передаче реального бытия, считая реалистами Блока и Верлена, Толстого и Шопена⁹.

По Пастернаку мир как бы впервые открывается художником, вот почему у него впечатления обострены и свежи, как в детстве:

О детство! Ковш душевной глуби!
О всех лесов абориген,
Корнями вросший в самолюбье,
Мой вдохновитель, мой регент!

(«Клеветникам».
Сб. «Темы и вариации»)

«Детство, не хрестоматийное „детство“, а детство как поворот зрения, смешивает вещь и стих, и вещь становится в ряд с памц, а стих можно ощупать руками. Детство оправдывает, делает обязательными образы, вяжущие самые несоизмеримые, разные вещи <...> Своеобразие языка Пастернака в том, что его трудный язык точнее точного,— это интимный разговор, разговор в детской»¹⁰. И при этом исследователь ссылается на стихотворение «Так начинают. Годы в два...» («Темы и вариации»). Среди четырех известных переводов Тувима из пастернаковской поэзии было и это стихотворение. По-видимому, выбор пал на него не случайно.

В поэзии Тувима нет такого, как у Пастернака, «ошеломляющего ощущения детства» (Вознесенский), но и в ней живет постоянное ожидание «чуда» («Случай с редактором», «Дар», сб. «Пылающая сущность» и др.). Это «чудо», сотворенное магней поэтического искусства, тоже можно если «не пощупать», то увидеть:

Powierzam ci różowość.	Дарю тебе розовость.
Słyszysz, jaka jest świeża?	Чувствуешь, какая она свежая?
Słowa ci nie dość? Więś — owoc:	Слова тебе не достаточно?
Brzask wśród liści powierzam.	Вот — плод:
.....	Отблеск среди листьев дарю тебе.
Uwierzyłeś w różowość?	
Już różowieje lazur...	Ты поверила в розовость?
(«Dar»)	Уже розовеет лазурь...

(«Дар»)

И Тувим, и Пастернак — поэты со склонностью к повышенному, «поэтическому» видению мира. Но у Тувима носителем его является поэтическая личность и в первую очередь его собственная, у Пастернака — человеческая личность вообще, скрытая от читательского взора, растворенная в окружающем бытии, которое уникально, опоэтизировано как бы само по себе. Или иначе. Пастернак воспринимает мир сквозь призму ребенка, Тувим смотрит на него как поэт. С этим связано и различие истоков, питающих их поэзию: при общем сильном тяготении к живому, материальному миру связь с последним у Пастернака сильнее, «вещественнее». Отсюда и колебания Тувима между миром «чис-

того» слова и живой материей, и мучительные поиски гармонии слова и бытия, которых не было у Пастернака, ибо, как мы уже отмечали, в его поэзии нет преграды между природой, человеком и словом.

Итак, расхождения... Но не следует торопиться с выводами, обратимся непосредственно к структуре их стиха. Не будем искать образных аналогий, ибо образные совпадения (как мы уже видели на примере образа огня) бывают подчас обманчивы.

В поэзии и Пастернака и Тувима роль метафоры необычайно велика. «Метафорическое восприятие мира,— пишет Л. Гинзбург,— органическое свойство Пастернака <...> Образность Пастернака — не связь конкретного с абстрактным, чувственного со сверхчувственным; это связь явлений между собой, взаимное истолкование вещей, раскрывающих друг перед другом свои смысловые потенции <...> Согласно этой концепции мира — все отражается во всем, любая вещь может стать отражением и подобием любой другой вещи, все они превращаются друг в друга, и превращения эти ничем не ограничены». И далее Л. Гинзбург проводит аналогию с концепцией немецких романтиков, согласно которой «метафорические сближения отражали единство природы, магическую одушевленность всех ее элементов», видя специфику Пастернака в том, что «романтическую метафоризацию природы он распространил <...> на всю совокупность эмпирических явлений...»¹¹.

Итак, в отличие от Тувима, Пастернаку свойственно метафорическое восприятие мира как отражение его единства, взаимодействия и взаимопроникновенности всех его явлений. Вот почему метафорические связи у Пастернака сложнее, обостреннее, неожиданнее. «...запас образов у Пастернака особый, взятый по случайному признаку, вещи в нем связаны как-то очень не тесно, они — только соседи, они близки лишь по смежности (вторая вещь в образе очень будничная и отвлеченная); и случайность оказывается более сильной связью, чем самая тесная логическая связь»¹². У Тувима природа обычно метафоризируется или через самое себя, или через человеческое состояние. У Пастернака «человек не только элемент пейзажа, но он также является этим пейзажем. Он может поменяться местами с деревьями, небом и солнцем»¹³. В метафорический круг Пастернака попадает не только природа и человек, но и неодушевленные вещи и предметы, преимущественно из домашнего быта:

Задекламирует чердак
С поклоном рамам и зиме.
К карнизам прыгнет чехарда
Чудаществ, бедствий и замет.

.....
Галчонком глянет Рождество...

(«Про эти стихи».)
Сб. «Сестра моя — жизнь»)

Кто иглы заслезил
И хлынул через жерди
На поты, к этажерке
Сквозь шлюзы жалюзи.

Кто коврики за дверьми
Рябиной пссурьмил,
Рядком сквозных, красивых
Трепещущих курсивов.

(«Давай ронять слова...».
Сб. «Сестра моя — жизнь»)

Так рождается поэзия Пастернака. Здесь нет тувимовской ставки на «чудо».

У Тувима наряду с метафорической сгущенностью поэтической ткани встречаются стихи более разряженные, и тогда (согласно классическим канонам) ударной оказывается концовка, всегда поражающая неожиданностью метафорического поворота:

И шорох, предвещая перемены,
Прошел по листьям и затих мгновенно,
И конь крылатый вздрогнул и заржал,
И небеса обрызгал белой пеной
Пред тем, как вдалеку куда-то ускакал.

(«На рассвете». Сб. «Пылающая сущность».
Перевод Н. Гребнева)

У Пастернака метафоризируются целые структуры, которые призваны передавать фактическую структуру самой действительности, а не просто вызвать новое значение¹⁴. Исключительность поэтического мира Пастернака, безусловно, значительнее (хотя и нет, казалось бы, непосредственной ставки на «чудо»):

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и — прямой
Дорожкой в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Огромный сад тормозится в зале,
Подносит к трюмо кулак,
Бежит на качели, ловит, салит,
Трясет — и не бьет стекла!

(«Зеркало». Сб. «Сестра моя — жизнь»)

Но возможна и другая точка зрения. К анализу пастернаковского мира нельзя подходить с привычными мерками. Необходимо глубокое проникновение, погруженность в него, — и тогда исключительность, аптитеза по отношению к «реальному» миру перестанет ощущаться, — этот мир сам обретает права реальности. И внутри него конструкции не будут восприниматься как нечто необычное. Ведь в сущности так естественно: зеркало, отраженный сад, сад в движении, внутри и вне дома... Это впечатление связано с тем, что непосредственность и естественность восприятия и изображения тождественны в представлении Пастернака с устремлением к необычному.

В пастернаковской поэзии, подобно тувимовской, есть нечто магическое, но Пастернак никогда не был, в отличие от Тувима,

«изобретателем» слов. Его «алхимические» операции со стихом — отражение все той же взаимопроникновенности, взаимообусловленности явлений. Это касается и звуковой организации. Для Пастернака характерна удивительная «сцепленность» звуков при одновременной интонационной свободе (и при том, что вещи «связаны не тесно» — Ю. Тынянов):

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины — о, погоди,
Это ведь может со всяким случиться!
Этим ведь в песне тешатся все.
Это ведь значит — пепел сирепевый,
Роскошь крошеной ромашки в росе,
Губы и губы на звезды выменивать!

(«Сложна весла».

Сб. «Сестра моя — жизнь»)

Свежесть, непосредственность в передаче «реального» бытия предполагает и непринужденность речевой тональности. Кажется, что Пастернак порой непродуманно «роняет» слова. В его поэзии одновременно с целостными интонационными периодами заметны незавершенность фразы, пропуски целых ее звеньев, разрывы — та свобода, которая свойственна живой, взволнованной или детской речи, хотя при этом метрический строй не нарушается (в рамках классической строфы разбиваются внутренние каноны)¹³:

Ужасный! — Капнет и вслушается:
Все он ли один на свете
Мнет ветку в окне, как кружевце,
Или есть свидетель.

.....
К губам поднесу и прислушаюсь:
Все я ли один на свете,
Готовый навзрыд при случае,
Или есть свидетель.

(«Плачущий сад».

Сб. «Сестра моя — жизнь»)

Иначе у Тувима. В его лирике 30-х годов сила и глубина восприятия соединены с чистотой и классическим совершенством интонационно-ритмического рисунка стиха (хотя в ранний период поэт отдал дань разговорному строю, ритмическим «сбоям», пропускам звеньев в логической цепи фразы, подчиняясь «поэтике повседневности»). Эта разница особенно чувствуется в тувимовском переводе пастернаковского стихотворения «Из суеверья» (сб. «Сестра моя — жизнь»).

Пастернак, преисполненный нежности, волнуясь, опускает слова, нарушая их традиционную синтаксическую связь. Тувим восстанавливает ее, но утрачивает при этом неповторимость пастернаковского стиха, его удивительную музыкальность. Сравните четвертое четверостишие.

У Пастернака:

О неженка, во имя прежних
И в этот раз твой
Наряд щебечет, как подснежник
Апрелю: здравствуй!

У Тувима:

Mileńko! W imię dawnych wiosen,
Tak samo dzisiaj
Twój strój szczebioce jak pierwiosnek
Kwietniowi: «Witaj!»

Но есть у Тувима стихи, где близость с поэтикой Пастернака при одновременном своеобразии достаточно ощутима. Среди них: «Синтаксис» (сб. «Чернолесье»), «Гроза (Или любовь)» и «Итог осени» (сб. «Цыганская библия»), «Ветка» и «Гроза» (сб. «Пылающая сущность»).

Сложное метафорическое переплетение, взаимопроникновение внешнего мира, чьи границы достаточно широки (сюда включаются, как у Пастернака, не только природа — гроза, молния, но и улица, и домашний интерьер — окно, рама), и внутреннего состояния поэта представляет собой одно из наиболее ярких и трагичных стихотворений Тувима из сборника «Цыганская библия» — «Гроза (Или любовь)». Вся конструкция стихотворения напоминает пастернаковскую: оба мира не выделены один посредством другого (как при обычной метафоризации), а соединены в одно целое, причем целостность их, стяженность подчеркнута очень выразительно. Как у русского поэта, метафоризированы целые смысловые структуры. Почти как у Пастернака, человек, поэтическая личность меняется местами с природой — с грозой, небом: «Идет гроза, небо хмурится и смотрит моими глазами».

Однако психологическая установка стихотворения разделяет поэтов: Тувим идет от внутреннего эмоционального состояния к миру внешнему, у Пастернака, напротив, природа всегда в центре, через природу определяется человек.

В стихотворении Тувима «Итог осени» неожиданно образное соединение, взаимопроникновение материально-чувственного мира (дождя, ветвей, листьев) и отвлеченно-вечного (часов, минут). Объединяет эти миры человек, его ощущения и состояние:

Вянет за часом час. За минутой вянет минута.

.....

Я сбиваю секунды с дня. Листья с ветви сбиваю,

Открыл я окно, и руки в озеро дня окунаю, —

Дождь пробегает по ним. Дождь их мочит.

Сбивает минуты и листья.

(Перевод М. Жиева)

По-пастернаковски свободно меняются местами природа, время, человек. И все-таки ощущение разъединенности этих миров остается, не происходит той пастернаковской «сцепленности», о которой писали Л. Гинзбург и сам Пастернак¹⁶. Может быть, оно возникает из-за излишне нарочитой подчеркнутости этой «замены», которая у Пастернака более непринужденная и естественная.

У Пастернака человек рядом, везде и нигде¹⁷. У Тувима поэтическое «я» почти всегда выразительно. Вот и в «Итоге осени» оно

непосредственно разрывает сложную метафорически-образную цепь:

Что осенью я назову? Только вздох глубокий и долгий —
Мой, человеческий, вздох из глубы холодной озерной.

(Перевод М. Живова)

Зато поэтическая миниатюра «Гроза» (сб. «Пылающая сущность») исполнена в пастернаковском ключе:

Скрестились молний шпаги	В кольцо огней зажат,
В сплошной гремучий	Дождем ошеломленный,
	блеск;
Все громче шум и плеск	Дрожит в испуге сад
Громокипящей влаги.	И воет испугленно.

(Перевод О. Румера)

В одном порыве слился, пересеклись «мгновенная (истинно пастернаковская!) живописность», обостренность света и — резкость звука.

Только у автора «Грозы моментальной навек», подобно вспышке, также ослепительно остры и мгновенны восприятия, «видения столь интенсивны, что кажутся галлюцинацией»¹⁸:

И когда по кровле зданья	Стал мигать обвал сознанья:
Разлилась волна злорадства	Вот, казалось, озарятся
И, как уголь по рисунку,	Даже те углы рассудка,
Грянул ливень всем плетнем,	Где теперь светло, как днем.

Анализ поэзии Тувима и Пастернака дает возможность определить характер и степень их близости и одновременно расхождения, особенно ощутимые в поэтике. Ставка на исключительность, неожиданность безусловно объединяет Тувима и Пастернака. Однако преодоление поэтической традиции (в образно-стилевой, интонационно-ритмической и синтаксической организации стиха) у русского поэта выражено острее, чем у польского. В 30-е годы, когда связь с пастернаковской поэзией становится заметнее, Тувим традиционнее, «классичнее» и одновременно романтичнее Пастернака.

Романтизм Тувима — в напряженном конфликте с действительностью, в доминанте лирического, личностного «я», восприятии жизни как неустанного становления, творчества, в тяготении к невидимому, невыразимому, в повышенном эмоциональном тоне — «горении» (недаром Тувим так любил писать о «грозах»), наконец, в вере в изначальное существование слова, его «магическое» всемогущество.

И у Пастернака есть «за мороженностью» словом, и он верил, что с помощью слов можно вдохнуть жизнь в любой предмет, но эта одушевленность, одухотворенность более целостная, глубокая — всеобщая, ибо все явления в его поэзии «сцеплены», а лирическое «я» «размыто», вытеснено «вещностью». Вот почему у него не бы-

ло мучительного тувимовского разлада между словом и живой материей. Вот почему он и не был изобретателем слов, а его «алхимические» операции со стихом были отражением все той же взаимопроникновенности явлений, но не удивляя «фейерверками» слов, Пастернак, как и польский поэт, все равно остался «магом» поэзии, ибо в его стихах «все полно тайны, и за каждым углом подстерегает чудо» (Вознесенский).

Примечания

- ¹ Wspomnienia o J. Tuwimie, s. 392, 432.
- ² Пастернак Б. Из неопубликованных автобиографических заметок «Сестра моя — жизнь» (1953) // Пастернак Б. Воздушные пути: Проза разных лет. М., 1982, с. 491—492.
- ³ Вознесенский А. Мне 14 лет... // Новый мир, 1980, № 9, с. 155.
- ⁴ Пастернак Б. Воздушные пути, с. 492.
- ⁵ Jastrun M. Pieśń i błąd: O poezji B. Pasternaka // Twórczość, 1962, nr. 1, s. 53.
- ⁶ Jastrun M. Pieśń i błąd // Ibid., s. 52.
- ⁷ Тынянов Ю. Н. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 183.
- ⁸ Колташева И. Н. Юлиан Тувим. (Цит. по кн.: История польской литературы. М., 1969, т. 2, с. 300; см. также с. 300—306 о тувимовских поисках слова).
- ⁹ См. об этом: Пастернак Б. Воздушные пути, с. 380, 384, 385.
- ¹⁰ Тынянов Ю. Н. Промежуток, с. 184.
- ¹¹ Гинзбург Л. Вещный мир // Гинзбург Л. О лирике, с. 349—350.
- ¹² Тынянов Ю. Н. Промежуток, с. 185.
- ¹³ Slavia orientalis, 1970, nr. 3, s. 277.
- ¹⁴ Ibid., s. 281.
- ¹⁵ Jastrun M. Pieśń i błąd, s. 54.
- ¹⁶ См.: Пастернак Б. Воздушные пути, с. 252; Гинзбург Л. Указ. соч., с. 349.
- ¹⁷ Об отказе Пастернака от романтического обоснования своего лиризма образом лирического героя см.: Пастернак Б. Воздушные пути, с. 272; Гинзбург Л. О лирике, с. 351—352.
- ¹⁸ Jastrun M. Pieśń i błąd, s. 52.

Владислав Броневский и Сергей Есенин



Быть поэтом — это значит то же,
Если правды жизни не парусить,
Рубцевать себя по нежной коже,
Кровью чувств ласкать чужие души.

С. Есенин. «Быть поэтом»

Боль и радость делю я со всеми —
Мне не чуждо ничто людское.
Человек — исток моей песни,
Песни, полной не мистики, — крови.

В. Броневский

«Друг, нас судьба разъединила»

По признанию самого Броневского, знакомство с поэзией Есенина (наряду с поэзией Маяковского и Пастернака) было для него «поистине потрясением». «Есенина, — писал Броневский, — я люблю за его „песенность“, за глубокое, „душевное“ проникновение в русскую речь»¹.

В польской критике Броневский был первым, кто выступил с обзорной статьей, достаточно полно представлявшей биографию русского поэта и его творческий путь. Эта статья явилась первым в Польше откликом на трагическую смерть Есенина. Броневский знакомил польского читателя прежде всего с Есениным-художником, чьи стихи делают многограннее человеческое познание мира, учат постигать его чувством. «Лириком и только лириком до конца своих неполных тридцати лет был Сергей Есенин»², — вот главное, на что обращал внимание Броневский.

Броневский и Есенин. Близость этих двух замечательных поэтов несомненна. Броневский вошел в польскую литературу как революционный поэт. И Есенин был певцом революции, искренно стремившимся «постигнуть в каждом миге // Коммуной вздыбленную Русь». Но «он не смог пожертвовать той частью своего сердца, которая привязывала его к старой деревне»³, и до конца своих дней испытывал душевный разлад, который привел его к трагической развязке.

Творческая и человеческая судьба обоих (хотя Броневский был более целостной личностью, Есенин — более мятущейся, дисгармоничной) оказалась драматичной. При всем различии истоков их драмы есть в ней и нечто общее: они жили в бурную эпоху борьбы за социалистическое переустройство мира, на их глазах совершалась невиданная ломка общественных отношений.

В их лирике нет грани между сферой интимного и гражданского, перед нами не просто «прорывы» интимности в гражданственность, а полная их «слиянность», которая сообщает вдохновенное звучание их стихам.

О чем бы ни писал Броневский — о современной истории или о революционном прошлом, слагал ли эпитафии павшим борцам или гимны родному краю, как бы ни было в его поэзии актуально вре-

мя, — в ней всегда ощутимо присутствие его собственной личности. И не были бы так прекрасны его революционные, политические стихи, если бы не высокая степень их лиризма, интимность интонации.

И в лирике Есенина есть та же проникновенность переживания окружающего, постоянная взволнованность «всем живым на земле». В ней и ликование, увлеченность грандиозностью событий, крушением старого мира, восстанием народных стихий («В сонме бурь неповторимые я вынес впечатленья» — «Русь уходящая»), и тревога за судьбу родины, предчувствие неизбежного конца патриархальной Руси, пафос жертвенности — и «просветленное чувствование новой жизни»⁴.

У истоков поэзии Броневского стоит традиция польских романтиков, именно она определила высокую патетику, эмоционально напряженную образность стиха польского поэта. Истоки же есенинской лирики — в народной поэзии, хотя ощутима в ней, особенно в последние годы, и прозрачность пушкинского стиха.

Традиция литературная и традиция фольклорная. Но и Броневский тяготеет к народной, песенной основе, особенно в мелодике стиха, а связь Есенина с народным творчеством не столь непосредственна, как это кажется на первый взгляд, она оригинально преломляется в жанрово-сюжетном и образно-метафорическом строе его лирики⁵.

Романтика Есенина, говоря его собственными словами, — «самая настоящая земная», но в его раннем творчестве романтический стиль явно преобладает. Тяготение к романтической традиции чувствуется и в ожидании грядущих перемен, и в атмосфере «общей тревоги, разлитой в мире», охватившей всю русскую поэзию начала XX в. И до конца дней поэт сохранил тайную «сопряженность» земного и идеального миров.

Сопоставление поэзии Броневского с поэзией Есенина дает возможность обнаружить не столько непосредственные совпадения⁶, сколько скрытую, однако весьма глубокую, взаимосвязь двух поэтов. Эта взаимосвязь — в эмоциональном «нерве», душевной «обнаженности», общезначимости лирического чувства. Об этом с присущим им откровением сказали сами поэты:

Быть поэтом — это значит то же,
Если правды жизни не нарушить,
Рубцевать себя по нежной коже,
Кровью чувств ласкать чужие души.

(«Быть поэтом», 1925)

Nic ludzkiego nie jest mi obce,
ból i radość rozdaje wszystkim,
człowiek pieśni mojej surowcem,
pieśni pełnej krwi, a nie mistyki.

(«Przyjacielu, los nas poróżnił...».

«Troška i pieśń»)

Боль и радость делю я со всеми —
Мне не чуждо ничто людское,
Человек — исток моей песни,
Песни, полной не мистики, — крови.

(«Друг, нас судьба развединила...».

Сб. «Печаль и песня», 1932)

Не только тематические и образные совпадения и даже не столько строй душевных переживаний, а лирическое «чувствование», тон признания, необыкновенная искренность и сближает, в первую очередь, обоих поэтов.

Есенин, — как справедливо пишет исследователь его творчества Ю. Л. Прокушев, — обладал редким даром поэтического самораскрытия. Его поэтическое «я», всегда выразительное, органически связывает между собой и отдельные стихотворения, и целые циклы, превращая каждый сборник «в своеобразные странички своеобразного лирического дневника поэта»⁷.

Броневский называл свое творчество «дневником художника». Он использует свою биографию как «поэтический материал». Поэтическим принципом Броневского было «не только конструирование поэтических образов из элементов действительности, насыщенной определенными эмоциями, но также непосредственное определение главных чувственных интонаций, возникающих в творческом сознании»⁸.

«В стихах моих, — писал Есенин в 1924 г., — читатель должен главным образом обращать внимание на лирическое чувствование...»⁹. «Лирическим чувствованием» пронизано все творчество поэта: стихи о себе самом и о своей поэзии, природе, любимой, родине. В них живет натура искренняя, открытая, эмоциональная, ищущая и мучительно беспокойная. Лирический герой Есенина — современник эпохи грандиозной ломки общественных и нравственных отношений, «через сердце которого прошли бури истории»¹⁰, поэтому мир его чувств неоднозначен. В его сложной, противоречивой натуре бунтарский темперамент, мятежный дух не в силах вытеснить «нежность грустную русской души»; постоянный мучительный конфликт с миром и внутренний разлад, нравственные срывы и душевные изломы контрастируют со стремлением к «внутреннему примирению с собой и миром» (Есенин).

И в поэзии Броневского 20-х — начала 30-х годов, где творческая связь с Есениным особенно выразительна, «напряженное стремление к борьбе», утверждение высоких революционных идеалов соединяется с пафосом жертвенности, вера в действенность поэтического слова — с ощущением его бессилия, бунтарство, мотивы мужества, воли, «крика» — с трагизмом одиночества, тоски, самоотречения, потребностью в тишине, «шепоте»; очарованность бытием, светлые, «весенние» начала — с болью и горечью утраты. Но в отличие от есенинской поэзии в поэзии Броневского в конечном счете доминирует верность идее, мужество и сила духа.

Поэтическим манифестом Броневского тех лет стало стихотворение «Друг, нас судьба разъединила», написанное в связи с возникшими у него и его соратников по пролетарской литературе идейно-эстетическими разногласиями и явившееся полемическим «ответом» Вандурскому. В стихотворении — убежденность в необходимости представления в поэзии, в том числе и революционной, «всего человеческого», стремление к слиянию идеалов революционной борьбы и «чувства», верность высокому призыванию стихами

«бороться, любить и страдать», призванию, провозглашенному еще Ю. Словацким: «С вами жил я, и плакал, и мучился с вами» («Мое завещание». Перевод Б. Пастернака). Солидаризируясь с этими строками, Броневский привносит свой акцент — «борьбу»:

Jesli wierszem staje do boju,
Wierszem kocham i wierszem

Если стихами я встаю в бой,
Стихами я люблю и стихами страдаю.
cierpie.

При всей полемической «установке» стихотворение очень лирично. Это признание другу, с которым его разделила глухая стена отчужденности, а рядом с нотой откровенного признания (монологическая форма соединена с диалогом, не только «открытым» — с Вандурским, но и «утаенным» — с читателем) — стремление «вызвать состояние „сопереживания“ между поэтом, „лирическим героем“ и адресатом, читателем»¹¹. Лиризм стихов и в мелодичной, элегической интонации стихотворения.

Nie pozwolę nikomu dotknąć
harfy mej — ze stu żył —

Не позволю никому коснуться
моей арфы — из ста жил —

stustrunnej,

стострунной,

będę niósł ją — groźną,

буду нести ее — грозную,

samotną, —

одинокую, —

choćby cięższa była od trumny.

хотя бы гроба была тяжелее.

В этих строках польская критика увидела непосредственную перекличку с есенинскими строками:

Принимаю все.

Я не отдам ее в чужие руки —

Как есть все принимаю.

Ни матери, ни другу, ни жене.

Готов идти по выбитым следам.

Лишь только мне она свои вверяла

Отдам всю душу октябрю и

звуки

маю,

И песни печальные лишь только пела

Но только лиры милой не отдам.

мне.

(«Русь советская», 1924)

Действительно, перекличка (а может быть, и реминисценции) здесь несомненна, как несомненно и различие¹². Оба поэта утверждают творческую пезависимость. Однако если Есенин оберегает свою «уединенность», Броневский провозглашает, — и именно так воспринимаются его строки в контексте стихотворения, — готовность к одиночеству, будучи убежденным в призвании поэта служить не только борьбе, но и человеческой «тоске и боли».

В слиянии интимного и гражданского начал — пафос многих стихов Броневского¹³.

Умею без промаха бить по цели,
умею стоять под огнем спокойно,
слова мои могут ранить смертельно,
подобно свинцу в бующих войнах.
Слова мои блещут, словно кинжалы,
когда я в сердца их людские вопзая,

0

и, вихрем взметнувшись, чтоб все дрожало,
врываються в душу, преград не зная.

(Перевод М. Кудинова)

Эти строки из стихотворения «О себе самом» («Дымы над городом», 1926) близки по духу таким стихам, как «Поэзия», «Победа», «Стихии» (из того же сборника). Однако, если в «Поэзии», где поэт отрекается от «чистой» лирики во имя гражданской (правда, в этом отречении слышится и нота жертвенности, насильственности — к поэзии «нежной» он равнодушен) и где эмоциональный накал нарастает, в стихотворении «О себе самом» происходит как бы «обратное» движение авторского переживания. В начальных строфах звучат мотивы мужества, воли, они насыщены романтической символикой — образами огня, крови, солнца, полета, вихря, безумия, где «пылающее слово» становится действенным оружием — «смертельным снарядом», а эмоциональная экспрессивность достигается не только особой образно-лексической окраской, заострением контрастных полюсов (боя, смерти, крови — радости, ликования, победы, солнца), но и параллелями, повторами, восклицаниями, наконец, введением интонационно-ритмического «сбоя» — песенно-маршевого фрагмента. В заключительной строфе у поэта вырывается признание:

Кто знает, как трудно, и больно, и страшно
бить в свое сердце как в барабан!
Меня эти песни изранят на марше,
чтоб алчущим кровь мою выпить из ран.
И после, быть может, никто не услышит
песню мою последнего дня...
И я, усталый, шепчу все тише,
шепчу напрасно: спаси меня.

(Перевод М. Кудинова)

Предшествующие строки провозглашают высокий революционный идеал, служение борьбе до последних сил. Заключительные — это признание в усталости, ранимости поэтического сердца. Мотив героического самопожертвования личности, подчинения личного общественному служению роднят эти строки с польской романтической лирикой.

Автор стихотворения «Песни, песни, о чем вы кричите?..» (1918) не пишет, как Бродский, о гражданском долге поэта, — хотя в дважды повторенном, несколько измененном вопросе

Песни, песни, о чем вы кричите?

.....
Песни, песни, иль вас не страшнута?..

чувствуется страстный, дерзкий, мятежный дух поэзии¹⁴, — он просто ищет душевного покоя, поэтической гармонии, забвения в милой его сердцу природе, в слиянии с ней — «хорошо ивняком при дороге сторожить задремавшую Русь».

И Есенин, и Броневский страстно и глубоко переживали виденное, поиски адекватного поэтического отражения одинаково оборачивались для них (как, впрочем, и для других поэтов) болью и мукой. У Броневского это бессильные самовыражения находят образно-романтическое преломление:

Rozdeptałem słowa na miazgę,
okrwawiłem sercem i ciskam.
Nie wypowiem nic, nie wyśpiewam
ani nocy, ni gwiazd nie zliczę.
Opętany bólem i gniewem,
gniewem płonę i bólem krzyczę.

Растоптал я слова без остатка,
окровавил сердцем и бросаю.
Я не выскажу ничего, не выражусь
ни песней,
ни ночей, ни звезд не сосчитаю.
Охваченный болью и гневом,
от гнева я горю и кричу от боли.

(«Nie wiem».
«Думу над miastem»)

(«Не пойму».
Сб. «Дымы над городом»)

Есенин по-пушкински грустит:

Понятен мне земли глагол,
Но не страхну я муку эту...

(«Душа грустит о небесах...»,
1919)

Есть песомненная связь между этими строками и строками стихотворения «Песни, песни, о чем вы кричите?..», хотя в стихотворении «Душа грустит о небесах...» Есенин ищет не забвения, не гармонии, припадая к самому дорогому краю — природе, а нечто большего: стремится к пропикновению в суть явлений. Несбыточна его мечта — «„глазами“ прорасти, как листья в глубину».

У Броневского творческие муки слова, неудовлетворенность, поэтическая тревога еще более напряжены. Есть у него стихотворение «Исповедь» (сб. «Ветряные мельницы», 1925), представляющее собой символизацию духовного переживания, сложного состояния творческого духа. Через аллегорический прием исповеди распятого Христа поэт передает собственные сомнения во всемогуществе слова, потребность в «покаянии»:

Хулил я свет и
Ночам грозил я.
Душил я ветры
словом насилья.

Мне мрак — покровом.
Уж минул век мой.
Нарушил слово.
Простите грех мой...

Крови ль быть
стертой
пробитой дланью?..
Нейди вспать,

Простите грех мой...

Петр:

слово — страданье!

(Перевод А. Плещина)

Есенинская смятенность, усталость от «крика», сломленность бунтарством — и сомнения во всемогуществе слова у Броневского.

Потребность в «покаянии» у польского поэта; в «отречении», забвении, в гармонии — у русского. И, наконец, главное, сближающее их, — сама форма «исповеди», открытая у Есенина, более сложная, носящая «маску» (указывающая не только на евангельский исток, но и определяющая внутренний характер стихотворения) — у Броневского.

В. Петровский обратил внимание на близость образной конструкции, ритмического строя, настроения и, наконец, характера героя «Исповеди» и второй части поэмы Есенина «Иорданская голубица» (1918) ¹⁵:

Крепкий и	Братья-миряне,
сильный,	Вам моя песнь.
На гибель твою	Слышу в тумане я
В колокол синий	Светлую весть...
Я месяцем бью.	

Эта близость действительно заметна и, по-видимому, не случайна. Свидетельство тому не только общехристианский исток. Сознательно имитируя образную конструкцию и ритмическое движение поэтической фразы «мятежного» Есенина в таком трагическом по тону стихотворении, каким является «Исповедь», Броневский тем самым полемизирует с есенинской декларативной «однозначностью».

Сквозь ясное мироощущение у Есенина рано пробиваются пессимистические настроения, образы «погибшей души» поэта, «бесприютного в Отчизне», и однажды даже вырывается предчувствие трагического конца:

И вновь вернусь я в отчий дом,
Чужою радостью утешусь,
В зеленый вечер под окном
На рукаве своем повешусь.

(«Устал я жить в родном краю...»,
1915—1916)

И позднее рядом со стихами мятежными, остро гражданственными, жизнеутверждающими, со стихами, пронизанными печалью и наполненными светом, под пером поэта рождались и строки о душевной опустошенности, отчаянии, неприкаянности и тоске, звучали мотивы душевного разлада («Свищет ветер под крутым забором...», 1917; «Мир таинственный, мир мой древний...», 1922).

Горечь переживаний, рожденная от пезащищенности его человеческой натуры, усилилась в последние месяцы жизни, когда поэт был уже поражен тяжелым душевным недугом. Именно тогда им были написаны глубоко пессимистические строки:

Снежная равнина, белая луна,
Саваном покрыта наша сторона.
И березы в белом плачут по лесам.
Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?

(«Снежная равнина, белая луна...»,
1925)

И последние прощальные: «До свиданья, друг мой, до свиданья...» — с пропзающей концовкой:

До свиданья, друг мой, без руки и слова,
Не грусти и не печаль бровей, —
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

Броневского, как и Есенина, посещали дни «без солнца», рождались тоска, беспокойство («Мгновения», «Комета»), обычно в «ночные» часы («Ночью»), принимая аллегорическую форму «стихий» («Стихии»). Тогда душа поэта погружалась во «мрак», в стихах царил «черный» цвет, возникали пугающие образы бесов («Бесы»). За этими стихами стоит есенинский образ, который Броневский воссоздал в стихотворении «Ночной гость» (сб. «Дымы над городом»), непосредственно посвященном памяти Есенина. Петровский, отмечая фабульно-тематическое и психологическое влияние есенинской поэмы «Черный человек» (1925), однако, подчеркивает (и справедливо. — Н. Б.), что «Ночной гость» является лишь «внешним», конструктивным подобием «Черного человека»¹⁶.

В «Черном человеке» — «великолепной», по определению Горького, поэме — Есенин обратился к известной в европейской и русской литературе теме двойничества. Ужасный призрак «черного человека» — это персонификация одной из сторон авторского сознания, условно говоря «негативной», персонификация душевного разлада поэта. Отражение не только психологического, но и нравственного конфликта. Поэт исповедывается, «выворачивая наизнанку свою душу» (В. Катаев), безжалостно обнажая горькое и постыдное, что есть в ней. «Черный человек» — это поэма необычайно личностная по своему звучанию. Перед нами встает «лицо, умытое холодом отчаяния, внезапно просвежившее от боли и страха перед вставшим своим отражением... Маска улыбки и простоты снимается в одиночестве. Перед нами вторая, мучительная жизнь поэта, сомневающегося в правильности своей дороги, тоскующего о «неловкости» души, которая не хочет ничем казаться, кроме того, что она из себя представляет»¹⁷.

Анализируя «Двойника» Блока, Д. Максимов акцентирует «просветленный» характер стихотворения. «Встреча лирического героя с двойником, очная ставка с ним, — пишет исследователь, — по своему внутреннему значению — моральный акт, направленный совестью. Эта встреча помогает осознать и объективизировать темные наслоения души, т. е. в конечной перспективе ведет к просветляющему и поднимающему личность развитию»¹⁸.

Это в той же степи относится и к есенинскому «черному человеку». В самой «неловкости» есенинской души, которая «не хочет ничем казаться, кроме того, что она из себя представляет», есть уже нечто просветляющее.

«Ночной гость», посещающий Броневского, возникает в его воображении как кошмарная галлюцинация. Это символизация трагического образа самого Есенина. Есенин ведет диалог со своим

«двойником». Броневский — непосредственно с самим Есениным:

Dlaczego pukasz do okien
nocą, gdy zasnąć nie mogę?
Dlaczego ciężkim, powolnym
krokiem

budzisz skrzypiącą, podłogę?
A potem stajesz koło mnie,
a potem siadasz przy mnie —
oczy masz białe, ślepe i ogromne,
rece masz zimne.

Pokazujesz mi plame wilgotną,
ten ciemny ślad na koszuli,
i każesz mi ręką dotknąć,
i każesz do ust przytulić...

Зачем ты стучишь в окна
ночью, когда я заснуть не могу?
Зачем тяжелым, медленным шагом
будишь скрипучий пол?

А потом встаешь около меня,
а потом садишься рядом —
глаза у тебя белые, слепые и
огромные.

и руки — холодные.
Показываешь мне мокрое пятно,
темный след на рубашке
и велишь рукою коснуться,
и велишь к губам прижать...

Броневский воссоздает атмосферу есенинской поэзии последних месяцев, максимально нагнетая ее эмоциональную напряженность, отражая состояние и собственной потрясенной души. Однако, хотя есенинская поэзия и была для Броневского, по его собственному признанию, «последней лазейкой в области трагизма и чистой лирики»¹⁹, влияние русского поэта не было доминирующим. Через много лет, уже в конце жизненного пути, Броневский напишет :

Пойду поброжу вдоль пашен,
не страшен мне ветер осенний,
и снег, и никто не страшен,
и я не Есенин.

(Из «Новых стихов».
Перевод Л. Тоома)

Да, атмосфера тревоги, сомнения, тоски в стихах Броневского, преимущественно второго сборника («Мгновения», «Бесы», «Ночью», «Темный круг» и др.), эмоциональная обостренность этого состояния и, главное, искренность переживания, ощутимая за напряженным строем, очень близки Есенину, но эта близость по существу не затрагивает образной системы. Намеренная сгущенность «черных» красок, символика вихрей и молний, крови и пламени, «косматых бесов», «безумного месяца», весь высокий строй поэзии типа:

w czarne sztandary, w chłodne
bezmiary
owiń nas, zagaś twoje pożary, —

(«Noca»)

В черные знамена, в холодную
безбрежность
Окутай нас, погаси твой пожар,—

(«Ночью»)

говорит о более сильном (нежели у Есенина в это время) тяготении Броневского к романтической и прежде всего национальной традиции.

Экспрессивность образа (характерология) и ритмический рисунок этих стихов, напоминающий «Поэзию» и другие стихотворе-

пия этого ряда (несмотря на смену эмоциональной доминанты), одновременно свидетельствуют о большей целостности поэтического строя Броцевского по сравнению с Есениным. И даже когда подступало отчаяние и вырывались такие строки, как:

Все ж изъела печаль, словно молью,
моих песен сердечную мощь,
и из горла, сведенного болью,
только крики врезаются в ночь,—

Броневского не оставляла вера:

Старый мир, я не сдамся на милость,
старый мир, я кричу тебе: Нет!

(«Печаль и песня».
Сб. «Печаль и песня».
Перевод М. Живова)

С мотивом тоски, одиночества, отчаяния вновь соединялся мотив жертвенности, возникавший на грани тоски, «глухой ночи» и прометейского света. Здесь Броневский сближался с Есениным — автором таких стихотворений, как «Заря окликает другую...», «Видно так заведено навеки...», сближался в общем тяготении к романтической традиции. Одновременно у Броневского сильнее оказывался момент «борьбы», беззаветного служения поэта, который «должен сгореть до дна и до конца» («Комета». Сб. «Дымы над городом»). У Есенина пафос жертвенности был связан с извечной романтической мечтой о «горении», с идеей нравственного очищения в теме родины.

Дисгармония идеалов и действительности, «заклятие» летаргией «черного» города, который, как у предшественников, обретает значение рокового символа мира, бытия, но у Броневского он не ирреален, ощущение незащищенности в этом мире, мучительного душевного (как в «Исповеди») разлада — весь этот сложный комплекс переживаний отражен в «Листопадах», в одном из лучших стихотворений Броневского (сб. «Думы над городом»):

Всю-то жизнь срывался я и
 падал, —
ветер с привязи в груди моей
 рвется,
удержать меня лишь листопадам
в черных пальцах ветвей
 удаётся.

Губы жжет ацетиленом слово,
лютой лихорадки не избуду, —
грозной летаргией околдован,
изгнанный тревогой отовсюду.
Нет исхода, нет исхода, нет исхода.
Дольше, дальше мне идти в вечерней
хмури.

Я тревогой шумной упился, —
тайным ядом поила щедро,
оттого и петь я разучился
и кричу лишь криками ветра.

Я — в листве кружащий ветер
непогоды,
я — листок, что затерялся в буре.

(Перевод М. Петровых)

Стихотворение монологично по своему характеру. Главное в нем — душевное состояние человека, чьи отношения с миром и

(подобно Есенину) с самим собой далеки от гармонии. Ощущение неустойчивости и тревоги материализовано в сквозных образах ветра и листка. Лирический герой отождествлен с «ветром». Происходит совмещение прямого и переносного значений («я срываюсь и падаю...» и: «я — ветер... я — лист...»). Ветер, символизируя собой тревожное состояние души поэта, вызывает ассоциативный ряд. В основе поэтической конструкции — ассоциативный признак по смежности значений: ветер — листопад — ветви — листок, причем листопад как спутник душевного одиночества поэта, его тревоги оказывается в этой цепи главным. Художественные средства сложного по структуре стихотворения, в отличие от стихов Есенина, романтизированы.

Начальные строки стихотворения отдаленно ассоциируются с есенинскими строками — признаниями душевной безысходности.

Есенин:

Каждый день,
Ухватившись за цепь лучей твоих,
Карабкаюсь я в небо.
Каждый вечер
Срываюсь и падаю в пасть заката.

(«Сельский часослов», 1918)

Но эти ассоциации — совпадения, вероятно, случайны.

Стихотворение может быть интерпретировано и как своеобразная попытка романтическими средствами передать рождение поэтического слова. Об этом свидетельствуют, в частности, строки:

Оттого и петь я разучился
И кричу лишь криками ветра.
.....
Губы жжет ацетиленом слово.

И в этом отношении «Листопадам» ближе уже упоминавшееся есенинское стихотворение «Песни, песни, о чем вы кричите?..» с его мятежным духом, с тем же мучительным разладом

Песни, песни, о чем вы кричите?
.....
Песни, песни, иль вас не стряхнуть?..

и одновременно с теми же поисками душевного отдохновения, поэтической гармонии, забвения в милой сердцу природе; где после «взрыва» как будто наступает долгожданный покой:

Будь же холодеи ты, живущий,
Как осеннее золото лип.

Но покой обманчив. В этих строках звучит жажда жизни, полной тревоги и душевного горения.

Это близость не только по духу. Она отражена и в самой поэтической конструкции обоих стихотворений. Тревога, безысход-

ность, сосредоточенность на этом состоянии и в «Листопадах» вдруг неожиданно обрывается «вздохом облегчения», «застывающим» в последних строках:

Это — лишь осенние листья,

Это — пахнет земля.

В отличие от автора стихов «Песни, песни, о чем вы кричите?..» Броневский обретает душевное успокоение. В этих строках — и «причащение» к природе, и «облегчение» и что-то невысказанное, смутно осознанное самим поэтом. По-видимому, образ «пахнущей земли», являющийся у Броневского ключевым, был особенно ему дорог, ибо именно через него он ощущал свое соприкосновение с любимым поэтом, когда писал в 1926 г.: «До чего же крепко пахнет в его (Есенина. — Н. Б.) стихах земля, до чего и глубоки и зеркальны ручьи и небо, в которых отражается его мысль!»²⁰

Природа и поэзия. У Есенина они неразделимы. Без природы просто не существовала бы есенинская поэзия. Есенин «одурманен весной», погружен в ее богатый, блещущий красками и опьяняющий ароматами, «звучащий» и «движущийся» мир. Есенинской природе свойственна высшая степень одухотворенности. Поэт переполнен радостью существования. Наслаждаясь сам, он удивляет читателя метафорической цепью причудливых превращений и взаимосвязей:

Как будто бы на корточки погреться
Присел наш клен перед костром зари.

(«Исповедь хулигана», 1920)

Держат липы в зеленых лапах
Птичий гомон и щебетно.

(«Эта улица мне знакома...», 1923)

В метафоре Броневский видел наибольшие достижения Есенина²¹. Есенин отвергает символистский принцип построения образа, именно принцип, а не образ-символ на основе постижения интуицией метафизического бытия, т. е. «гармонического созвучия» между явлениями действительности и некоей «мистически прозреваемой сущностью» (В. Иванов). Его образ строится на основе индивидуального видения природы, непосредственных впечатлений от нее. Броневский, напротив, в большей степени тяготеет к образу-символу, но его символ, сохранивший присущую ему изначально многозначность, «глубинность», вместе с тем также свободен от метафизических связей, на которых настаивают символисты. Вот почему каждый рождающийся есенинский образ так ошеломляюще свеж, материально осязаем (школа имажинизма не прошла для него даром).. Принцип «заставления воздушного мира земной предметностью», говоря словами Есенина²², становится главным в его лирике.

Пейзаж, как справедливо замечает И. Эвентов, — нередко воссоздается им по законам народной поэтики, но «психологизация»

его происходит уже по законам собственного творчества, насыщаясь собственно есенинским «чувствованием»²³.

Этот особый характер есенинского пейзажа, интонированного лирическим переживанием, тонко ощущал Броневский-переводчик. Лишь однажды при переводе стихотворения «Я покинул родимый дом...» польский поэт не нашел адекватного отражения его стиля и настроения.

В есенинском мире все становится возможным. Может вдруг «о красном вечере задуматься дорога» и «в синий вечер над прудом прослезиться конопляник». Поэт, зачарованный природой, готов раствориться в ней — «опрокинуться в розовость вод» («Закружилась листва золотая...», 1918). В есенинской поэзии возникает тесный союз человека и природы. Она не просто согладается, но неизменный участник человеческой жизни:

Там теперь такая ж осень...
Клен и липы, в окна компакт,
Ветки лапами забросив,
Ищут тех, которых помнят.

(«Дорогая, сядем рядом...», 1923)

Здесь не только человек тоскует по природе, но и природа тоскует по человеку: «...тонкогубый ветер // О ком-то шепчет, сгинувшем в ночи» («О красном вечере задумалась дорога...», 1916); и «О всех ушедших грезит конопляник // С широким месяцем над голубым прудом» («Отговорила роща золотая...», 1924).

В есенинской поэзии в отличие от поэзии русских символистов нет демоническо-колдовских чар, она не таит в себе угрозы по отношению к человеку, но всегда несет доброе начало. От соприкосновения с ней «светится» душа поэта, и «напоен сердцем его взгляд». Она становится источником нравственного очищения и душевного возрождения:

Я по первому снегу бреду,
В сердце ландыши вспыхнувших сил.

(«Я по первому снегу бреду...»,
1917—1918)

Рядом со счастьем «дышать и жить», с люющей через край радостью бытия в поэзии Есенина живет печаль по поводу быстротечности жизни, слышны мотивы прощания с ней и ухода, особенно усилившиеся в последние годы («Не жалею, не зову, не плачу...», 1923; «Мы теперь уходим понемпогу...», 1924).

В этих стихах — поиски забвения и благодарность за огромный дар — жизнь, обретенная гармония с миром, сдержанность бывшего «половодья чувств» и глубина ощущения разрыва со всем, что «душу облекает в плоть», пронзающая нота исповеди и одновременно рождающееся чувство солидарности с людьми.

Мысль о быстротечности человеческой жизни, тревожившая лириков со времен Горация, преломляется в есенинской поэзии в

излюбленном еще Жуковским библейском мотиве странничества. Человеческая жизнь, ее приход и уход — мимолетны, в этом мире человек «только прохожий» перед лицом Вечности, Природы:

Только гость я, гость случайный
На горах твоих, земля.

(«Там, где вечно дремлет тайна...»,
1916)

Эта тема не нова, но есть у Есенина и свой ее поворот: природа, связанная с человеком неразрывными узами, гибнет вместе с ним. Поэтизацией обретенной гармонии с миром, гармонии природы и человека становится одно из лучших есенинских стихотворений «Отговорил роца золотая...» (1924).

Природа притягивает Есенина не только сама по себе, в ней преломляется в восприятии поэта весь сложный правдивый и духовный мир. Образ природы неразрывно слит в есенинской поэзии и с образом родины, который всегда «светил» в сердце поэта.

Пейзажная лирика не была свойственна Броневскому, хотя сами по себе картины природы, насыщенные психологизмом, появляются уже в 20-е годы («Мельницы», «Стихи», «Листопады», «Чары»). Да и патриотическая тема в полный голос начала звучать в его творчестве во время второй мировой войны, когда, прошедший через тяжкие испытания и утраты, оторванный от родины, польский поэт создает серию потрясающих по силе патриотических стихотворений, своеобразно продолженную и в послевоенные годы, но эти стихи не в «есенинском» ключе.

И все же соприкосновение с есенинской лирикой в теме «природа — родина» есть. «Начиная с „Последнего клича“ углубляются и становятся многограннее по своему значению образы природы, которые главным образом связаны с описанием родного пейзажа и, как у романтиков, ведут к раздумьям над бытием вообще: жизнью, смертью, временем», — пишет Т. Буйницкий и при этом ссылается на стихотворение «Родной город» Броневского²⁴.

Да, несомненно, наполненность образов природы раздумьями над бытием, жизнью и смертью, быстротечностью времени была характерна для романтической поэзии да и не только романтической. В сущности тема «природа — бытие» достаточно традиционна. Но стихотворение Броневского «Родной город» менее всего связано с романтическим канонам и свидетельствует о тяготении поэта к совершенно иной, неромантической поэтике, хотя и есть в нем некая романтическая идеализация, неизбежная во всех стихах-воспоминаниях. «Родной город» ассоциируется с целым рядом есенинских стихов: «Я снова здесь, в семье родной...» (1915). «Где ты, где ты, отчий дом...» (1917—1918), «Я покинул родимый дом» (1918, стихотворение переведено Броневским), «Эта улица мне знакома» (1923), «Низкий дом с голубыми ставнями» (1924) и др. Приводим это стихотворение (сб. «Последний клич», 1939) в пере-

воде М. Петровых:

Не прошел еще и полдороги,
а отчаянье меня уж сторожит...
Вспомни, сердце, тот город

Сердце, разрыдайся навзрыд.
Воскреси в очарованье детском
дальних лет красоту и покой, —
старый дом на холме мазовецком,
старый сад над Вислой-рекой.

Я туда не вернусь, но все нежнее
буду я этот край вспоминать —
за слова, которыми умею
и бороться, и любить, и страдать.
Люди добрые, за каждое слово
вам спасибо, и пусть на все лады
вам шумит по-висянски, сосново
ветер, что замел мои следы.

Поэтов сближает идейно-тематический и образно-эмоциональный строй, тема родного дома: города и мазовецкой земли — у Броневского, деревни — у Есенина. «В природе родного края заключена для Броневского, как и для Есенина, тема родины», — пишет Пётровский²⁵, ссылаясь при этом на другое, близкое по духу стихотворение польского поэта — «Мои похороны» (сб. «Последний клич»). Сближает тема «возвращения в детство», которое возникает у обоих поэтов, как воспоминание (главный конструктивный признак), реже, как сон (в есенинских стихотворениях «Я усталым таким еще не был...» и «Низкий дом с голубыми ставнями...»). И лишь однажды у Есенина в раннем стихотворении «Я снова здесь в краю родном...» это «возвращение» становится реальностью.

Сближает тождество лирического «я» с собственным «я» поэта: биографические фрагменты, описания природы одинаково пронизаны личностным началом, «чувствующим» (психологизация играет первостепенную роль), своеобразная элегическая форма признания.

Сближает контраст настоящего и прошлого. Границы настоящего сужены («со всех сторон обступает отчаянье» — у Броневского о нем говорит лишь одна единственная строка; «годы тяжких бедствий, годы буйных безумных сил» — Есенин). Прошлое («далекое, минувшее, дорогое» — Броневский, «невозвратное и далекое» — Есенин) неизменно доминирует, рисуется сквозь романтическую голубую дымку (Есенин особенно непосредствен: «Все истлело в дыму голубом...»). В поэзии этого рода контраст *настоящего/прошлого* должен сопровождаться раздвоенностью образа лирического «я»: *я/кто-то другой*. Но и у Есенина, и у Броневского эта раздвоенность едва уловима. В связи с доминантой прошлого и в образе лирического «я» сильнее акцентируются черты, связывающие его с этим прошлым («нежность грустная русской души» — Есенин, человечность — Броневский).

Сближает притягательность «давнего», края детства, — поиски утраченного времени характерны для поэзии XX в., — который продолжает жить в их памяти, и одновременно ощущение разрыва с ним, «невозможности возвращения», боль утраты и неж-

ность («Я не вернусь в этот город, но все нежнее буду я этот край вспоминать», «Ветер замел мои следы» — Броневский; «О, други! прищипи и забав, // Уж я вас больше не увижу» — Есенин. Эта боль таится и в есенинском вопросе: «Где ты, где ты, отчий дом?»).

Оба поэта одинаково хранят в своем сердце благодарность тому миру — источку света и добра (Есенин), высоких нравственных ценностей (Броневский):

Мир тебе — полевая солома,
Мир тебе — деревянный дом!

(Есенин)

его людям:

Люди добрые, за каждое слово
вам спасибо...

(Броневский)

Соединяет обоих поэтов и откровенность излившегося чувства (непосредственно вырвавшегося у Броневского: «Сердце, разрывайся навзрыд»), элегическое настроение, гармония, отраженная в самой мелодической интонации, где мелодические связи, подчиняя себе логические, усиленные композиционными повторами, различным образом варьированными, оказываются едва ли не главным художественным приемом.

Соединяет и тот, по определению С. Наперского²⁶, «импонирующий» дар, который исследователь увидел у Броневского в «конкретной, до боли ощутимой точности метафоры», «точной очерченности образа», и, наконец, образная «осязаемость», которую по-есенински удивит автор «Родного города»:

Słońca język czerwony	Солнца алый язык
liże fale, rude po wierzchu.	Лижет волн рыжие гребни.

В приведенном выше переводе Петровых этим строкам соответствуют следующие:

Закат языками лижет волны,
и струится багрец по серебру.

Есенинскую «земную» предметность и психологизацию Броневский «повторит» еще раз в «Закате» (сб. «Последний клич»):

Biały dzień roześmiany	Белый день, рассмеявшись,
przeszedł po śniegu bosy,	прошел по снегу босой,
zdjął kapelusz słomiany,	снял соломенную шляпу,
rozsywał żytnie włosy.	рассыпал ржаные волосы.

И одно из последних стихотворений, непосредственно обращенное к Есенину, — «Пойду, поброжу вдоль пашен...», неоднозначное по своему содержанию (с подтекстом, ранее не свойст-

венным Броневскому), наперекор скрытым от внешнего взора тревогам и сомнениям утверждающее светлые пачала, окажется пронизано «есенинским» мироощущением — постижением и осмыслением бытия через природу. Не случайно оно завершается пластической концовкой:

Кроме страхов твоих, родная,
чего же я испугаюсь-то?
Пойду побродить в поля я
и на крыше увижу анста.

(Перевод Л. Тоома)

Тема «отчих полей» обретает у Есенина и еще один акцент: отрицания, отталкивания от города — олицетворения цивилизации, таящей в себе моменты темные, зловещие, от города — источника лжи, порока, отчуждения личности, душевного разлада, нравственных срывов; отталкивания от города как символизации настоящего во имя прошлого — остающейся в детских воспоминаниях дорогой сердцу «деревянной» Руси:

И теперь, когда вот новым светом
И моей коснулась жнзнь судьбы,
Все равно остался я поэтом
Золотой бревенчатой избы.

(«Спит ковыль. Равнина дорогая...»,
1925)

Тоска по прошлому, неприятие настоящего — города, отрицание его особенно выразительно в так «ошеломившем» Горького цикле «Москва кабацкая». В. Пётровский проводит аналогии между этим циклом и такими стихотворениями Броневского, как «Поэт и трезвые», «Бар „Поддохлым псом“» (сб. «Последний клич»), обращая внимание на сходство образа лирического героя, стремящегося забыться в алкоголе, эмоциональной атмосферы, реалий (преимущественно в цикле «Москвы кабацкой» и в «Баре „Поддохлым псом“») и даже на текстуальные совпадения²⁷.

Действительно, Броневского и Есенина, на первый взгляд, в этих стихах сближает столкновение лирического героя и общества, эмоциональная атмосфера и фон, однако истоки и характер конфликта у поэтов не тождественны.

Среди текстуальных аналогий, отмеченных Пётровским, — и заключительные строки из «Милой улицы» (сб. «Последний клич»), перекликающиеся со строками из есенинского стихотворения «Да! Теперь решено. Без возврата...» (1922–1923).

Есенин:

На московских изогнутых улицах
Умереть, знать, судил мне бог.

Броневский:

... ja tą ulicą, nie chodzę,

.

bo kto wie, czy się tam nie powieszę.

...я той улицей не хожу,

А то вдруг не выдержу и повешусь.

Близкие своей трагической тональностью есенинским, включенные, однако, в стихотворение остро социального плана, строки Броневского обретают совершенно иной (чем у Есенина) смысл.

Нет, это не стихи о «себе самом», хотя лирический голос звучит здесь не менее сильно, потрясая болью, протестом против творящегося в «страшном» мире насилия и зла. В «Милой улице» перед читателем проходят, сменяя друг друга, зловещие, пронизывающие иронией картины города:

На улице Милой — похоронное	В подвале мертвец.
бюро,	Худой копец.
рядом — мясная, подальше —	На первом — вдова,
ситро,	сама чуть жива.
напротив вывеска — кукла,	На втором этаже — банкрот,
направо — зонт.	пристав с описью,
Улица пожом мясника рассекает	на третьем — кухарка отравилась
горизонт.	какой-то окисью...
Мчит, трубя, Скорая помощь по	
бульварнику голому,	(Перевод Д. Самойлова)
в тринадцатом повесился	
парикмахер,	
что-то вбил себе в голову;	
.....	

С другой стороны, область переживаний лирического героя Броневского не столь однотонна, и хотя «вся в крови душа», есть здесь и светлый знак — остается вера в идеалы «любви и борьбы» («Улица Милая»).

У Есенина, хотя и принявшего революцию, но испытавшего «в разворах бурей быте» боль непонимания и отчужденности, мучительной раздвоенности, все же готового «идти по выбитым следам, отдать душу Октябрю и Маю», стремившегося к постижению нового общественного бытия, неприятие города, конфликт между пророческими идеями «мужицкого рая» и подлинной действительностью имеет более выразительный личностный, нравственно-психологический исток.

Стихи «Да! Теперь решено. Без возврата...» — это поистине стихи о «себе самом» — человеке нравственно сломленном, духовно и душевно опустошенном, стихи трагические, но одновременно «очищающие», потрясающие искренностью и глубиной раскаяния, пронзительной исповедальностью.

Незащищенность Есенина, его ранимость. Она связана с особой впечатлительностью, проникновенностью переживания окружающего, будь то природа или человек. Уже обращалось внима-

ние, что в есенинских стихах очень свежо и остро восприятие красоты бытия, быстротечности времени, глубока привязанность ко всему земному и боль утраты. Эта боль и заставляла поэта все сильнее тянуться к людям («Мы теперь уходим понемногу...»). И в последний год, когда душевный надлом становился все мучительнее и роковой конец все ощутимее, как бы в противовес ему сильнее становилась связь с жизнью. Есенин мучительно искал внутреннего примирения с собой и миром. И в конце его короткого жизненного и творческого пути, вытесняя трагическую раздвоенность, пришло и принятие всего, «в чем есть боль и отрада» («Синий май. Зарева теплынь...», 1925), и прощение («Несказанное, синее, нежное...», 1925). Пришла благодарность за самое драгоценное и краткое, что даровано человеку, — жизнь («Жизнь — обман с чарующей тоскою...», 1925).

«...Сергей Есенин, — писал Горький, — не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой „печали полей“, любви ко всему живому в мире и милосердия, которое более всего иного — заслужено человеком»²⁸. Вся есенинская поэзия согрета этим чувством, вся она взывает к человеческому милосердию, всепрощению.

Но, пожалуй, самыми «человечными» стали его стихи — новеллы о животных — такие, как «Корова» и «Песнь о собаке», которые ранят глубиной истинно человеческого страдания²⁹. О любви ко всему живому говорят и строки «Березы» (сб. «Последний клич») Броневского, подобно Есенину, взывая к человеческому милосердию:

Я подошел к березе, чистой такой и белой,
нож вонзил беспощадно в ее молодое тело,
жадно напился соком — кровью ее живою,
упал и заснул... Береза шумела над головою.
Мне снились мои потери, мне снились мои печали,
и ветви твои, береза, сочувственно трепетали.
С ножом в руке я проснулся — короток сон злодея...
Голубее могло быть небо, но быть не могло грустнее.

(Перевод М. Светлова)

О русском и польском поэтах можно сказать, что они оба были наделены особым человеческим талантом — «чутьем к боли вообще».

Броневский и Есенин не были знакомы друг с другом, и вряд ли Есенин читал стихи Броневского, но, постигая в отличие от Броневского мир у самых его «земных» истоков, он, как и польский поэт, «жил в своем времени, мучился его противоречиями, вдохновлялся его новизной»³⁰.

В их лирике, в самой поэтической природе их личностей заключена огромная притягательная сила. Они обладали способностью заставить читателя переживать вместе с ними, «печалиться» их «печальями». И это притяжение останется вечным, ибо в их поэзии вечно будет гореть «огонь поэтического откровения».

Примечания

- ¹ Броневский В. Вступительное слово // Броневский В. Стихи. М., 1968.
- ² Broniewski W. O twórczości Sergiusza Jesienina. Po zgonie znakomitego poety // Wiadomości Literackie, 1926, nr. 3.
- ³ Эвентов И. Сергей Есенин // Эвентов И. Три поэта. Л., 1980, с. 320.
- ⁴ Есенин С. Ключи Марии // Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1962, т. 5, с. 42.
- ⁵ О сложном взаимодействии Есенина с фольклорной традицией см.: Харчевников В. С. Есенин и народная тема в поэзии начала XX века // Русская литература, 1981, № 2, с. 58—73. Исследователь, между прочим, пишет: «Есенин тонко ощущал условность границ песенных фольклорных жанров, их размытость лирическим „половодьем чувств“,— благодаря чему создается возможность их переходности, взаимопроникновения, смешивания» (с. 66—67).
- ⁶ См. об этом: Piotrowski W. Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1967. s. 84—95.
- ⁷ Прокушев Ю. На расстоянии... // Есенин С. Лирика. Новосибирск, 1977, с. 4—5.
- ⁸ Bujnicki T. Władysław Broniewski. Warszawa, 1974, s. 71.
- ⁹ Есенин С. Собр. соч.: В 5-ти т, т. 5, с. 78.
- ¹⁰ Эвентов И. Указ. соч., с. 355.
- ¹¹ Bujnicki T. Władysław Broniewski, s. 75.
- ¹² На это обратил внимание В. Петровский, справедливо подчеркивая разницу в ситуации, идейных позициях и целях: Piotrowski W. Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej, s. 87.
- ¹³ Броневский отверг противопоставление публицистической поэзии лирике. См. об этом: Хорев В. А. Становление социалистической литературы в Польше. М., 1979, с. 165, 167 и др.
- ¹⁴ Именно к этому времени относится создание «мятежных», богоборческих поэм: «Преображение», «Июния», «Небесный барабанщик», «Пантократор».
- ¹⁵ Piotrowski W. Sergiusz Jesienin..., s. 90.
- ¹⁶ Ibid., s. 84.
- ¹⁷ Асеев Н. Дневник поэта // Есенин С. Собр. соч.: В 5-ти т. Т. 3, с. 275.
- ¹⁸ Максимов Д. А. Блок. Двойник // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973, с. 219.
- ¹⁹ Wiadomości Literackie, 1927, nr. 47.
- ²⁰ Хорев В. В. Броневский. М., 1965, с. 12.
- ²¹ Wiadomości Literackie, 1926, nr. 3.
- ²² Есенин С. Ключи Марии, с. 37.
- ²³ Эвентов И. Указ. соч., с. 344.
- ²⁴ Bujnicki T. Władysław Broniewski, s. 100.
- ²⁵ Piotrowski W. Sergiusz Jesienin..., s. 81.
- ²⁶ Wiadomości Literackie, 1933, nr. 31.
- ²⁷ Piotrowski W. Sergiusz Jesienin..., s. 88. Польский исследователь имеет в виду первое издание цикла «Москва кабацкая» (Стихи скандалиста. Берлин, 1923), куда входило и интересующее нас стихотворение «Да! Теперь решено. Без возврата...»
- ²⁸ Горький М. Сергей Есенин // Собр. соч. М., 1928, т. XX, с. 57.
- ²⁹ «Он, по мнению Горького (там же, с. 57), первый в русской литературе так умело и с такой искренней любовью пишет о животных».
- ³⁰ Эвентов И. Указ. соч., с. 386.

«Во весь голос»
Владимира Маяковского
в переводе
Владислава Броневского



Поэтический перевод — это сумма сознательных художественных компромиссов: во имя сохранения главного переводчик жертвует тем или иным формальным приемом оригинала (...) главным в стихотворении является прежде всего его поэтическая доминанта...

Ю. Тувим

«Во весь голос» В. Маяковского, первое вступление к поэме, замысел которой так и остался неосуществленным, оказалось самостоятельным, целостным произведением. Написанное в последние месяцы жизни, оно, подобно пушкинскому стихотворению «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», стало поэтическим завещанием и «шагом» поэта в бессмертие.

Перевод его Владиславом Броневским был опубликован в 1946 г., в журнале «Кузница», знакомство же его с поэзией Маяковского относится к 20-м годам. 31 декабря 1922 г. Броневский записывает в своем дневнике: «...познакомился с новой русской поэзией: Маяковского, Есенина, Шершеневича и других. Маяковский, самый важный из всех, открыл мне совершенно новые миры»¹. В 1923 г. Броневский начинает переводить Маяковского, в 1924 г. был опубликован его первый перевод стихотворения «Поэт — рабочий», ставшего для польского поэта, по его собственным словам, «жизненной и поэтической программой»².

Броневский и Маяковский были единомышленниками. Оба поэта, польский и советский, посвятили свое творчество борьбе за революционное, социалистическое преобразование мира³. «Поэзия Маяковского сделала из меня социалистического поэта», — писал Броневский⁴, хотя в этом признании была и большая доля преувеличения — социалистическим поэтом Броневский стал не только под влиянием Маяковского.

Итак, близость идейная, верность до конца своему призванию поэта-бойца, чье место на переднем крае борьбы. Не случайно среди переводов Броневского из поэзии Маяковского оказалось последнее героико-трагическое произведение советского поэта⁵, где очень сильно звучит его поэтическое «я», где резко очерчены темы поэта и времени, поэта и поэзии.

Поэт и время. Маяковского «ведет история»⁶. Во Вступлении — три временных пласта, разединенных и взаимопроникающих друг в друга: прошлое, настоящее и будущее.

Настоящее существует в двух измерениях: как действительность и (сквозь призму будущего) как прошлое. У настоящего две ценностные сферы: реального быта и исторического факта. Иронически сниженная ипостась по отношению к бытовой реальности сильнее акцентирует героизм исторического времени.

«Будущее возникает у Маяковского как настоящее и в то же время как отраженное прошлое»⁷. Вместе с тем будущее разединено с настоящим временным и пространственным барьером. Поэт стремится преодолеть время («Мой стих... громаду лет прорвет») и пространство («Заглуша поэзии потоки я шагну через лирические томики...», «Мой стих дойдет через хребты веков и через головы поэтов и правительств»).

«Заглуша поэзии потоки...», Маяковский разрывает связь с поэтической традицией, отталкиваясь, может быть неосознанно, и от пушкинского стихотворения «Три ключа», где образ кастальского ключа традиционно олицетворяет собой поэтическое вдохновение и гармонию. Маяковский намеренно снижает этот высокий образ: «поэзии потоки» — это и пространственный барьер, и диссонанс. Утверждается реальность временного и пространственного преодоления: контакт с будущим состоялся.

Вторая тема, впрочем органически связанная с первой, — поэт и поэзия. «Мне наплевать на бронзы многопудье, мне наплевать на мраморную слизь». Поэт хочет «живым» говорить с «живыми». Утверждение реальности временного преодоления — и внезапная горечь от ощущения собственной ненужности в будущем («С хвостом годов я становлюсь подобием чудовищ ископаемых хвостатых»).

Во Вступлении — два голоса, авторский и его же alter ego, отрицаемое. Маяковский обрушивается на «романсовую обывательщину», пародируя ее, а в ее лице песенную лирику вообще, преодолевая и в себе самом лирическое начало. «В некоторых его вещах и, в особенности, в последний поэме видно, что он и сам сознательно смотрел со стороны на свою трудную работу, — писал Ю. Н. Тынянов. — Он вел борьбу с элегией за гражданский строй поэзии, не только внешнюю, но и глухую, внутри своего стиха, „наступая на горло собственной песне“»⁸.

«Я» Маяковского — «я» оратора, трибуна, «агитатора, горла-главаря», чье поэтическое слово неразрывно слито с борьбой пролетариата. Вот почему авторское «я» непосредственно переходит в «мы» («Рабочего громады враг — он враг и мой, отъявленный и давший. Велели нам идти под красный флаг... Мы открывали Маркса каждый том... Мы диалектику учили не по Гегелю...») (курсив наш. — Н. Б.).

Поэзия, по словам Маяковского, — «социальный заказ», «поэзия начинается там, где есть тенденция», «стих должен быть штыком против врага, плетью для того, кого нужно осмеять, боевым бара-

баном для наших боев за будущее»⁹. Во всех этих высказываниях была острота полемичности, однако провозглашение действительности стиха находило высокохудожественное воплощение.

Стих — «оружие», стих бичующий, вынесенный на форум. Стих, ориентированный на «слух» и одновременно на «зрение», стих из плоти, стих материальный. О физической «осязаемости» поэзии Маяковского справедливо писала Марина Цветаева: «Маяковский — претворение себя в предмете, растворение себя в предмете»¹⁰.

Итак, главным для Маяковского, если следовать заветам его полемического трактата «Как делать стихи?», была «целевая установка». Затем — новизна поэтического слова, постоянное, поглощающее целиком стремление к «выразительному», «редкому», «изобретенному», «обновленному» слову¹¹. «В каждом слове бился приговор», — точно определила слово Маяковского Анна Ахматова¹².

Организуя словесный материал конструктивным принципом стал во Вступлении принцип контраста, действующий «локально», внутри строф и даже внутри стиха и одновременно сталкивающий строфы, разъединенные стиховым пространством: «В *курзанах книг*, похоронивших стих...» — и заключительная, аккордная строка: «Я подыму, как большевистский партбилет, все *сто томов моих партийных книжек*». Принцип контраста захватывает все уровни. В идейно-тематическом плане это:

противопоставление будущего настоящему, утверждение контакта с будущим, преодоление временного и пространственного барьера — и горечь от ощущения возможности не быть понятым в будущем;

двойственность настоящего — бытовой реальности и исторического времени;

противопоставление поэтического творчества, славы преходящей деянию, подлинному бессмертию;

противопоставление поэзии тенденциозной — поэзии лирической.

Принцип контраста прослеживается и на образно-стилевом, композиционно-структурном, интонационно-ритмическом уровнях.

Главная трудность, с которой столкнулся Броневский, было сохранить контраст на стилевом уровне. В обращении к «Польскому читателю», которым открывался изданный в Польше сборник «Избранная поэзия» (1927) Маяковского, советский поэт писал: «Переводить стихи — вещь трудная, моя — особенно трудная <...> Переводить мои стихи особенно трудно еще и потому, что я ввожу в стих обычный разговорный язык...»¹³.

Броневский тяготел к классической национальной традиции, этой традицией была для него прежде всего поэзия высокого романтизма, хотя он владел и разговорной интонацией («Магнитогорск, или Разговор с Яном», «Луна с Павьей улицы» и др.). Маяковский же, прибегая к определению Цветаевой, хотя и излишне категорическому, — «сплошь обиходен, разговорен, прозаичен»¹⁴.

«...Революция, — писал Маяковский, — выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты...»¹⁵. И поэт свободно вводил этот «говор» в поэзию, уравнивая «пизкое» с «высоким».

Вступление начинается с обращения поэта к потомкам, выдержанного в свободной разговорной интонации, усиленного целым рядом прозаизмов: здесь и нецензурные слова, и просторечная частица «де» («был-де»), и такие лексические сочетания, как «кроя эрудицией вопросов рой» и «певец кипяченой и ярый враг воды сырой» (где «высокое» слово «певец» обретает парочито-сниженный оттенок).

Броневский, стремясь передать своеобразие начальных строф Вступления, соответственно употребляет ряд разговорных слов, оборотов и синтаксических конструкций: сохраняет нецензурное слово и строку «певец кипяченой...»; «был-де» передает непосредственно — «był taki ot» («был такой вот»); обращается к любимым Маяковским назывным (по определению советского поэта, «вставочным») словам и предложениям — «w końcu» («в конце концов»), «kto wie» («кто знает»).

Обращение «Товарищ профессор...» в двустопном Броневский переводит (в сравнении с оригиналом) еще более сниженно (имея в виду отечественную традицию): «zdejmij okulary — gower, profesorze», снимая принятое в польском языке обращение «Panie profesorze».

В строфе:

Неважная честь,
чтоб из этаких роз
мои изваяния выплились
по скверам,
где харкает туберкулез,
где б... с хулиганом
да сифилис, —

обнажается бытовая реальность, с чем связан и проницательский тон, не скрывающий откровенного отталкивания от нее поэта, которое отражает вся система художественных средств: от нецензурного слова, проницательно-разговорного определения «этаких» (его проницательность нарочито усилена неожиданным соединением с «розами» и последующей строкой — «мои изваяния выплились») до гиперболизированных, основанных на метонимии, персонификаций — «харкает туберкулез» и «сифилис».

Броневский не только передает смысловой и образно-стилевой строй оригинала, его контрастность, но и сохраняет главную, «ударную» (концевую) метонимию:

Niewielki to zaszczyt,
by wśród takich kwietników
posągi moje wznosili
na skwerach,
gdzie słyhać

И при переводе последующей, семантически связанной с предшествующей строфы «И мне агитпроп в зубах навяз...», где Маяковский выстраивает глагольный ряд с «бытовой» окраской («в зубах навяз», «строчить романсы», «себя смирял»), Броневский стремится не только найти смысловое соответствие, но и передать стилевую окраску («dopieki do żywego» — «задел за живое», «kleścić romansy» — «кропать романсы», «poskramiał siebie» — «обуздывать, смирять себя»).

Сталкивая две ценностные сферы, автор Вступления стремится к контрастному варьированию высокого стиля и бытового, разговорного¹⁶, однако при этом (несмотря на подчас резкую прощную и даже вульгаризмы) доминирует высокая тон. Поэтому предпочтение, которое Броневский порой отдает чисто литературным формам, оправдано.

Я
ухо
словом
не привык ласкать:
ушку девическому
в завиточках волоска
с полупохабщины
не разалеться тронуту.
Парадом развернув
моих страниц войска,
я прохожу
по строчечному фронту.

Торжественный строй последних строк беспрепятственно соединяется с разговорно-просторечным, отмеченным вульгаризмом «полупохабщина» и неожиданной, создающей иллюзию просторечности краткой формой прилагательного «тронуту» (на месте ожидаемой, правильной, полной формы «тронutomу»). Маяковский любил «обновлять» стершиеся значения слов: этимологически краткая форма несла в себе не просторечный, а архаический оттенок.

Такую стилевую тонкость, конечно, невозможно было передать в переводе. Да и важнее было сохранить с семантической точки зрения более значительные заключительные строки: «Парадом развернув...», — что и сделал Броневский. В целом строфа в его переводе оказалась более литературно строгой, но при этом ощущение контрастности осталось сохраненным:

Ja
nie przywykłem
ucha pieścić słowem,
panieńskie uszko,

wdzieczne i różowe,
 nie zarumieni sie
 zrażone dwuznaczniakiem.
 Rozwijam wojska stron,
 do rewii wciąż gotowe,
 by przejść
 przed moich strof
 paradnym szykiem.

В. Шкловский писал, что Маяковский следовал утвердившейся в поэзии традиции «памятников», что он «нанизывал свои стихи п поэмы на воскрешение поэтов»¹⁷. В этом отношении важны две связанные между собой семантическим единством (при одповременной внутристиховой контрастности) строфы Вступлешня:

Пускай
 за гениями
 безутешною вдовой
 плетется слава
 в похоронном марше —
 умри, мой стих,
 умри, как рядовой,
 как безымянные
 на штурмах мерли наши!
 Мне паплевать
 па бронзы многопуде,
 мне паплевать
 на мраморную слизь.
 Сочтемся славою —
 ведь мы свои же люди, —
 пускай нам
 общим памятником будет
 построенный
 в боях
 социализм.

«Воскрешение» Маяковского не похоже на «воскрешение» других поэтов, его «памятник» занимает особое место в галерее «памятников», созданных поэтической традицией». Нет, Маяковский не отрекается от славы (такого противостояния здесь нет), ему просто не нужна слава «ущербная», «плетущаяся в похоронном марше», оказывающаяся в одном ассоциативном ряду с «забвением, смертью». Вот почему он не хочет быть и монументом, подвластным времени, с годами деформирующимся, становящимся пустым обломком камня, «мраморной слизью», утратившим свое исходное значение памятника — забытым.

Этой мраморной, «мертвой» славе поэт предпочитает «безымянность», «безвестность», по крайней мере не искажающую его подлинного облика, но такую, за которой стоит героическое служение борьбе за преобразование мира. За гордым «призывом» («умри,

мой стих...») можно почувствовать и горечь сомнения в возможности собственного воскрешения в будущем, ощущение неужности своей поэзии в нем. Однако последние, заключительные строки не только подавляют это состояние, но и утверждают «воскрешение», но не через поэтическое творчество, а через «деяние», которое превышает всего: «...пускай нам общим памятником будет построенный в боях социализм». Поэт мечтает о памятнике «рукотворном», «общем», в котором претворится и частица его труда — поэзии.

Броневский первую строфу «Пускай за гениями...» передает целиком в высоком ключе:

Za geniuszami,
jak żałobna wdowa,
niech idzie sława
w takt żałobnych marszów --
mój wierszu,
zgiń,
a zgiń jak szeregowy,
jak w szturmach
bezimiennie
padło tyłu naszych.

В оригинале действует принцип внутрistroфического (стилевого) контраста: выстраивается ряд повторов, объединенных семантически, образно, фонически: *умри — умри — мерли*, причем последний глагол с просторечным оттенком чувствует себя свободно в высоком строе строфы, его ценностный «ореол» выше «плетущейся в похоронном марше славы».

Броневский снимает просторечный оттенок, однако внутрistroфический, стилиевой контраст все-таки доносится, но не с помощью повтора, объединяющего в оригинале три глагола, а, напротив, разрушением его третьим глаголом с высокой стилиевой окраской: *zgiń — zgiń — padło*. При этом смысл не деформируется, и высокий ключ оправдан, ибо в конечном счете он доминирует.

В строфе «Мне наплевать на бронзы многопудье...» — первые две строки стилистически снижены. Эта сниженность подавляет даже гиперболизированный неологизм «бронзы многопудье», который в другом контексте (по аналогии, например, с подобным неологизмом «громадьё») мог бы обладать экспрессивней позитивного характера. Первые строки контрастируют с тремя «высокими» заключительными. Контраст усиливается повтором («наплевать») и неологическим сочетанием («мраморная слизь»). Будучи изъятым из контекста, это сочетание могло бы сигнализировать о столкновении двух ценностных сфер. Здесь же, напротив, эффект в их соединении, в неожиданности этого соединения: мрамор — его деформация — забвение.

Во имя сохранения значительности трех заключительных строк Броневский видоизменяет две первые. Маяковский однозначно от-

Mam gdzieś
 ten brąz,
 co na pomniki pójdzie,
 mam gdzieś
 marmury,
 co byle kpu stawiali.
 Podzielmy sławę
 — toć myśmy swoi ludzie —
 niech wspólny pomnik nam wystawi
 w trudzie
 wybudowany
 pośród walk
 socjalizm.

Высокого художественного совершенства польский поэт достигает в переводе лучших, наиболее близких ему строф Маяковского о поэзии (у самого Броневского можно найти образные аналогии в ранних стихах), целиком выдержанных в высоком ключе.

Маяковский:

Броневский:

Ta broń,
co zawsze
była mi najmilszą,
gotowa śmiało
ruszyć w bój
z okrzykiem.

zastygła

kawaleria żartów,

milcząc,

podniósłszy rymów

wyostrzone piki.

(«Оружие, что всегда было для меня самым милым, готовая смело ринуться в бой с победным кличем застыла кавалерия шуток в молчании, поднявши рифм заостренные пики»).

Броневский удивительно точен, единственное отступление, смягчающее образ, — «кавалерия шуток» (вместо «кавалерии острот»), определение же «wyostrzone» («отточенные, заостренные»), в корне которого «острота», восстанавливает эту утрату.

Однако любой, даже самый совершенный перевод не адекватен оригиналу, всегда остается и возможность собственной интерпретации, и неизбежность потерь, особенно при воссоздании на другом языке такой богатой и сложной поэтической структуры, какую являет собой Вступление Маяковского.

Так, не удалось сохранить в переводе — «ключевые», «опорные» слова в строках: «Слушайте, товарищи потомки...» (где в сопряжении определений «живой» с «живыми» утрачено второе); «Мой стих трудом громаду лет прорвет...» (глагол «явится» заменен в переводе на «выдержит папор лет»); и в заключительной строфе, где вновь опускается деепричастие «явившись». Для Маяковского был важен акцент на «яви» — как утверждению состоявшегося с будущим контакта.

В строке «Товарищ жизнь, давай... протопаем» повторение-удвоение глаголов с просторечной окраской «протопаем» создает в соединении с обращением к «жизни» ощущение интимности; в этих строках и жизнелюбие поэта, не покидавшее его до конца дней, и привязанность к настоящему с его героиней свершений времени, в котором ему довелось жить. Броневский снимает в обращении к «жизни» оттенок интимности. Строки начинаются у него со слов: «Chcę, towarzysz — życie, celu doriać» («Хочу, товарищ-жизнь, достичь цели»), которые становятся «ударными».

В строфе «Мой стих дойдет...» неологический образ «амурно-лировая охота» (со сниженной стилиевой окраской) сменился у Броневского литературно-описательным: «Amor na swych łowach miota...» («Амур, охотясь, мечет...»), а в заключительной строке на месте «свет умерших звезд» появилось «światło złote» («свет золотой») — образ, не свойственный Маяковскому, заимствованный из сферы романтической поэтики.

В переводе строфы «Я к вам приду в коммунистическое далеко...» утрачено неологическое (очень интересное, но понятное только для русского читателя) образование «песенно-есененный провитязь», которое Броневский заменил описательно-многословным (однако более понятным польскому читателю) «по-есениновски поющий бард-эстет».

Уже неоднократно обращалось внимание на прием контраста, который действует во Вступлении на всех уровнях, в том числе и на уровне строфической структуры, которую Броневский сохраняет полностью. Вступление построено на строфах-четверостишиях, с ними контрастируют двустишие, песенный фрагмент, пятистишие (их четыре, Броневский точно передает характер их рифмовки) и одно шестистишие. Броневским изменена лишь рифма, вместо $a - a - в - a - a - в$: $a - в - с - в - a - с$.

Стих Маяковского настроен на декламацию, произнесение вслух на публику, эстраду. Это неоднократно подчеркивал сам поэт: «Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен. В особенности важно это сейчас, когда главный способ общения с массой — это эстрада, голос, непосредственная речь»¹⁸. С этой установкой связан и особый, по преимуществу «пемелодический» строй стиха Маяковского, его «громкость».

«Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками, — писал поэт, — чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение»¹⁹. Последний, потрясающий по своей эмоциональной силе стихотворный набросок «Я знаю силу слов, я знаю слов набат» был написан Маяковским почти без знаков препинания. Размер и ритм он считал «вещами значительнее пунктуации»; с этим связано появление знаменитых «столбиков» и «лесенок», разбивающих ритмическую инерцию, точнее, выразительнее передающих интонационное движение в стиховой строке.

Как в классицистической оде, главным, конструктивным элементом был ораторский момент, «произносимое» слово, интонационно выделенное и семантически «обостренное»²⁰, так и в поэзии Маяковского, и непосредственно в интересующем нас Вступлении слово, ориентированное на слуховое «восприятие», на интонацию, стало стиховой доминантой.

Слово Маяковского не сливается в общем потоке фразы — оно всегда выделено, всеми ритмическими и синтаксическими средствами. Смысловая нагрузка и стиливая окраска слова Маяковского тесно взаимодействует с его ритмико-интонационной позицией в стиховой строке. С повышением звуковой ощутимости слова усиливается и его смысловая сгущенность и эмоциональная напряженность (при этом сила экспрессии никогда не подавляет смысловую точность). В этом процессе участвуют и внутристрочные паузы. Расчленяя строки, они в свою очередь преобразуют ритмическую инерцию; более гибким становится весь интонационно-синтаксический рисунок²¹.

Овладение интонационной системой Маяковского было большим достижением Броневского: ведь польский поэт тяготел к песенно-напевному стиху, построенному на мелодии, хотя в своих политических стихах он подчас и обращался к маршевым ритмам, динамизировал стих резкими ритмическими переходами — «сбоями», разбивая ритмическую инерцию ритмико-интонационными

колебаниями. Трудно было овладеть и «сверхдлинной», по определению М. Гаспарова, строкой (до десяти стоп) без цезуры²² и сохранить акцентный стих Маяковского, тяготеющий к трем сильным ударениям в строке. У Броневского — от трех до пяти ударений.

Сохраняя внутрискорочные паузы («столбики» и «лесенки»), Броневский, в соответствии с интонационной системой Маяковского, стремился выделить, прежде всего, рифмующиеся (концевые) слова в строке. Правда, «интонационные» выделения у Броневского подчас не совпадали с «семантическими» (в VII, XI, XII, XIII, XVI строфах и песенном фрагменте), в количественном отношении у Броневского «лесенок» даже больше (147 к 137).

Революционизируя стих, Маяковский не только не отвергал рифмы, считая, что без нее стих «рассыплется», но и вообще придавал большое значение «концовкам» строк. Рифма является и конструктивным, организующим началом строфы «Во весь голос», и, подобно интонации, усиливает звуковую ощутимость слова. «Одним из серьезных моментов стиха, особенно тенденциозного, декламационного, — писал поэт, — является концовка. В эту концовку обычно ставятся удачнейшие строки стиха»²³. Поиски «новаторских» рифм были связаны у него с поисками «ударных» слов: «... я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и уже во всяком случае до меня не употреблялась...»²⁴

Маяковский любил и применял не только концевые рифмы, но и созвучия на стыке слов и разделенные стиховым пространством, открывающие и замыкающие строки. Своеобразное ассонансовое рондо он применил, например, в строках: «С хвостом годов я становлюсь подобием чудовищ ископаемо-хвостатых».

Во Вступлении, как и вообще в поэзии Маяковского, преобладает акустическая (а не орфографическая) рифма, с большим количеством повторяющихся «опорных» звуков. Обращаясь к петочной рифме, пишет М. Гаспаров, Маяковский одновременно усиливал предупредную («левую») часть, которая становилась все богаче по звуковому совпадению, тогда как «правая» (заударная), напротив, оказывалась беднее²⁵.

Маяковский любил связывать рифмой длинные слова с более короткими: *обнаруживая/оружие, прорвет/водопровод, многопудые/люди/будет*, — прибегал к составной рифме: *навяз/на вас*. При этом заметно, что неточная (разноречивая) рифма, действительно, сочетается у него с усиленной, «опорной» левой (предупредной) частью.

У Маяковского связаны рифмой концевые слова, поддерживающие, усиливая, семантическое столкновение строк: «революцией мобилизованный и призванный... поэзии — бабы капризной» (поддерживается столкновение поэзии тенденциозной и лирической); *потомки/потемки* (поддерживается контраст настоящего/будущего) и, наконец, особенно значимая пара *мраморная слизь/социа-*

лизм (памятник «мертвый» противостоит памятнику «живому», поэзия — деянию).

Интересна и рифма, подчеркивающая семантическое единство, поддерживающая его, основанная на звуковой метафоре: *пролета-ли/пролетарий* (употребленная Маяковским впервые в поэме «Летающий пролетарий», 1928).

Броневский оказался в очень сложном положении: найти рифму да еще передать ее новизну, «необычайность» на другом языке. Конечно, потери были неизбежны. И все-таки польский поэт сохранил главное: «неточность» рифмы и ее ориентацию на «слуховое» восприятие: *wznosił/syjiłis, dopiekił/kopy/stope, sława/stawiał, wiersze/bierzcie, nieśmiertelny/celnie, stawiali/socializm*.

Правда, острота контрастности, подчеркивающая «спор между строками» (В. Шкловский²⁶), снялась, и при этом «опорной» оказалась, напротив, заударная («правая») часть.

Уже говорилось о том, что Броневский, в соответствии с оригиналом, стремился выделить «лесенкой» концевые, связанные рифмой значимые слова, однако в строфе «Я, ассенизатор и водовоз, революцией мобилизованный и призванный...» интонационно выделенным оказалось не значимое слово, а служебное (частица): *aby* (чтобы). Случайно ли? Не найдена была другая рифма? Трудно однозначно ответить на этот вопрос, однако эффект оказался неожиданным. Ю. Н. Тынянов писал о значении слова, стоящего на разделе и в особенности (!) служебных слов: «... выдвигаясь, [они] придают совершенно новый вид конструкции предложения; чем незначительнее, малозаметнее выдвинутое слово, тем выдвигание его больше деформирует речь...»²⁷. В настоящем случае достигается не деформация, а нечто иное: выделенная интонационно (лесенкой), частица играет роль *enjambement* (неожиданного пресечения). Задерживая на мгновение движение стиха, она тем самым сильнее акцентирует значительность (с семантической точки зрения) следующих строк:

Jestem
 asenizator i woziwoda,
przez rewolucję
 zmobilizowany,
 aby
na front poszedł
 z pańskich ogrodów
poezji
— kapryśnej baby.

Испытывая пристрастие к «громкогромыхающей» рифме, Маяковский вместе с тем не любил звуковых эффектов, «звуконись» никогда не имела для него самодовлеющего значения. К аллитерации он прибегал лишь в случае необходимости подчеркнуть «важность» слова. Фонический принцип, сопряжение слов по звуковому сходству применено во Вступлении не однажды. В частности, в очень важной в семантическом отношении стро-

фе, где стих уподобляется оружию — применена развернутая, охватывающая большое пространство метафора:

Стихи стоят
 свинцово-тяжело,
готовые и к смерти
 и к бессмертной славе.
Поэмы замерли,
 к жерлу прижав жерло
нацеленных
 зияющих заглавий.

Отметим, что поэт использует здесь и свой любимый прием «удвоения» предлога.

Броневский:

A wiersze stoja
 ołowiane,
 ciężkie,
gotowe iść po śmierć
 i sławę nieśmiertelną.
Zamarły poematy
 — baterie dział zwycięskie,
tytuły ich
 to lufy nastawione celnie.

Смысл точен, но в оригинале эти строки, поддержанные аллитерацией, напряженнее; сильнее и форма наречия, создающая более целостный образ, размытый в переводе определениями-прилагательными.

Пародируя приверженцев романсовой, элегической поэзии, Маяковский «выделяет» песенный текст как «чужой» — этот фрагмент дается им как цитата. С его чужеродностью связана и песенная, а не декламационная, как во всем Вступлении, интонация, и подчеркнуто-нарочное аллитерирование, вызывавшее у поэта отталкивание. Заметна тенденция к погашению семантики слов — *водь/гладь*, подбор слов по фонетическому принципу *дочка/дача*, их смысловое уравнивание. Звуковой повтор использован как способ обесмысливания («тара-тина», «тара-тина»). Прием контраста (имеется в виду противопоставление «песенного» фрагмента всему тексту поэмы) проявляется сразу на всех уровнях: семантическом, образно-стилевом, строфическом, интонационном, фоническом.

В оригинале этот фрагмент начинается с выделенных «песенной» слов:

Засадил садик мило,
 дочка,
 ... дачка...

Броневский передает его в единой «песенной» тональности, усиливая, таким образом, его контрастность и чужеродность по

отношению ко всему тексту вступления:

W jej ogrodku ślicznie, miło,
grządki w prawo, grządki w lewo —
sama kwiatkiem zasadziła,
sama będą je podlewać...

Снята строка «кудреватые Митрейки, мудреватые Кудрейки» с ее звуковой «игрой» (в ее основе — прием звукового хиазма), за которой стоят реальные имена, неизвестные польскому читателю, и поэтому утрата строки была совершенно оправдана.

Итак, Броневский в переводе Вступления не только не допустил смысловой деформации текста, но и передал его образно-стилевое и ритмико-интонационное своеобразие и прежде всего его контрастность, проявившуюся на всех уровнях.

Через 16 лет, разделяющих подлинник от перевода Броневского, на возрожденной после трагического периода гитлеровской оккупации польской земле зазвучало «воскрешенное» поэтическое слово Маяковского, — зазвучало поистине «во весь голос».

Примечания

- ¹ *Broniewski W.* Pamiętnik 1918—1922. Warszawa, 1984, s. 323.
- ² Из вступления Броневского к кн.: *Броневский В.* Стихи. М., 1968.
- ³ О творческих связях и типологических сходжениях поэтов см.: *Хорев В.* Маяковский и Броневский // В мире Маяковского. М., 1984, с. 291—315.
- ⁴ Из вступления Броневского (Броневский В. Стихи).
- ⁵ О нотах трагедийного звучания Вступления пишет, в частности, *Пицкель (Пицкель Ф. Н.)* Маяковский: Художественное постижение мира. М., 1979, с. 228—234).
- ⁶ *Цветаева М.* Соч.: В 2-х т. М., 1980, т. 2, с. 422.
- ⁷ *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983, с. 244.
- ⁸ *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино, с. 196.
- ⁹ *Маяковский В.* Полн. собр. соч. М. 1959, т. 12, с. 86; с. 488.
- ¹⁰ *Цветаева М.* Указ. соч., с. 405.
- ¹¹ *Маяковский В.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 87.
- ¹² Из стихотворения А. Ахматовой памяти Маяковского «Я тебя в твоей не знала славе...» (Маяковскому: Сб. воспоминаний и статей. Л., 1940, с. 15).
- ¹³ *Маяковский В.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 142.
- ¹⁴ *Цветаева М.* Указ. соч., с. 412.
- ¹⁵ *Маяковский В.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 84.
- ¹⁶ О своей привязанности к стиховому контрасту писал сам поэт (Там же, с. 104).
- ¹⁷ *Шкловский В.* Указ. соч., с. 243.
- ¹⁸ *Маяковский В.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 85, 113.
- ¹⁹ Там же, с. 113.
- ²⁰ *Тынянов Ю. Н.* Указ. соч., с. 249.
- ²¹ *Гончаров Б. П.* Поэтика Маяковского. М., 1983, с. 205—208, 212, 217 и др.
- ²² *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984, с. 213.
- ²³ *Маяковский В.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 114.
- ²⁴ Там же, с. 106.
- ²⁵ *Гаспаров М. Л.* Указ. соч., с. 248—249.
- ²⁶ *Шкловский В.* Указ. соч., с. 109.
- ²⁷ *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 68—69

Блоковская струя в творчестве Константы Ильдефонса Галчиньского



Пусть будет благословен поэт Александр Блок.

К. И. Галчиньский

Благословенны утренние мысли
и женщина, что, как молния, ослепляет,
и поэт Александр Блок,
и художник Тициан, —

написал Константин Ильдефонс Галчиньский в 1947 г. в стихотворении «Благословенны пусть будут птицы». Стихотворение восходит к евангелической традиции «благословения», традиции, популярной в европейской поэзии. К ней как определенной канонической форме «высокой» поэзии обращались поэты, воспевая любовь, природу, искусство, жизнь. В соответствии с поэтическим каноном Галчиньский тоже «прославляет» землю, человеческую жизнь со всей полнотой ее переживания, наслаждением и болью, «отвагой и сомнением», «греховностью и святостью». «Благословляет» человеческое сердце, «открытое как море», и «корабли Речи Посполитой».

В самой форме «благословения» было заложено рефлексивное начало, она предполагала некоего рода дистанцию, объективизацию, «отдаленность» лирического «я». Стихи писались как бы в раздумье, когда жар души был приглашен. Однако при всей «прозрачности» мысли, утаенности лирического «я» (лишь в одной автоиронической строке непосредственно появляется первое лицо: «...будь благословен комический заяц... и даже такие, как я, что сочиняют плохие стихи на тему осени») стихотворение по своему духу глубоко личностное и воспринимается как признание. Образ Галчиньского стоит за строками: «благословен и месяц, как Шопен за тучей, и ночь, как роспись Его пот», — со столь характерным для поэта приемом одухотворения природы через образ, заимствованный из любимой им музыки, и за последней строкой начального четверостишия: «благословенно и и сомненье в лабиринтах одиночества».

По воле Галчиньского имя Блока оказалось поставленным рядом с именем нелюбимого Блоком Тициана*. Едва ли Галчинь-

* В письме от 1909 г. к матери из Италии Блок, очарованный флорентийскими художниками раннего Возрождения Фра Беато, Боттичелли, Перуджино, отвергает «телесного», «плоскостного» Тициана.

ский знал об этом, но для него самого соединение этих двух имен не было случайным. В противоположность Блоку Галчинский любил Тициана (об этом свидетельствуют его другие стихи), а главное, прославляя, как уже отмечалось, двойственность бытия, крайние полюсы человеческой природы (веры и сомнения, безмятежности и боли и т. д.), Галчинский включал и эти два имени в выстроенный им по принципу семантической противоположности ряд. Соединенные вместе, становясь символами двух начал, телесного и духовного, они, эти два имени, в конечном счете отражали две привязанности, две противоположные грани поэтической индивидуальности Галчинского — тяготение к земному и возвышенному, что, однако, существовало неразрывно, составляя одну из черт своеобразия его как художника.

Итак, всего лишь одна строка о Блоке... Но строка очень значительная, недаром на нее обратил внимание сам Галчинский¹.

А пачищает притягивать его к себе Блок еще в 20-е годы. В самом звучании имени «Блок» было для Галчиньского что-то магическое. Автор «Соловьиного сада» очаровывал, был для Галчиньского «загадкой». В юности Галчиньский мог купить в дорогом цветочном магазине розу, чтобы поставить ее перед портретом «божественного» Александра.

Однако несмотря на признание самого Галчиньского, для которого поэзия Блока была уже в студенческие годы самой «высокой» волной в ряду других сильных привязанностей, несмотря на воспоминания друзей — писателей и критиков его круга, оставивших свидетельства влияния на Галчиньского русского поэта, — реконструировать творческую связь двух поэтов нелегко, ибо лишь в послевоенном творчестве Галчиньского 40-х годов появляются реминисценции из позднего Блока, автора «Скифов» (1918) и «Двенадцати» (1918).

В стихотворении «Славяне» (1946), где с автором «Скифов» Галччинского сближает идея единения славянского мира, начальные строки непосредственно восходят к блоковским.

Блок:

Миллионы — вас. Нас тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!

Галчиньский:

Chmara nas. Miliony. Grom
 milion —
bo razem, wreszcie razem pochod
 idzie.

Тьма нас. Милльоны. Громада
милльонов —
вместе, наконец, вместе движется
шествие.

К 1947 г. относятся два крупных поэтических произведения Галчиньского, у истоков которых стоит блоковская поэма «Двадцать», — «Малая симфония „подсвечников“» и «Когда зажигается елка...», относящиеся к его «рождественскому» (название условное) циклу. Проблемы интеллигенции и революции, круше-

ния старого и рождения нового мира, волновавшие некогда автора «Двенадцати», встали после войны перед Галчиньским. Эти стихи поэта непосредственно отразили атмосферу послевоенных лет — атмосферу надежды и тревоги, сложный комплекс переживаний польской интеллигенции и напряженный душевный строй самого поэта.

Оба произведения своеобразны по жанру: каждое из них состоит из семи свободно скомпонованных частей, каждая из частей могла бы быть изъята и существовать на правах самостоятельного стихотворения. Определение «симфоническая» форма (именно так определяет первое произведение сам поэт) при всей своей условности, пожалуй, больше всего применимо к ним. «Малая симфония „подсвечников“». О ней сам Галчиньский говорил: «Насколько лучше написал бы об этом Блок»². Оценка более чем скромная.

Поэма Блока «Двенадцать» и «Малая симфония „подсвечников“» — действительно произведения несопоставимые, но разделяет их не степень таланта или оригинальности.

«Своеобразная художественная сила поэмы Блока..., — пишет В. М. Жирмунский, — заключается в создании впечатления грандиозного неразрешенного диссонанса, как в современной музыке. На первом месте — указанный выше диссонанс в самом тематическом содержании — взлеты восторга, упоение разливом буштарской стихии <...> и безнадежная тоска, господствующая над всеми взлетами чувства»³.

В «Малой симфонии „подсвечников“» диссонанс не столь грандиозен, хотя он присутствует и здесь. Прострастно-сценическое действие разыгрывается у Галчиньского не только на «улице» и даже вынесено за пределы Польши, однако произведение его в сравнении с «Двенадцатью» менее масштабно. Его камерность связана прежде всего с более сильной лирической струей.

«Малая симфония „подсвечников“» многозначна и (как уже отмечалось) сложна по форме. В ней возвращение в недавнее прошлое, в годы эмигрантских скитаний. Словно во сне возникает «оstraшенное», фантастическое видение рождественского праздника с остротой реальных переживаний, «рассказ» о брюссельских бульварах с пронизывающей потой болт, звучащей в мотиве: «нет тут весны...». Образы дwoятся (это и фантастическая Севилья, и Катовицы), деформируются. В III и IV частях вступает в действие снег. Неожиданно врывающаяся в разбитое окно метель становится сигналом нового мира. Но и он многозначен, символизируя одновременно и новизну, и страх, и смятение.

И именно здесь начинается чувствоваться влияние Блока, «взвизгивающей» стихии его «Двенадцати». Образ блоковской метели, врывающейся в дом и выносящей действие на улицу, соединенный с диссоциирующим образом подсвечников, знаком дома, уюта, привязанности к старому, становится главным.

В IV части — реминисценции непосредственные:

A ulicą, a ulicą
robotnicy ulicą szli,
szli śpiewając, różnym krokiem,
a my boczkiem, a my bokiem,
inteligencja dawnych dni.
Oczywiście. Oczywiście,
żeśmy chcieli razem! Eezech...
Brak kontaktu. Gorycz faktu.
A w dodatku taki śnieg.
...A mówiłem: zostać w bramie.
Zamieć, proszę państwa. Zamieć.

А улицей, а улицей
рабочие улицей шли,
шли и пели, твердым шагом,
а мы бочком, а мы боком,
интеллигенция давних дней.
Очевидно. Очевидно,
что мы хотели вместе! Эээх...
Нет контакта. Горечь факта,
А в добавок такой снег.
...А я говорил: остаться в воротах
Метель, вы видите. Метель.

Наступает пауза, графически отмеченная отточием. И вслед за ней звучит спокойный, отрезвляющий голос:

Towarzysze, pada śnieg.

Товарищи, падает снег.

В миниатюрной IV части очень сложная трансформация блоковского мотива: столкновение двух миров. Проблема, данная у Блока с таким размахом, сужена собственной дезориентацией поэта. Однако сам образ снега оказывается усложненным. В образе метели — у Блока — сильнее акцент мятежности, новизны, сметающей все старое, у Галчиньского — смятения, страха перед новизной. В строке «А в добавок такой снег» слово *снег* обретает и ироническое звучание по отношению к интеллигенции, к ее страху перед новой жизнью, становится неким оценочным критерием, есть здесь и оттенок автоиронии.

В V и VI частях нет ни сюрреалистических, ни символистских видений — стих прозрачен. В польской поэзии этих лет нет подобных по глубине и душевной обнаженности строк — признаний в любви к родине:

Jak tu prawdę o Polsce powiedzieć, gdy pióro mam takie zamglone
i pajęczynę w kałamarzu? I w oczach kłamliwe mgły.
Jak tu Polskę na rękę pochwycić jak żonę i unieść do gwiazd jak żonę,
i po prostu powiedzieć: to ty.

Как тут правду о Польше рассказать, когда перо такое

потускневшее

и паутину в чернильнице? И в глазах обманный туман?

Как Польшу взять на руки, словно жену, и поднять к звездам,

словно жену,

и просто сказать: это ты.

Произведение «Когда зажигается елка...» скомпоновано еще более свободно, чем предшествующее, ибо если там еще можно было «нащупать» некую фабульную нить, то здесь ее совсем нет, отдельные части соединены лишь внешним, «временным» образом сочельника и «сквозным», более глубоким, «пространственным», выводящим к Блоку образом улицы.

В I части, вступлении, определяется место действия — Краков, время действия — сочельник. II часть — обращение к улицам, написанное в импровизированной («непроизвольной», как именует ее автор) форме песенки в их честь: «... вы моя отчизна, мой дождь, и ветер, и снег...» с диссонирующим рефреном: «иду <...> и слышу, как минует безумный XX век».

Части III, IV, V («Ненормальный хиромант», «Страшные результаты пьянства», «80 пожарных и 1 <Одно> святотатство») — это своеобразные театрализованные сцены, колеблющиеся между гротеском и абсурдом. В IV появляется образ снега. Подобно Блоку (у него снег — увертюра, ветер, затем мотив снега, переходящего во вьюгу), Галчиньский и здесь, и в «Малой симфонии „подсвечников“» дает его в процессе нарастания, усиления. Так, в «Малой симфонии „подсвечников“»:

I — снежный подсвечник (внезапно возникающее видение Катовиц в метель);

II — ветер только дует лениво;

III — началась снежная метель:

...и снег, снег кулаком в стекло ударил

(снег — и лица аскетов).

И метель

совсем свободно вошла в салон.

IV — метель.

«Когда зажигается елка...»:

IV — снег тащует вальсок;

V — снег падает... ветер дует... чудовищный снег и падает, падает...;

VI — так и называется «Метель», в ней — непосредственные реминисценции из «Двенадцати».

Сравните, Блок:

Черный вечер.

Белый снег.

Ветер, ветер!

На ногах не стоит человек.

Ветер, ветер —

На всем белом свете!

галчиньский:

Zamieć, zamieć na bożym świecie,
na całym świecie zamieć.

Śnieg, powiadacie? A cóż wy
wiecie,

co to jest zamieć?

Strach? A cóż wy możecie
poradzić na taki
strach?

Метель, метель на божьем свете,
на целом свете метель.

Снег, говорите? А разве вы знаете,
что такое метель?

Страх? А что вы можете поделать
с таким страхом?

Метель вновь обретает двойное измерение, становясь символом, знаком одновременно и мятежности, и смятения. И снова в блоковское осмысление Галчиньский вносит свой акцент — «страх». А концовка выводит неожиданно... к Баху. Собственно, неожиданно ли, ведь Галчиньский, как в жизни, так и в поэзии, подавлял сомнения и душевную боль музыкой, находя в ней истоки всеобщей гармонии.

В заключительной части, едва ли не самой поэтичной, поэт возвращается в детство: звучит мотив утраченного и возрожденного поэтическим воображением времени, воскресают дорогие образы — матери, отца, брата, восходит Звезда, зажигается Елка. А с ней приходит успокоение, душевная гармония.

Итак, обращение к Блоку совершенно сознательное, реминисценции определены. Заимствованные у Блока образы снега, метели сохраняют многозначность, одновременно обретая дополнительный акцент. Трансформация блоковского мотива тем значительнее, что он оказывается введенным в совершенно иную художественную систему: у Галчиньского при всех повествовательных и описательно-изобразительных элементах очень сильно проявляется лирическое «я», открыто звучит авторский голос.

Эхо автора «Арф и скрипок» отзовется в «Ниобее» (1950) — в одном из самых вдохновенных послевоенных произведений Галчиньского, произведении многозначном, сконструированном также по принципу музыкальных симфоний. В нем звучит мотив возвращения античного мифа в современность, о недавней страшной войне напоминают строки увертюры: «Семь ее сыновей, семь ее дочерей Диана с Аполлоном расстреляли из лука на расвете». С этим мотивом соединен другой — апофеоз прекрасного на свете, искусства. Поэт стремится вскрыть и сложный механизм творческого процесса.

В одной из частей поэмы — миниатюре «Встреча с Шопеном» — силой своего удивительного поэтического воображения Галчиньский создает чудесное видение «встречи» вдали от земли, в огромном космическом пространстве, со своим великим соотечественником, знаменуя ею неподвластность искусства никаким преградам: ни временным, ни пространственным.

Близость тональности двустипия Галчиньского

Pan odchodzi? Hm. To źal. Вы уходите? Хм. Жаль.
Matko Boska, w taką dal! Боже мой, в такую даль!

и блоковских строк:

Смотреть в такую глубину,
В такую высоту..., —

поразит друга его юности писателя С. М. Салиньского⁴. Блоковский исток чувствуется, пожалуй, не столько в тональности, если понимать под нею интонационное движение фразы (метрические системы стихов Блока и Галчиньского различны), сколько в образно-синтаксической конструкции: «в такую высоту» — «в такую

даль». Для Галчиньского необычна «оторванность» от земли и образ дали — столь значительный для блоковского контекста.

Среди особенно дорогих Галчиньскому с далеких студенческих лет блоковских стихов — поэма «Соловьиный сад», стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...» и прежде всего стихотворение, открывающее цикл «Арфы и скрипки»⁵. Во «Встрече с Шопеном» состоялась «встреча» не только с Шопеном, но и с Блоком. Через много лет Галчиньский вновь «вернулся» к любимым строкам из «Арф и скрипок»:

Свирель запела на мосту,
И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну,
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту...

(1908)

«Вернулся» в поэзии, а вспоминал он их неоднократно, всякий раз испытывая потрясение. С. М. Салиньский пишет, как эти блоковские строки пришли Галчиньскому на память, когда, гуляя в юности по ночной Варшаве, они увидели на рассвете огромную зеленую звезду, которая поразила воображение Галчиньского. Не от этой ли необыкновенной, увиденной в далекой юности «зеленой звезды» ведут родословную все звезды поэта — задает вопрос автор воспоминаний⁶.

От звезды увиденной или от звезды блоковской? А, может быть, от их невероятного соединения? Звезда (как и месяц, луна) действительно стала любимым образом Галчиньского. Как и «зеленый» цвет, который был как-то необъяснимо ему дорог. В лирике Галчиньского не только «зеленые» звезды и «зеленые» изумруды, но и «зеленые» мотыльки и «зеленые» тучи. Даже стихи он свои писал «зелеными» чернилами и однажды (в шутливом стихотворении-фрашке «Наше хозяйство») называл «зелеными» и «серебряными» самого себя и свою любимую жену Наталью.

Подобно Блоку, Галчиньский «мистифицировал» действительность — и не только в поэзии, но и в жизни. Но характер «мистификации» в его поэзии был иной, чем у Блока.

Блоковская поэзия живет на пересечении мира реального и иллюзорного, на неуловимой границе мечты и действительности. «Блок, — пишет В. М. Жирмунский, — строит свои произведения как бы на границе соприкосновения двух миров — реального и сверх реального — так что переход из мира реальностей в мир символов ускользает от читателя и самые обычные предметы как бы просвечивают иным значением, не теряя вместе с тем своего вещественного смысла»⁷.

Лирические стихи Галчиньского не только не отдаляются от реальности, а, напротив, живут в ней, хотя тоже ее преображают, но это преображение не символистское, а сказочное. Польский

поэт по-андерсеновски любил сказки, был предан им, сочинял их сам. В послевоенные годы он создал прекрасный реквием памяти великого датского сказочника — одно из самых светлых и самых печальных своих творений, печальных потому, что чувствовал, как неуютно живется сказке в XX в. Его героями становились гномик, рожденное в новолуние «золотое чудо» и бор, который скрипел, как старый шкаф, полный желудей и зайцев, певеста Мая, в поясе которой были спрятаны зеленые изумруды, и она сыпала их, когда звезды начинали гаснуть.

Он и в жизни создал вокруг себя атмосферу сказки, в которую хотел верить сам и заставлял верить других. Он был искренним даже тогда, когда другим казался странным, даже когда мистифицировал. Дома его окружали любимые вещи, которые оживали в его поэзии.

Как Андерсен, Галчиньский обладал волшебным даром превращать их в «обыкновенное» чудо. Он так и писал о себе:

Moja poezja to są proste dziwy. Моя поэзия — обыкновенные чудеса.

Он мог заставить разговаривать любимые лампы (он любил их блеск в глубине темной комнаты) и смеяться огонь в камине. В его стихах «танцевали сосны и зеленые тучи», а ранним утром «облака выходили из дома» и «убегало пространство». Тем, кто соприкасался с ним, казалось, будто он соприкасался с самой поэзией.

Блок любил сумерки и туманы, ночь и мрак, ветер, снег и метель, любил даль и путь. Галчиньский тоже любил ночь, звезды и особенно месяц, его серебро. Но любил и зелень, а позднее — ветер и снег. Образы порой совпадали, но от этого не становились похожими. Блок тяготел к иносказанию, образу-символу, катахрезе. При всей иллюзорности мира Галчиньского «земное» начало в нем всегда перевешивает (не случайно ночь для него — «самая прекрасная женщина па свете»), и тяготеет он к поэтике неожиданности, к оксюмору.

Как сказку, Галчиньский страстно любил музыку, любил и в жизни, и в поэзии. Даже специалисты-музыковеды считали, что существовала какая-то глубокая, неразрывная, «мистическая» связь между музыкой, которую слушал Галчиньский, и строфами, которые он создавал⁸. Не за таинственность ли и музыкальность полюбил Галчиньский блоковские стихи?

Но в отличие от автора «Арф и скрипок» звук, интонационное движение фразы служили для Галчиньского не только источником гармонизации словесного материала. Не были музыкальные образы и лишь символизацией определенного душевного переживания, как у Блока, где «в своем частом повторении, в своеобразном метафорическом оживлении мотив скрипки становится постоянной символической принадлежностью известной душевной настроенности»⁹. В лирике Галчиньского музыка становится конструктивным элементом: он создал своеобразные поэтические формы канцеров, симфоний, прелюдий и т. д.

Хотя душевной настроенностью «цыганский» Блок был, по-видимому, близок Галчиньскому, его собственный лирический герой оказался иным, как иными были его принципы создания поэтического образа, да и его художественная система в целом. Сравним два стихотворения — Блока и Галчиньского.

Блок:

Грустя и плача и смеясь,
Звонят ручьи моих стихов
У ног твоих.
И каждый стих
Бежит, плетет живую вязь,
Своих не зная берегов.

Но сквозь хрустальные струи
Ты далека мне, как была...
Поют и плачут хрустали...
Как мне создать черты твои,
Чтоб ты пришла ко мне могла
Из очарованной дали?

(1908, из цикла
«Арфы и скрипки»)

Галчиньский:

Wskazała na piersi palcem,
swoim palcem, królem w pierścieniu,
i prosiła, żeby wierszem, żeby walcem
umuzyczyć ją rzewnie znieśmiertelnić.

Więc dotknąłem klawiszów palcami
dla tych rzęs, dla tych ust, dla tej
ręki;

pod oknami i za oknami
zadźwięczały tony piosenki.

I poświata stało się moim,
kiedym takty strof doskonalił —
o tych palcach pachnących powojem,
o wieczornych rżęsach Natalii.

(«Melodia», 1934)

Показала на грудь свою пальцем,
своим пальцем, королем в перстне,
и просила, чтобы стихом, чтобы
вальсом
сделать музыкой ее, трогательно
обессмертить.

И коснулся клавишей пальцами
для этих ресниц, для этих уст, для
этой руки:

под окнами и за окнами
завучали тона песенки.

И полсвета стало моим,
когда такты строф

совершенствовал —
об этих пальцах, пахнущих вьюнком,
о вечерних ресницах Натальи.

(Мелодия, 1934)

Строки Галчиньского совершенно самостоятельны, они написаны вне блоковского влияния. Общее в них с Блоком — лишь стремление опозитизировать женский образ через музыку, причем в обоих случаях музыка — источник гармонизации стиха, его мелодии, и уже благодаря этому включенный в сферу поэтизации, но для Галчиньского это еще и самостоятельный и конструктивный образ, что нашло свое отражение в названии («Мелодия»).

У Блока женский образ — это греза, «призрак», недаром последняя строка восходит к «Незнакомке» из «очарованной дали». Поэт стремится — используем любимое блоковское выражение — «вочеловечить», превратить «грезу» в «реальность».

Блоковский материал очень хрупок. Вот как строится его образ: он облечен в метафору «звнящего ручья», его «хрустальных струй»,

слово сплетено с музыкой. В начальных строках он слитен: «звелят ручки моих стихов». Параллель непосредственна и прозрачна. Дальше второй член сравнения опускается: «хрустальные струи». А еще дальше снимаются и «струн»: «поют и плачут хрустали», т. е. метафора разворачивается по принципу усиления отдаленности от реальности, «развеществленности»; это подтверждается и непосредственным утверждением: «Ты далека мне, как была».

Поэт признается в своем бессилии превратить «грезу» в земное «чудо» — это признание таит в себе вопрос:

Как мне создать черты твои,
Чтоб ты прийти ко мне могла
Из очарованной дали?

Блок тяготеет к поэтике недосказанности, намека, поэтике в большей степени импрессионистической, чем символистской, во всяком случае, в стихотворении нет символистской осложненности более ранних стихов. И в этой незавершенности — его очарование.

У Галчиньского процесс поэтизации иной, как и женский образ. Это заметно уже в начальных строках:

Wskazała na piersi palcem,
swoim palcem, królem w pierścieniu,
i prosiła, żeby wierszem, żeby walcem
umuzyczyć ją, rzewnie żnieśmiertelnić.

Показала на грудь свою пальцем,
своим пальцем, королем в перстне,
и просила, чтобы стихом, чтобы вальсом
сделать музыкой ее, трогательно обессмертить.

В Ее «просьбе» — приближенность двоих и утверждение, что женский образ — «реалеп».

В отличие от Блока Галчиньский идет от «земного» к одухотворению, к «отлету»:

Więc dotknąłem klawiszów palcami
dla tych rzęs, dla tych ust, dla tej ręki;
pod oknami i za oknami
zadźwięczały tony piosenki.

И коснулся клавишей пальцами
для этих ресниц, для этих уст, для этой руки;
под окнами и за окнами
завучали тона песенки.

Мы как бы присутствуем при самом процессе опоэтизирования женского образа. Это «чудо» создания из «земного» поэзии — прикосновением «клавишей» к Ее ресницам, губам, рукам — совершается у нас на глазах, в единую поэтическую гармонию сливается музыка и слово. В заключительной строке даже «раскрыто» имя воспетой Галчиньским во многих стихах жены — Натальи.

Итак, жепский образ — «земное чудо» (Галчиньский) и «грёза» (Блок), поэтика реалий, акцент на «завершенности» (Галчиньский) и поэтика «развеществленности» памека (Блок). При одинаково тонкой лиризации средства достижения ее различны, различен сам принцип построения поэтического образа. И все же глубокая привязанность Галчиньского к Блоку не была случайной, и суть ее не в обычном влиянии. Истоки ее надо искать, по-видимому, не в художественных системах, а в самом характере поэтических индивидуальностей, в общем тяготении к, казалось бы, совершенно противоположным художественным началам: лирическому и гротескному, музыкальному и пластическому. Эти два начала соединились в их поэзии в один органический сплав прежде, чем родились драмы Блока (в которых, однако, лирическое начало оставалось очень сильным), прежде, чем на страницах журнала «Пшекруй» в 1946—1950 гг. появились пьесы-миниатюры театра Галчиньского «Зеленый гусь».

До масок, двойников, танцев масабре — «плясок смерти» и «песен ада» («Страшный мир», 1909—1916), до «Балаганчика» (1906) появляются у Блока элементы театрализации: куклы-маски, пластические видения, жесты, диалогические речевые формы. Эти элементы ощутимы и в драматически напряженном строе стиха, как в столкновении двух планов — возвышенного и обыденного — ощутимо тяготение к гротеску.

Еще в «лирически уединенном», гармоническом мире «Стихов о Прекрасной Даме» возникает мотив двойничества («Двойнику», 1901). Намного ранее стихотворного цикла «Балаганчик» (1905, «Разные стихотворения»), ставшего позднее истоком его драмы, в «Распутях» появляется целый ряд стихотворений, где уже и семантически, и пластически, конструктивно намечены основные линии будущей блоковской пьесы: «Все кричали у круглых столов...» (1902, мистики и появления Невесты), «Я был весь в пестрых лоскутках...» (1903, маска Арлекина — «хотел и кривлялся на распутьях», с многозначностью: «кто-то бессмысленно смеялся и кому-то становилось больно»), «В час, когда пьянеют парциссы...» (1904, с образами театра, Арлекина и паяца) и, наконец, «Двойник» (1903, с «антиномической расщепленностью»¹⁰ блоковского сознания в образах юноши Арлекина и «глубящегося» Старика).

По воспоминаниям С. М. Салиньского на одном из домашних «блоковских» вечеров Галчиньский читал импровизированный перевод из блоковской поэзии, который Салиньский назвал «чистейшим бриллиантом» среди польских переводов Блока¹¹. По-видимому, не случайно это был перевод экзотически-цыганского стихотворения «Из хрустального тумана» (из цикла «Страшный мир», цикла «отчаяния и проклятия», по словам Блока), где «впечатление иррационального, фантастического, выходящего за грани обычного сознания подчеркивается диссонансом»¹².

Еще задолго до того, как Галчиньский обретет популярность, в ранних произведениях раскроется его необычный дар одновре-

менно тончайшего лирика и подвергающего все сомнению прописта, за которым будет ощущаться, как и у Блока, подлинное страдание и боль.

В 1924 г. появится первое, отмеченное печатью оригинальности стихотворение Галчиньского «Лунатик», где взаимопроникают два пачала — «небесное» и «земное»: лунатик тянется к звездам, а звезды — к земле (он «над городом странствует, как лунное диво», а звезды «по жести крыш ковыляют с бречаньем»). Да и сам образ лунатика воспринимается как своеобразная маска Галчиньского, предваряющая маску мага и шарлатана. С подобной двуплановой конструкцией мы встретимся чуть позднее в «Товарной улице» (1929), где, однако, «высокое» будет острее разъединено с «пизким» (эстетизация повседневного, жизни рабочего квартала — в первых четверостишиях и обнажение ее — в последнем).

В «Путешествии в счастливую Аравию» (1929) все — природа, люди, вещи — подвергается эстетизации: «пунцовы» ленты кнута, развивающиеся от ветра, «каре́та — музыка», «ночь вокруг полна счастья», в карете «прекрасная» пара, «ароматны» подушки, «поет ветер и дороги, и каждый час». Так создается некий «застывший» образ красоты, «зачарованного» счастья. Но в «нагнетании» красоты, счастья таится нечто совсем противоположное, до поры до времени еще скрытое, едва заметно обнаруживающее себя в последней строке первого четверостишия: «а кучер пьяный и очень одинокий». («Пьяный» в контексте Галчиньского — синоним «зачарованного» счастьем, а вот «одинокий» — уже намек на диссонанс!). Заключительная же строка непосредственным диссонансом врывается в мир гармонии и разрушает ее: «А они ничего не знают, ибо они умерли».

Эстетизация развенчивается — поэт сам чувствует иллюзорность созданного им волшебного-прекрасного мира. Это и подобные стихотворения польские критики называют стилизациями, но стилиевой материал «Путешествия в счастливую Аравию» (при определенных элементах искусственности) далеко «не вторичен». «Эстетизированная» фантазия «Путешествия...» обостренно визуальна, а ее метафорические образы (построенные на слиянии двух сфер) неожиданны: «Карета — музыка, коробка музыки».

«Поэтика Блока, — пишет Л. Гинзбург, — поэтика стилей в эпоху, когда вокруг процветала стилизация. Стилизация работает на вторичном, опосредствованном материале <...> Стиль выражает мировоззрение непосредственно, непосредственно строя эстетическую структуру — единство идеи и формы. Стилизация действует через уже существующую эстетическую форму»¹³.

Галчиньский, подобно Блоку, обладал чувством стиля и абсолютным поэтическим вкусом. До «Зеленого гуся» у Галчиньского не было (за исключением прозаического «Ослика Порфириона» «масок» как атрибутов, непосредственно заимствованных из театра, «масок» как элементов карнавализации, маскарада, подобных «снежным маскам» Блока, как не было и блоковских двойников

с их глубоко ранящей раздвоенностью. Однако у довоенного Галчиньского, несомненно, существовали авторские «маски» клоуна, шарлатана, шута, фокусника, под которыми скрывались боль и отчаяние, и лишь позднее, в Народной Польше снялась маска, и открылось подлинное лицо поэта.

Как в поэзии Блока спутником лирического героя рано становится «кукла», так и у Галчиньского «очеловечен» любимый герой детских сказок Пинноккио — в стихотворении с одноименным названием (1926), очень сцепичном по сюжетной конструкции и декоративно-пластическому фону (кажется, что действие разыгрывается в кукольном театре).

Одним из характерных элементов, связывающих Галчиньского с театром и с Блоком, является также диалог, имевший для всего творчества Галчиньского существенное значение, неоднократно использованный им в лирических или гротескных текстах как их структурная доминанта¹⁴, хотя при этом их диалогические формы были различны. У Галчиньского наряду с «открытыми» диалогами лирических персонажей есть и «инсценированные» беседы, ведущиеся с невидимым партнером.

Если Блок, мистифицируя повседневность, размывает грань реального и ирреального, хотя от этого повседневность не становится менее «страшной», то у Галчиньского свободно меняются местами реальность и сказка. Галчиньский создал в 1934 г. поэтический миф о далекой, «сладкой» земле Фарландии, хрупкий, шутливый миф о земле обетованной.

У Блока доминировало трагическое видение мира, сильнее давали о себе знать «приступы отчаяния и иронии», у Галчиньского перевешивала природа эксцентрического, сатирическо-комического. При одинаковой с Блоком метафорической сгущенности он (как уже отмечалось) склонялся к поэтике неожиданности, обладая даром открытия, по словам Л. Стаффа, «чепухи в поэтическом и поэзии в чепухе» (перевод А. Эппеля)¹⁵.

От написанной в духе комедии *dell'arte* прозы для посвященных «Ослик Порфирион, или Клуб святотатцев» (1929), где стираются границы реального и фантастического, с ее элементами театрализации и масками, от поэмы «Конец мира» (1928) — пародии на катастрофистов, с ее расколотой действительностью, где «вселенская» сатира соединена с витализмом, от «ярмарочно-плебейской» «Народной забавы» (1934), с ее светлейшим посвящением «Наталье, танцующей на ладони» и неожиданно зловещей, вынесенной за текст концовкой «Approaching iron», с ее свободой сменяющихся планов, с ее столь же головокружительным калейдоскопом видений, образов и ритмов, тянется нить к «самому маленькому театрику мира» — «Зеленому гусю». Театру, где среди несомненно более сильных давних и новых национальных традиций — шопки, «Зеленого балопика» Боя-Желеньского и др. — есть место и для блоковского «Балаганчика», которым Галчиньский живо интересовался еще в 20-е годы¹⁶.

«Балаганчик». Блока, написанный, опубликованный и поставленный в 1906 г., возник из переработанного в драматическое действие стихотворного цикла «Балаганчик». Это был первый в России театр масок, восходивший к традиции комедии dell'arte с ее излюбленными персонажами Арлекина, Коломбины и Пьеро и парами возлюбленных, к традиции балаганного театра с его синтезом музыки, танца, слова, что отражено в самом названии пьесы.

Драма, как и стихотворный цикл, многозначна по смыслу и сложна по своей структуре. Потому так неоднозначны ее исследовательские интерпретации. Называли «Балаганчик» пародией, фарсом, феерией и «трагическим гротеском» (Мейерхольд, в постановке которого «Балаганчик» и шел как трагический гротеск). Сам же Блок назвал «Балаганчик» «лирическими сценами», мечтая об иной постановке, предполагая, по-видимому, возможность иной интерпретации¹⁷. «Мой собственный волшебный мир, — писал поэт, — стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром» или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами...»¹⁸.

«Балаганчик» — это многозначная символистская драма¹⁹. Для нее характерны внебытовые тема и сюжет, переальность фона, условные срезы, персонажи-маски, абстрактный язык. Здесь все двойится, все колеблется, все меняет свой лик: жизнь смешивается с искусством, искусство с жизнью, смех переходит в отчаяние («истерический смех», по выражению самого Блока), кровь обращается в «клюквенный сок», но и за «клюквенным соком» чудится «кровь». На одной плоскости оказывается трансцендентное и реальное, высокое и низменное, поэтическое и тривиальное. Два пласта, лирический и гротескный, которые проступали в блоковской поэзии, нашли здесь свое яркое выражение.

Двойственность — в конструкции театра в театре (театр людей — театр марионеток, что нашло свое непосредственное отражение в постановке Мейерхольда), в функции автора (он и творец действия, и зависим от него: он автор-актер); своеобразна и ремарка, она многозначна. Наконец, двойственна сама конструкция персонажей: Пьеро — Арлекин, Коломбина — и живая девушка, и Смерть, и картонная кукла, пары влюбленных. Двойствен и язык, данный в пародированном заострении: он и абстрактен (язык мистиков как язык мистической драмы), и повседневен (язык автора как язык реалистической драмы). В «антиномической сдвоенности» этих ранних блоковских персонажей Д. Е. Максимов справедливо увидел «соответствие расщеплению личности индивидуалистического типа» как «один из вариантов двойничества»²⁰.

Итак, «Балаганчик» — это символистская драма, но не обычная. Это в большей степени трагический гротеск, нежели пародия, ибо под маской фарса скрыта трагическая раздвоенность авторского сознания. И в этом отношении знаменательны заклю-

чительные строки драмы — последнее обращение Пьеро: «Мне грустно, а вам смешно?», — за которым ощутима боль, как ощутима она и в стихотворном цикле «Балаганчик», где «веселая сказка» заканчивается совсем «невесело»: «И заплакали девочка и мальчик. // И закрылся веселый балаганчик».

Как и Блок, Галчиньский страстно любил театр, считая, что он по своей природе должен соединять трагедию с фарсом, готовился даже одно время в молодости стать актером. Мечтал о собственном театре, хотя ему (в отличие от Блока) так и не довелось увидеть на сцене ни одной из своих пьес. Воображение рисовало ему спектакль, где почти весь акт звучала музыка²¹. Подобно Блоку, Галчиньский первым в послевоенной Польше обратился к традиции марионеточного ярмарочного театра, традиции, которая явственно проступает уже в довоенных поэмах «Конец света» и «Народная забава».

Театр «Зеленый гусь» составляют (как и у Блока) преимущественно одноактные пьесы, только еще более миниатюрные. Они были рассчитаны на мгновенность читательской (и зрительской) реакции и направлены против регулярных «обрядовых» представлений официальной сцены, сближаясь тем самым с блоковскими. Галчиньский смеялся и заставлял смеяться своих читателей пад духовной ограниченностью мещанской интеллигенции, ее аполитичностью, пассивностью, снобизмом, идеализацией прошлого, псевдопатриотизмом, стереотипностью мышления, романтическим жестом, словесной пустотой и т. д.

«Балаганчик» — символистская драма (отсюда — ее многозначность и множественность различных интерпретаций, при всей пародийности это трагический гротеск с ярко выраженным лирическим началом). «Зеленый гусь» при сопряжении трагического и комического, банального и исключительного — это гротеск, где лицо автора заслонено, в большей степени тяготеющий к сатирически-комическому эффекту, фарсу, шаржу, абсурду. Здесь сильнее, как и в поэзии Галчиньского, выражено эксцентрическое начало, «мистерия» подчас оборачивается истинным «балаганом».

Обращаясь вслед за Блоком к традиции комедии *dell' arte*, комедии масок, «марионеточной» форме (театру-маске, персонажу-кукле), уравнивающей людей с куклами, размывая границы театра и действительности, Галчиньский еще значительно трансформировал ее, острее обнажив театральную условность (у польского поэта более богатый, по сравнению с искусством начала XX в., опыт владения инструментарием условленного «примитива»).

Итак, «Зеленый гусь» — театр гротеска, с деформацией действительности, с резким нарушением границ правдоподобия, театр, тяготеющий к поэтике неожиданности, парадокса, абсурда, стремящийся во что бы то ни стало растревожить, ошеломить, порой просто «позабавить» читателя, балансирующий подчас на границе чистого нонсенса, разбивающий стереотипность мышле-

ния той же стереотипностью, глупость — глупостью. Здесь все вывернуто наизнанку, острачено, условно, алогично: парадоксальность ситуаций, разорванность во взаимоотношениях персонажей, разъединенность слова и действия.

Необычайно широка шкала приведенных в действие художественных средств и приемов: абсурдность ситуаций, временные смещения (которым подвергаются и ситуации, и персонажи), маски (например, актера в маске змеи, ослака Порфирьона); постоянные персонажи, подобные марионеткам: Бончиньский — «архипрофессор ангелологии», псевдоученый; Гермепегильда Кочубиньская — «герметически-интеллектуальная поэтесса и вдохновенная эссеистка»; Гжегжулка — меланхолический «интеллектуалист», «дитя улицы и украшение салона» Адский Петюля и др. Есть непосредственно куклы: гусь, лев, ослак Порфирьон и его друг пес Фафик, которые играют свои роли наравне с человеческими персонажами.

Прием метаморфозы человеческого персонажа в куклу (бабушки — в гусыню) Галчиньский использует в пьесе-фарсе «Бабушка и внучек». В отличие от «Балаганчика» эта метаморфоза подчеркнута непосредственна. Субъектами действия, наравне с человеческими персонажами и куклами, снабженными речевыми характеристиками, становятся неодушевленные предметы (печь, шкаф, часы, музыкальные инструменты) и природа.

Часто использует Галчиньский обнажение условности как театрального приема: в сцену вводится в качестве актера автор (как у Блока), публика, суфлер и ремарка, которая заменяет голос персонажа. Особую роль играет у Галчиньского занавес, который может «ошибочно опускаться», «падает и вдруг задерживается в фигуре трагического восклицания» и, наконец, может говорить человеческим голосом и потом «опускаться с флагом» или «без боли».

Галчиньский любит использовать форму пародии, выворачивая наизнанку библейские сюжеты, классические персонажи, популярные песни и т. д. Собственно Галчиньский пародирует не их самих. Портреты Данте, соотечественников писателя Мицкевича, Словацкого, Выспяньского, их создания, образы их героев используются Галчиньским лишь как «форма», понятная широкому читателю.

Происходит «не только изъятие произведения из литературной системы (его подмена), но и разъятие самого произведения как системы»²². Утрачивая (говоря словами Ю. Н. Тынянова) «пародийную функцию», они «уходят» из литературного ряда, оказываясь направленными против явлений современности, в частности против идеализации, культа кумиров (продолжая в этом отношении традицию Т. Боя-Желепского), хрестоматийного, стереотипного мышления, вообще, против «застоя» в духовной жизни. Наконец, они вызывают чисто комический эффект, сохраняя при этом более серьезную цель — спровоцировать читателя, разбить традиционность его представлений.

Итак, «Балаганчик» замкнут в сфере жизнь—искусство, преломленной сквозь призму личностного блоковского «я»; сфера театра Галчиньского оказалась шире: здесь затронут и идеологический, и нравственно-психологический комплексы. Вместе с тем польский писатель предельно лаконичен, прозрачен в своей «позитивной» идее (при всей резко выраженной условности и иронии, которая не «трансцендентна», как у Блока).

В связи с различной природой гротеска Блока и Галчиньского хотелось бы также обратить внимание на разницу функций лирической стихии в их драмах. Если у автора «Балаганчика», задуманного как «лирические сцены», стихи, «поддерживая» напряженность, несут двойственную нагрузку как «теза» и «аптитеза», сохраняя связь с его лирической поэзией, в стихотворных фрагментах «Зеленого гуся» Галчиньского (за исключением лирической, с оттенком легкой иронии «Симфонии ветра») связь с его лирикой оказывается разорванной, они однозначно ироничны. Даже строки из известного посвящения жене «Я люблю тебя в солнце...» («Лирический разговор»), введенные в структуру пьесы «Бабушка и внучек», противоестественные в атмосфере фарса, утрачивают лиризм и обретают «фарсовую» окраску.

* * *

Блоковские реминисценции из «Двенадцати» в «рождественском» цикле польского поэта 40-х годов легко объяснимы: для Польши это был период общественно-социальной и нравственно-психологической ломки, период, аналогичный 1918—1919 гг. в России.

Блок, наравне с Андерсеном и Бахом, был для Галчиньского «высокой» волной привязанности со студенческих лет и в его жизни значил очень многое. А ведь Галчиньский был поэтом, который однажды сказал о себе словами Яна Кохановского: «Ja inaszej nie piszę, jeno jako żyję». — «Я пишу, как живу».

Обычно у поэтов в ранний период творчества влияния более ощутимы; у Галчиньского оказалось наоборот. 20—30-е годы были порой его исканий, правда, уже в начале 30-х годов он заявил о себе как о поэте необычайного дара, творящем поэзию поистине из «ничего», а еще раньше в его поэтический мир гармонии ворвутся диссонансы, и с тончайшим лиризмом соединится гротеск. Пересечение с блоковскими исканиями существовало, но непосредственно себя не обнаруживало, хотя Блок был с Галчиньским всегда. В послевоенные годы, когда талант Галчиньского раскрылся во всем его блеске, эта привязанность обнаружила себя открыто.

Примечания

- ¹ Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim. Warszawa, 1961, s. 369.
- ² Gałczyński K. I. Poezje. Warszawa, 1957, т. 2, s. 831.
- ³ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, Л., 1977, с. 236.
- ⁴ Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim, s. 101.
- ⁵ Ibid., s. 93, 100, 176, 365.
- ⁶ Ibid., s. 79—80.
- ⁷ Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 227.
- ⁸ Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim, s. 492.
- ⁹ Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 226.
- ¹⁰ Максимов Д. Е. А. Блок. Двойник // Поэтический строй русской лирики, с. 215.
- ¹¹ Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim, s. 87.
- ¹² Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 214.
- ¹³ Гинзбург Л. Наследие и открытия // Гинзбург Л. О лирике, с. 309.
- ¹⁴ Dialog, 1968, nr. 10, s. 142.
- ¹⁵ Из его стихотворения «Галчиньский».
- ¹⁶ Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim, s. 89.
- ¹⁷ Блок А. Предисловие к сб. «Лирические драмы» (1908) // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. Л., 1936, с. 492.
- ¹⁸ Блок А. Там же, с. 476.
- ¹⁹ Интересную интерпретацию «Балаганчика» как символистской драмы и одновременно произведения, «исключительного по смелости борьбы с театром как традиционно бытовым, так и модернистски-условным» дает А. Федоров (Федоров А. В. Театр Блока и драматургия его времени. Л., 1972, с. 41—58).
- ²⁰ Максимов Д. Указ. соч., с. 215.
- ²¹ Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim, s. 299.
- ²² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 292.

Два русских варианта гимна Яна Каспровича «Моя вечерняя песня»



Говоря, что из мысли подлинника мы берем существенное, мы рассуждаем подобно тому, как если бы сказали, что в орехе существенное не скорлупа, а зерно. Да, существенное для нас, но не для ореха, который не мог бы образоваться без скорлупы, как мысль подлинника не могла бы образоваться без своей словесной формы, составляющей часть содержания.

А. А. Потебня

Поэт-переводчик должен стараться как можно больше отрешиться от самого себя, от собственных навыков и склонностей, чтобы во всей возможной чистоте воспроизвести оригинал.

М. Л. Лозинский

С именем Яна Каспровича связана одна из ярких страниц в истории польской поэзии конца XIX — начала XX вв. Каспрович — поэт, вышедший из народных глубин и ставший одним из самых образованных людей своего времени: талантливый художник, тонко реагировавший на идейные и художественные искания рубежа веков, обладавший обостренным чувством социальной справедливости. В восприятии современников он остался поэтом «совести», сохранившим до конца верность демократическим идеалам. Каспрович прошел длительный творческий путь от увлечений в юности романтизмом и социалистическими идеями через символизм, сочетавшийся у него с элементами импрессионистической и экспрессионистической поэтики, до классически совершенных стихов 1910—1920-х годов.

В 10-е годы в России появляются переводы из поэзии Каспровича. По количеству переводов и популярности у русского читателя начала XX в. из поэтов «Молодой Польши» Каспрович занимает второе место после Казимежа Тетмайера. Мы не стремимся к полному рассмотрению русских переводов из поэзии Каспровича. Наша цель — дать сопоставительный анализ двух исполненных в 10-е годы, ныне забытых переводов гимна Каспровича «Моя вечерняя песня», один из которых принадлежит известному русскому поэту Константину Бальмонту; раскрыть близость поэтической традиции, общность языковой культуры и одновременно различие стиливых манер переводчиков; показать, как в результате стиливой деформации создаются варианты, неэквивалентные оригиналу.

«Моя вечерняя песня» — один из лучших и наиболее популярных гимнов Каспровича (около 500 строк). По воспоминаниям

Стаффа, он был написан за два дня. «Гимны» и среди них «Моя вечерняя песня» спискали самую высокую и восторженную оценку критики, ошеломленной их поэтической силой и относившей их к шедеврам польской лирики. 30 лет спустя после появления «Гимнов» Стафф писал, что «они выдержали испытание временем и до сих пор не утратили своего величия»¹.

Основанные на мотивах костельных песен, гимны являются оригинальными вариациями на религиозные темы. Они представляют собой сложную идейно-тематическую и идейно-эмоциональную структуру, где с проблемами чисто философскими, проблемами мироздания соединяются проблемы нравственные и социальные. Библейский миф об изгнании человеческой души из рая, евангельские мотивы Апокалипсиса становятся истоком мучительных исканий поэтом причин морального падения человека, стремления постичь двойственность человеческой природы с ее дисгармонией души и тела, с ее взлетами и падениями, колебаниями между звездными мирами и бездною.

В «Гимнах» нашли отражение и настроения смятения, охватившие тогдашнюю интеллигенцию, и горечь личных переживаний поэта. Но главное, что вызвало к жизни «Гимны», — это особая, еще с юности свойственная Каспровичу чуткость к человеческой судьбе, давно уже мучивший поэта вопрос о смысле веры в бога, веры в мире, где царит страдание и зло. В центре их — проблема добра и зла, победы зла над добром, смерти над жизнью. Гротескная картина хаоса разбушевавшихся стихий начальных гимнов — это взрыв протеста поэта против боли, человеческих страданий, против бога — творца вечной педоли — во имя человека. В польской поэзии нет подобных, исполненных такой поэтической силы песен о «судном дне», какими стали два первых гимна Каспровича с их космическим видением «гибнущего мира». Прометеизм не раз заставлял критику сравнивать их с «Импровизацией» Мицкевича. Но после взрыва как бы наступает покой, сменяющий мятежный вызов богу. Идеей искупления проникнута «Моя вечерняя песня» — исповедь поэта, принявшего на себя вину человечества.

Написанная в форме свободного стиха (с элементами рифмованного), «Моя вечерняя песня», как и другие гимны, представляет собой объемное полифоническое полотно, со вступлением и сквозной темой, исполненное диссонансов, по своей композиции напоминающее музыкальную симфонию, с постоянной сменой ритмов и интонаций, с различной длиной стиха.

До революции «Моя вечерняя песня» переводилась дважды: малоизвестным поэтом В. Ленским (которому принадлежит перевод всего цикла «Гибнущему миру») и К. Бальмонтом².

Константин Бальмонт с детских лет вынес привязанность и глубокое чувство симпатии к Польше. Бальмонт переводил и пропагандировал польских романтиков Мицкевича и Словацкого, последний, по словам Б. Лесьмяна, был для него «самым близким». «Переводы Бальмонта, — с восторгом писал Лесьмян (имея в виду

переводы драм Словацкого.— Н. Б.), — полны очарования. Он переводит, подражая духу оригинала, зачарованный его ритмом и интонацией. Для постоянного напоминания его ритма и интонации Бальмонт искусно украшает свой перевод словами, одинаково звучащими в обоих языках. Некоторые, даже самые трудные фрагменты, производят впечатление непосредственно льющихся из души песен»³.

Бальмонт живо интересовался и поэтами «Молодой Польши»: Каспровичем, Стаффом, Лесьмяном, Мичиньским, близко знал Лесьмяна. Русский поэт питал привязанность и к польской народной поэзии, к легендам и колыбельным, переводил их и вводил в собственную поэзию. И хотя на его переводах вопреки восторженной оценке Лесьмяна подчас лежит печать маперности и претенциозности (в России они оценивались порой очень критично⁴) и для современного читателя многие из них утратили свою ценность, хотя польская поэзия становилась для него подчас лишь импульсом для собственных поэтических созданий, тем не менее вклад Бальмонта в популяризацию польской культуры и, прежде всего, поэзии огромен.

Из поэтов «Молодой Польши» Бальмонт особую симпатию испытывал к Яну Каспровичу, чей голос, по собственному признанию русского поэта, был для него «давно особенно дорогим». Кроме «Моей вечерней песни», он пробовал переводить и стихи из цикла «Мгновения», и «Куст дикой розы» (правда, перевод их остался неизвестен)⁵, и «Книгу бедных» (в переводе Бальмонта — «Книга смиренных»), увидевшую свет уже после смерти Каспровича⁶. Помимо предисловия к этому переводу, перу Бальмонта принадлежит книга, посвященная Яну Каспровичу⁷.

Чем привлекла Бальмонта «Моя вечерняя песня», что сблизило его с Каспровичем? Они были современниками, оба пришли в поэзию в конце XIX в. и обрели при жизни громкую славу. Их имена одинаково связаны с расцветом символизма, с его доминантой внутренней жизни, оперированием образом-символом, тяготением к музыке стиха. И. Анненский писал, имея в виду поэзию Бальмонта: «Здесь <...> мелькает „я“, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, „я“ — замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования; <...> „я“ среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же „я“, „я“ среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием. Для передачи этого „я“ нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов <...>. Здесь пужна музыкальная потенция слова»⁸.

Бальмонт по своей поэтической природе был романтиком, обладавшим ярким поэтическим темпераментом, его поэзии, как и поэзии Каспровича, были подвластны гармония и хаос, звездные миры и бездна, все богатство психологической гаммы — от романтически мятежной дерзкой страсти до нежнейших, неуловимых нюансов чувства.

«Моя вечерняя песня» покорила его прежде всего своей «органной мощностью», высокой поэтической интонацией. В Каспровиче Бальмонт справедливо ощутил личность «сильную», которая, подобно ему самому, «не может мириться с исторической несправедливостью и с разладом в основах мироздания»⁹. Поэтической натуре Бальмонта, с его одновременным тяготением к мгновению и вечности, с его космогонической растворенностью в стихии, оказался близок и космизм каспровических гимнов, и их погруженность в бытие мира, и напряженность эмоциональных переживаний.

Одновременно с гигантизмом образов Бальмонта пленило в «Моей вечерней песне» и отличное от начальных гимнов гармоническое начало, заложенное в самой идее поэмы (идее исповеди как искупления, вносящей свет во мрак людского существования, смягчающей угрозу смерти, грядущей катастрофы), непосредственно отраженное в ее рефрене, несущем не только эмоционально-музыкальный, но и смысловой акцент: «Благословенна тишина вечернего часа...». Поэтическая композиция с неожиданными и одновременно оправданными с точки зрения «симфонической» формы переходами от эмоциональных взрывов к спокойной интонации, задушевности раздумий давала возможность переводчику раскрыть всю свою богатую эмоциональную палитру.

Бальмонту были близки и элементы эротики, играющей у Каспровича роль символа зла, греха — материального начала, противостоящего духовному — добру.

Однако принадлежность Бальмонта к старшему поколению русских символистов с их магией слова и особенно звука, а главное его ярко выраженная индивидуальность наложили свой отпечаток на характер перевода. В нем как будто нет серьезных смысловых нарушений, он очень близок к идейной и эмоциональной атмосфере оригинала. И все же... Личность Бальмонта затмевает Каспровича. Причина — стиль перевода, грешащий манерностью, вычурностью, «декоративностью», отразившейся одновременно и в полонизмах, и в стиливой изощренности. Это становится особенно заметным при сопоставлении бальмонтовского перевода «Моей вечерней песни» и перевода, исполненного Лепским. Остановимся на вариантах перевода двух очень важных фрагментов «Моей вечерней песни».

У Каспровича:

On był i myśmy byli przed początkiem —
niech imię Jego będzie pochwalone!
Razem z gwiazdami byliśmy i słońcem,
zanim się gwiazdy i słońca
jęły rozbijać w swych kołach,
zanim się stało to, co cię pożera.
O duszo, spragniona miłości,
o duszo, spragniona spokoju!
On był i ty w nim byłaś przed początkiem,
nim jeszcze miłość i spokój
stały się ogniem trawiącym...

В оригинале гордо звучит утверждение о непреходящей ценности человеческой души, уравнивающее человеческое начало с божественным.

Вот, как переводит этот фрагмент Бальмонт:

Он был и мы с ним были пред началом.
Да будет его имя похвалено.
Вместе со звездами мы были и солнцем.
Прежде чем звезды и солнца
Стали в кругах своих разбиваться.
Прежде, чем сделалось то, что тебя пожирает.
О, душа, по любви истомившаяся.
О, душа, о покое тоскующая.
Он был и ты в нем была пред началом,
Прежде еще, чем любовь и покой
Стали огнем поедающим...

Несколько иной стиливой вариант дает Ленский:

Он был и были мы пред началом —
да будет благословенно имя Его!
Вместе со звездами и солнцем мы были,
прежде, чем звезды и солнце
стали кружиться в орбитах своих,
прежде, чем то, что снедает тебя, появилось.
О, душа, томимая жаждой любви!
О, томимая жаждой покоя, душа!
Он был и ты была пред началом,
до того, как любовь и покой
огнем пожирающим стали...

Казалось бы, расхождения минимальные. Глагол «рожега» Бальмонт переводит непосредственно: «пожирает», Ленский смягчает: «снедает». Определение «spragniona», повторенное в оригинале дважды, Ленский, согласно оригиналу, переводит дважды повторенным «томимая». Словесно щедрому Бальмонту кажется скучным этот повтор (хотя в собственной поэзии он любил повторы, дававшие ему возможность лишний раз насладиться звуком). Он избирает сразу два определения: «истомившаяся и тоскующая», — громоздкие по своей причастной форме и достаточно банальные по своему поэтическому звучанию.

Характерно для бальмонтовского стиля и употребление, в соответствии с оригиналом, слова «солнце» во множественном числе (у Ленского оно стоит в единственном), передающее, как и глагол «пожирает», ощущение размаха, которое присутствует в данном фрагменте.

Еще выразительнее бальмонтовская манера отразилась в другом, эмоционально более напряженном фрагменте, где возникает гиперболизированный образ пылающей вечерней зари.

У Каспровича:

Dzień mój już przýgaśł,
a zorza jego się krwawi,
jakby się krwawić miała w
nieskończoność!...

Wszystko pożera swymi
płomieniami —
duszę mi pali i świat cały pali!
Z olbrzymich snopów ognia,
jakby młóconych niewidzialnym
cerem,

sypią się ziarna skier
w okrąg na niebo i ziemią!
Księżyc się zajął
i w mgnieniu oka wyrósłszy
w ogromną kulę ognistą,
zaczyna rwać się w kawały

У Бальмонта:

Уже день мой угас,
И заря его уж кровавится,
Словно кровавиться будет она
бесконечно!..

Все пожирает своими
пылающими —
Душу сжигает мою и сжигает
весь мир,

С исполинских снопов огня,
Которые словно молотит
невидимый цеп,

Сыплются зерна искр
В округ на небо и землю,
Месяц занялся
И, в мгновение ока возросши
В огромный огнистый шар,
Разрываться в куски начинает,
И глыбами садится пламенными
На тела пылающих гор,
На пепел спаленных сумерек.
Пылают озера,
Пылают сто вод
И тысяча разных дорог.
Из ошалелой утробы земли
Хлещут вулканы огнем,
Звезд миллионы, как молнии,

зЫбятся
На вспененном потоке пылающих
И с гулом
В челюстях гибнут червонных...

i płomiennymi wali się bryłami
na cielska płonących gór,
na popiół smreków spalonych.
Płoną jeziora,
sto wód się pali
i tysiąc dróg!
Z rozszalałego wnętrza ziemi
ogniem buchają wulkany,
gwiazd miliony tną błyskawicami
spieniony potop płomieni
i z hukiem
giną w czeluściach czerwonych...

У Ленского:

Мой день уж погас,
а заря его все пламенеет,
будто должна бесконечно пылать!..
Все сжигает своими огнями она —
жжет мне душу, вселенную жжет!
Из гигантских снопов огневых,
молотящихся будто невидимым
цепом,

сыплются зерна сверкающих искр
везде — по земле и по небу!

Загорелась луна
и, возросши мгновенно
в чудовищный, огненный шар,
стала рваться в куски
и глыбами пламени падать
на тела пылающих гор,
на пепел слей сожженных.
Пылают озера,
горят сотни вод
и тысячи дальних дорог!
Из разъяренной утробы земной
зияют огнями вулканы,
молнии звезд рассекают
вспененные реки горенных
и с гулом
тонут в пасти пурпурной.

В переводе этого фрагмента — весь Бальмонт, любимой стихией которого, по его собственному признанию, был Огонь⁴⁰ и который сам о себе писал:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце,
А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о Солнце
В предсмертный час!

(Из сб. «Будем как солнце», 1903)

Для Каспровича было не важно разнообразие слов со значением «горение», важнее была эмоциональная напряженность всего образа, в приведенном выше фрагменте варьируются ряд: «krwawi się», «płomienia», «pali», «płomienny», «płonący», «spółony», «płona», «pali się», («кровавится», «пламя», «сжигает», «пламенеющий», «пылающий», «сожженный», «пылают», «горит»).

Справедливо ощущая образный и стилевой гигантизм, чувствуя себя в своей (близкой) стихии, опьяненный, «зачарованный словами, загнипотизированный их певучей властью»⁴¹, Бальмонт не только дважды повторил глагол «пылают» (тогда как в оригинале на этом месте выступают два различных, хотя и синонимически близких по значению, глагола «płona», «pali się» — «пылают», «горит»), но и, увлекшись звуковой игрой, заменил «płomienia» («пламя») «пыланьями», повторив понравившееся ему «красивое» слово дважды, разрушив тем самым драматическую напряженность образа.

Лепский, напротив, словно боится повторов, стараясь пайти в русском языке больше стилевых оттенков «горения». Вместе с тем в противовес бальмонтовской словесной щедрости Ленский сдержаннее, «литературнее». Он не решился повторенный дважды в оригинале, полный экспрессии, очень важный в эмоциональном и смысловом отношении глагол «krwawi się» («кровавится») передать непосредственно, как Бальмонт, глаголом «кровавится», заменив рядом «пламенеет, пылает».

Но и Ленский не избежал изощренности и выпренности. Так, в оригинале: «srzeńiony potop płomieni» («вспененный потоп пламени») звучит сильнее, чем у Бальмонта: «вспененный поток пылающий» или у Ленского: «вспененные реки горений».

Может создаться иллюзорное впечатление, что Бальмонт изменил своей обычной переводческой манере, стремясь быть как можно ближе к тексту, донести до читателя его польский колорит, оставляя, например, на месте «rochwalone» непосредственно «похвалено» (у Ленского естественно употреблено русское «благословенно»), на месте «ginie» («гибнет») — «гинет», Казалось бы, употребление этих слов, имеющих в русском языке архаический оттенок, для костельной песни оправдано. Но чем дальше вчитываешься в текст бальмонтовского перевода, тем более нарочитыми кажутся его бесконечные «полонизмы».

Без необходимости возникают целые ряды неестественных словосочетаний: «изношенные стены» вместо «poszarpane ściany» —

«потрескавшиеся» («старые» — у Ленского); «бессрочная тишина» вместо «wieczysta cisza» — «вечная» («вековая» — у Ленского); «искривленные хаты» вместо «wypaszone chaty» — «покосившиеся» (как точно у Ленского); «запавшие деревни» вместо «zaradłe wioski» — «глухие» (как точно у Ленского); «обветренный овин» вместо «zwietrzała stodoła» — «ветхий» (как точно у Ленского). И если соединения «искривленные хаты», «обветренный овин», создающие определенный поэтический образ (хотя и бальмонтовский, а не каспровичевский!), оправданны, то уж совсем неприемлемы такие образования, как «ладонные мглы» (вместо «mgławice kadzideł» — «дымы кадилиц»), «мгlistые увертки» (вместо «mgły, opary» — «туманы»). Бальмонту кажется слишком простым слово «погаснет», и он спешит заменить его кажущимся ему более оригинальным — «загаснет». Он не хочет сказать «вековая тишина», говорит более торжественно — «вековечная» (или «бессрочная»).

У Бальмонта, говоря его же словами, «пьяна грамматика». Так, например, строку «i żrenicami zmienionymi w szkło, przez które ognia przeziierał ostatek» Бальмонт переводит буквально. Появляется нечто совершенно не звучащее в этом контексте и с точки зрения смысла, и с точки зрения синтаксической организации: «...и зрачками, в стекло измененными, чрез которые жадно выглядывал остаток огня».

Непужная усложненность, неестественность стиля («трясенья земли», «позвонки шута»), откровенные полонизмы («крипица», «кривда»), нарочито возвышенные словосочетания («возжаждавший вечер», «возмечает душа»), порой грешащие дурным тоном («рассыпает свет пахучий»), — этот ряд можно продолжать до бесконечности.

Бальмонт ввел в собственную поэзию целый ряд отвлеченных слов, лирически «заразил» их¹². «От соприкосновения красочных и отвлеченных слов кажется иногда, будто засветились и стали воздушными и самые abstracta»¹³. Однако в «Моей вечерней песне» бальмонтовские слова на «-ость» и «-ов» («молитвенность» вместо «молитва», «разъяренность» вместо «ярость», «величество» вместо «величье») кажутся лишними.

Увлеченный звуком, упоенный «напевностью», играя ею, Бальмонт бывает небрежен и к смыслу, переводя одно и то же слово «smrek» в одном случае правильно — как «ель», а в приведенном выше втором фрагменте — как «сумерки», уж очень, по-видимому, понравился ему звуковой образ — «пепел спаленных сумерок».

В написанную в основном белым стихом поэму включен рифмованный фрагмент известной народной песни:

A grajże mi, piszczałeczko,	gdzie ten szumny gaj!
a grajże mi, gaj!	Pani pana tam zabiła,
Uliniłem cię z wierzbiny,	zieleni się hej! mogiła,
gdzie ten potok srebrnosiny,	zieleni się hej!

Бальмонт переводит его следующим образом:

А играй же мне,	Тот ручей серебристый,
дудочка,	Голубой и сквозистый,
А играй же, играй!	Где шумящий тот гай!
Ты от вербы дана мне,	Пани там пана убила...
Где струются на камне	

«Серебряно-синий поток» под пером Бальмонта превращается в довольно банальный образ «ручья серебристого, голубого и сквозистого», разбивающий монолитность определения и вводящий свою, бальмонтовскую, эмоциональную и музыкальную тему.

Польские исследователи творчества Каспровича, считая «Гимны» произведением знаменательным для символизма, одновременно справедливо обращают внимание на экспрессионистические черты их поэтики, гиперболизацию образной ткани. С экспрессионизмом Каспровича действительно связывает (помимо катастрофизма и натуралистических элементов) образно-стилевая гиперболизация, особая роль цвета, ограниченного тремя красками — зеленой, белой и алой; цвета, который играет не автономную роль, а подчинен психической сфере.

Ощувив огромную поэтическую силу «Моей вечерней песни», Бальмонт, однако, в своих стиливых исканиях пошел по ложному пути, подменив гиперболизацию образов и напряженный драматизм стиля изощренностью, граничащей подчас с банальностью.

Возвращаясь же к переводу «Моей вечерней песни» Ленским, следует отметить, что он строже и, на первый взгляд, кажется ближе к стилю оригинала. В нем лишь изредка появляются такие излишне изысканные образы, как «лицом затемненным» (вместо «rościemniałą twarzą» — «потемневшим лицом») или «опаловым цветом подернет» (вместо «powlecze rdzą opalową» — «покрывает опаловой ржавчиной»). Однако за стремлением Ленского к строгому литературному стилю ощущается попытка несколько смягчить, опоэтизировать текст Каспровича, который проще, мужественнее и драматичнее.

Обращает на себя внимание глагольный ряд, избранный Ленским: «роса поднялась на сонных травах» — вместо «na senne kwiaty wystąpiła rosa» — «на сонных цветах выступила роса»; «вдалеке шествует смерть» (неоднократно повторенная строка) — вместо «cicha kroczy śmierć» — «тихо ступает смерть»; «легкой стопой придавит былинку» вместо «owad zdepcze na miedzy» — «насекомое раздавит на меже»; «мерцает устало красный огонь» вместо «sze-gwone, słabe połyskuje światło» — «красный, слабый мерцает свет» (глагол передан точно, но смягчен наречием «устало», как и в предшествующем случае ненужной поэтизации служат «легкой стопой» и «былинку»); «ручьи пригнетает» вместо «stoki swym wielkim przytłacza spokojem» — «склопы своим глубоким подавляет покоем»; «громом глаголешь» вместо «gromem przemawiasz» — «громом говоришь»; и уже указанный глагол «снедает» <тебя> вместо «pożega» — «пожирает».

Рассмотренные два русских варианта «Моей вечерней песни» Бальмонта и Ленского дают возможность ощутить их близость, связавшую с принадлежностью к одной переводческой литературной и языковой традиции начала XX в., отмеченной печатью символистски-импрессионистической поэтики, от которой Каспрович отходит в «Гимнах», тяготеющих в большей степени к экспрессионизму. В обоих случаях произошло, — воспользуемся определением известного советского исследователя теории перевода А. В. Федорова, — «осмысление оригинала в плане индивидуального стиля переводчика, оригиналом не оправданное»¹⁴. В результате стилиевой деформации получились варианты, не эквивалентные оригиналу. Но это столкновение двух стиливых манер заметнее оказалось в паре Каспрович — Бальмонт, ярких творческих индивидуальностей. И все же, как это на первый взгляд ни парадоксально, «внутренне» они ближе, ибо «необузданность» Бальмонта, стиливая увлеченность придает его варианту (в сравнении с вариантом Ленского) печать большей оригинальности и поэтического размаха.

Примечания

- ¹ *Staff L. Dokoła Hymnów Kasprowicza // Wspomnienia o J. Kasprowiczu. W., 1967, s. 104.*
- ² *Каспрович Я. Поэмы/Пер. с польск. Вл. Ленского. СПб [б. г.]; Каспрович Я. Моя песнь вечерняя/Пер. с польск. К. Бальмонта // Всеобщий журнал, 1911, № 11, с. 167—184.*
- ³ *Liśmian B. Słowacki w przekładzie rosyjskim // Szkice literackie. W., 1959, s. 447.*
- ⁴ В частности, о них писал В. Брюсов: «...известность Бальмонта и даже знаменитость его как переводчика — нечто губительное для иностранных поэтов» (из письма к П. П. Перцову от 17 мая 1904 г. в кн.: Русские писатели о переводе (XVIII—XX вв.). Л., 1960, с. 566).
- ⁵ Предисловие К. Д. Бальмонта // *Каспрович Я. Книга смиренных/Пер. с польск. Варшава, 1928, с. 9.*
- ⁶ Там же.
- ⁷ *Бальмонт К. Ян Каспрович: Поэт польской души. Чепстохова, 1928.*
- ⁸ *Анненский И. Бальмонт — лирик // Анненский И. Книга отражений. М., 1979, с. 102.*
- ⁹ *Бальмонт К. Д. Предисловие // Каспрович Я. Книга смиренных, с. 8.*
- ¹⁰ *Бальмонт К. Из записной книжки (1904) // Бальмонт К. Избранное. М., 1983, с. 32.*
- ¹¹ *Айхенвальд Ю. К. Бальмонт // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1917, с. 165.*
- ¹² На особую роль Бальмонта в лексическом обновлении русской поэзии обращает внимание Анненский (см.: *Анненский И. Бальмонт — лирик*), с. 115—116.
- ¹³ Там же, с. 115.
- ¹⁴ *Федоров А. В. Проблема стихотворного перевода // Поэтика. Л., 1927, с. 111—112.*

Баллада Болеслава Лесьмяна «Свидрига и Мидрига» и перевод Сергея Городецкого



Перевод стихотворения лишь в том случае является совершенным, если слушатель, не знающий языка перевода, узнает оригинал... по мелодии без слов...

Б. Лесьмян

18 июля 1935 г. вышел специальный номер «Литературной газеты», посвященной литературе и искусству Польской республики. Здесь среди имен польских поэтов стояло и имя Болеслава Лесьмяна: в переводе Сергея Городецкого была помещена одна из лучших его баллад — «Свидрига и Мидрига».

Художник сложной поэтической судьбы, Лесьмян был одним из оригинальных польских лириков первой половины XX в., о котором с восторгом писал Ю. Тувим: «Если где-то за мирами, за небесами, за пределами существующего есть необъятное разумом Царство поэзии, — то не кто иной, как Лесьмян, был его посланником *in partibus infidelium*»¹.

Польский поэт был большим почитателем русской культуры, русской поэзии. Детство и юность Лесьмяна связаны с Украиной. Поэт навсегда сохранил привязанность к этому краю. В 1934—1935 гг. он намеревался написать повесть об Украине, замысел которой так и остался неосуществленным. Но в лесьмяновской поэзии живет образ «зелени-загадки» — Украины.

Под непосредственным влиянием русской символистской поэзии были написаны Лесьмяном два русских цикла стихов «Песни Василисы Премудрой» («Золотое руно», 1906, № 11—12) и «Лушное похмелье» («Весы», 1907, № 10), где заметно влияние поэзии русских символистов и непосредственно «Лунного света» Бальмонта. Пушкин, Тютчев, Фет были его любимыми поэтами. Ю. Тувим вспоминал, как полным волнения голосом читал Лесьмян стихи Фета, особенно часто он повторял фетовские строки из стихотворения «Ель рукавом мне тропинку завесила...»:

Ветер. В лесу одному
Шумно и жутко, и грустно, и весело.
Я ничего не пойму.

В русском поэте Лесьмян почувствовал близкое ему удивление перед таинственным миром природы.

Русская культура привлекала Лесьмяна и народной поэзией. Друзья и близкие поэта пишут о том, что он очень любил русские былины и прекрасно их читал². Для Лесьмяна, обладавшего редким даром воображения, устремленного в «край недоступный, недостижимый для людского взора», живым источником поэтического вдохновения была народная поэзия разных стран с ее миром сказочных образов. Народной поэзией напоен весь лесьмяновский «Луг» («Laka»), 1920.

Поэзия «Луга», вобравшая в себя едва ли не самое яркое, что создал Лесьмян,— это царство любимой поэтом природы, зелени, полуправда-полусказка. Восторгом наполнена душа поэта, восторгом и неустанным стремлением «найти», «увидеть», «понять», «войти духом в зелень», и одновременно тревогой. Природа для Лесьмяна — это живое существо, по-человечески ранимое. Природа и человек связаны неразрывно, но они стремятся к еще более близкому соединению — к слиянию друг с другом.

Очарованный природой, оставляет душу и дыхание среди цветов лесьмяновский скиталец, он гибнет, задыхаясь в зелени («Утопленник»). Трагичен его конец. Многие польские критики видят в нем ощущение трагической ограниченности человеческого познания. Но нам представляется, что эта трагедия оптимистична, ибо в ней звучит утверждение неутоленной, страстной жажды проникновения человека в «тайны» мира, «тайны» природы.

Соединение с природой состоялось, но оно принесло гибель человеку. Однако знаменательно, что стихотворение «Утопленник» лишь открывает сборник; завершается же «Луг» апофеозом единения человека с природой, союза который не только не грозит ему гибелью, но и становится для него источником истинного, наивысшего наслаждения.

Исследователи творчества поэта обращали внимание на эту поразительную «унию» человека и природы в лесьмяновском «Луге», но лишь немногие из них заметили, что в этом лесьмяновском царстве одухотворенной природы поэтизируются человеческие «искания, любовь и тревога».

Поэта природы, не любившего поэзии без пейзажа, Лесьмяна отличала острота видения предметов и красок, особая свойственная ему «осязаемость». Поэт «материальный», он в то же время любит намеки, недосказанность, многозначность, без которой, по его мнению, не может быть поэзии. Именно в этом полуреальном, полусказочном мире рождается знаменитый цикл лесьмяновских баллад, где одно из первых мест занимает баллада «Свидрига и Мндрига».

По-видимому, не случайно внимание Городецкого, поэта разносторонней переводческой культуры, привлек Лесьмян. Даже если предположить, что Городецкий не был глубоко знаком с лесьмяновской поэзией,— связывало их многое. Они были современниками. В 1912 г. вышел в свет первый поэтический сборник Лесьмяна «Сад на перепутье» (дебют его состоялся раньше, еще в

1896 г.). В 1905—1906 гг. вступает в русскую поэзию Городецкий, вступает как автор «Яри». Страстно ищущий свой собственный путь, влюбленный в природу, Лесьмян стремился возродить в поэзии «Сада» и особенно «Луга» ее живые образы. «Со стороны зелени и цветов» (по словам самого поэта)³ входит он в мир. «Упоеание весной, солнечная, беспричинная, полужверинная радость бытия, т. е. лирика едва рожденного, еще не оторвавшегося от природы человека»⁴, — это юный Городецкий. У истоков их мировосприятия стоит философия Бергсона, стремящаяся, по словам Лесьмяна «вырваться из кабинета на солнце, в действительный мир»⁵.

В поэзию русских символистов Городецкий вносит живое дыхание русского фольклора. Ожившие в его поэзии народные слова и эпитеты «сине небо», «пролубь глыбка», «милы братья», «голубок сизокрыл», «цветок милоок», «конь желтогрив» вызывают восторг у Александра Блока⁶. Без народной поэзии просто не было бы автора «Луга». «В пору тяготения к эстетизму и экзотике влияла на меня единственно польская народная песня и русские былины»⁷, — это признание принадлежит самому Лесьмянну.

Городецкий и Лесьмян одинаково не приемлют современную действительность. Но Лесьмян бежит в мир своей сказки-природы, Городецкий же откликается на нее непосредственно — «не имеющим выхода, подавленным, глухим страданием»⁸ цикла «Темь».

Позднее пути Городецкого и Лесьмяна разойдутся. Причина — иное развитие всей русской поэзии после Октябрьской революции и различие поэтических индивидуальностей. Последователь Некрасова, близкий к блоковскому направлению в русской поэзии, Городецкий будет постоянно возвращаться к своей любимой теме Руси. Лесьмян же останется в кругу своей полуреальной-полуфантастической пейзажно-философской, психологической лирики. Но в стихах его усилится гуманистическая струя, изменится мировосприятие, прорвется скрытая ранее тревога... Автор сборника «Студеное питье» (1936), Лесьмян входит в мир по его же словам, уже через «ворота печали»⁹. В одном у Городецкого и Лесьмяна сохранится родственность поэтических натур — в верности народной поэзии, ее живой образно-мелодической стихии. И, наверное, именно это склонило Городецкого обратиться к переводу лесьмяновской баллады.

У Лесьмяна с первых строк ощущается мир народной поэзии, стилизованный характер баллады угадывается уже в самом ее названии — в именах героев¹⁰. словно невидимый сказитель ведет полурассказ-полупесню о том, как танцевали в знойный полдень двое пьяниц — Свидрига с Мидригой. Но чем дальше, тем больше исчезает повествовательная интонация — читателя захватывает ритм танца.

С кем танцуют лесьмяновские герои? С бледной Полудницей. Образ Полудницы (у поляков — «Południca», «Południówka», «Przurołudnica») в славянской языческой мифологии — это образ воздушной белой девушки. Верование это было связано, по-видимому, с представлениями западных славян о ветре-вихре и олице-

творяло собой несущийся в поле в летнее время столб пыли. Из других источников известно, что под Полудницей подразумевался коварный демон в женском облике, обращавший встречных в тапец, который доводил их до увечья.

Образ Полудницы, оживая в лесьяновской балладе, несет с собой дыхание сказки. Баллада наполняется драматизмом. Разрывается на две половинки Полудница, разрывается и гибнет¹¹. Богатое поэтическое воображение автора «Свидриги и Мидриги» рисует фантастические похороны языческой Полудницы (точнее ее половинок) в гробах (по христианскому обычаю).

В образном строе баллады, в ее композиции, состоящей из трех частей — трех актов «лугового» танца (вступление — встреча с Полудницей, танец героев с двумя половинками Полудницы, с гробами и, наконец, тапец над бездной смерти, после которого наступает трагический финал — гибель героев), в строении строф (двустопный, где почти каждый стих представляет собой законченное предложение), во всем ее стилевом обрамлении, в самом ритме танца чувствуется атмосфера народной поэзии. При этом баллада остается ярко индивидуальным поэтическим произведением — поэт творит собственно лесьяновские фольклорные «реалии».

Танец Свидриги и Мидриги с Полудницей — это и упоение самим танцем, и радостное ощущение, и утверждение существования, и жажда любви. За танцевальной оргией¹² скрывается и особое, окрашенное иррационализмом, восприятие Лесьяном природы, как мира, самым реальным и вместе с тем самым таинственным образом связанного с человеком. «Соединение» Свидриги и Мидриги и Полудницы в танце — это своеобразная символизация стремления к слиянию человека с природой, намек на ту лесьяновскую «унию» природы и человека, которая придает неповторимость всей поэзии «Лука».

Но здесь мы присутствуем при разрушении этого союза. В ослепительный вихрь танца вкрадывается ощущение тревоги — в балладе появляется образ смерти. Эмоциональная окраска его, однако, не несет в себе еще того трагического начала, которое появится у Лесьяна в дальнейшем (сб. «Студеное питье»). Смерть врывается в танец — любовь и смерть оказываются на одной плоскости, жажда наслаждения ведет за собой гибель — гибнут не только люди, гибнет и природа (первой гибнет Полудница). Но... танец продолжается, а с ним остается сохраненной и льющаяся через край радость бытия. Не расставаясь с радостью, не в силах прервать танец, летят в бездну смерти вверх ногами лесьяновские герои. Финал баллады одновременно и трагичен, и комичен. Юмор становится выражением стоического отношения поэта к неизбежному трагизму мира и человеческого существования¹³.

В балладе совмещенным оказывается фантастическое и реальное, юмор и трагедия, любовь и смерть; присутствие элементов гротеска кажется несомненным и вместе с тем их трудно отделить от гиперболизации, свойственной народной поэзии.

Городецкий стремится вплотную подойти к оригиналу, не разрушая его богатого поэтического мира, его образной, сюжетно-смысловой и композиционной структуры (триптиха, двустийшия, соответствия почти каждой поэтической строки законченному предложению). Тяготение обоих поэтов к народной поэзии, ее живому языку благоприятствует тому, что в русском варианте не утрачивается экспрессивно-стилевой ключ баллады. И все-таки между ними ложится едва уловимая грань.

Лесьмян был виртуозом слова. Он поражает неожиданностью своих словесных созданий — «лесьмянизмов». Они эффектны и одновременно так естественны в его полуреальном, полусказочном поэтическом мире. В балладе, проникнутой атмосферой народной поэзии, где и язык песет на себе эту особую «народную» окраску, в роли «лесьмянизмов» выступают псевдодialeктизмы и псевдоархаизмы; созданные Лесьмяном на основе подлинных диалектизмов и архаизмов, они словно дополняют последние. В этой стилизации участвуют и характерный для народной поэзии, построенный на отрицательном сравнении гиперболизированный зачин и цепи параллелизмов и повторов.

To nie konie tak cwałują i uszami strzygą,
Jeno tańczą dwaj opoje — Swidryga z Midryga.

То не кони так скачут и прядут ушами,
Лишь танцуют два пьянчуги — Свидрига с Мидригой, —

так начинается лесьмяновская баллада.

Дух баллады не спокоен. И Городецкий передает этот трудно сдерживаемый, рвущийся порыв:

To nie konie, wzdrybiv uszy, wskacz poszli, zaprywag,
Eto пляшут двое пьяных — Свидрига с Мидригой.

Усиленно-экспрессивен его неологический образ: «вздыбив уши», который отсутствует у Лесьмяна, делающий зачин несколько искусственно-картинным.

Далее, Лесьмян:

Zaskoczyła ich na słońcu Południca blada
I Swidrydze, i Midrydze, i tańcowi rada.

Захватила их на солнце врасплах Полудница бледная
И Свидриге, и Мидриге, и танцу рада.

Появляющееся в этом месте у Городецкого типично русское, поэтически-народное «солнышко» неожиданно вносит какое-то особое тепло, словно смягчая ранние строки:

Их на солнышке Полудница поймала взглядом,
И Свидриге, и Мидриге, и той пляске рада.

А сколько скрытой поэзии в этом забытом обороте, оживленном Городецким, который очень бережен к старорусскому языку, —

«поймала взглядом», непосредственно соответствующем лесьямяновскому «захватила врасплох».

Лесьмян строг в эпитетах. Городецкий — безудержен: «Им в глаза взглянула жадно, бледная, шальная...».

Там, где у Лесьмяна экспрессивны лишь отдельные слова, Городецкий стремится к экспрессии целых выражений. Обратимся к лесьямяновской строке: *Tańcowali aż do zdech i aż do upaści!*» (приблизительный перевод: «Танцевали до последнего дыхания, до остатка сил»). Городецкий находит близкий смысловой образ: «Прямо на смерть распылялись — упадешь, не охнешь!»

Но Лесьмян чуть-чуть тоньше. В эмоциональной окраске его строки, в лесьямяновских новообразованиях «*zdech*» (от глагола «*zdechnąć*» — «издохнуть») и «*upaść*» (от глагола «упасть») ощущается налет архаики. Лесьмян любил обращаться к отглагольным существительным, любил создавать их сам. Это было своеобразной поэтической модой его времени, символистской поэзии, к чьим истокам восходила лесьямяновская лирика. Было в этом тяготение и индивидуально лесьямяновское. Эмоционально более насыщенные, отглагольные существительные гармонировали с лесьямяновским поэтическим восприятием мира.

Городецкий тоже иногда прибегает к отглагольным существительным, в частности в переводе строк:

«*Moja będzie — rzekł Swidryga —* «Мне,— сказал Свидрига,— эту шею, та pierś i ta szyja!» эти груди!»

A Midryga pięścią przeczy: A Мидрига в спор: — «Моей ты или ничьей ты будешь!»

Здесь лесьямяновское «*pięścią przeczy*» (буквально: «кулаком перечит») замечает близкое по смыслу «в спор». И все-таки строки Городецкого оказываются более огрубленными. Являясь прекрасным смысловым эквивалентом лесьямяновскому образу, «в спор» одновременно нарушает звуковую гармонию.

В лесьямяновской строке: «*Musisz obu nam nastarczyć, skapico-dziewczuro*» появляется интересное неологическое образование «*skapico*» — неологизм от глагола «*skąpić*» («скупиться»), которое исчезает в русском варианте: «На двоих, скупая девка, разве сил не станет?». «Скупая девка» — это точно по смыслу, но отступление от стиля оригинала. Заметим одновременно, что «Полудница» у Лесьмяна — это и «*dziewczyna*» («девушка»), и «*dziewczuga*», и «*dziewka*» («девка»); у Городецкого же она только «девка». Почему произошла эта утрата? По-видимому, русский поэт считал ее неизбежной, а может быть, просто она казалась ему не столь значительной, ведь «девка» в старом русском языке имела не один лишь уничижительный оттенок.

Гораздо интереснее у Городецкого концовка строки: «...разве сил не станет?» Эта безличная, устаревшая и воспринимаемая сейчас как просторечная конструкция с ее вопросительной интонацией здесь на месте. Сказка продолжается:

A ona im prosto w usta dyszy bez oddechu,
A ona im prosto w oczy śmieje się bez śmiechu.

А она им прямо в уста дышит без дыханья,
А она им прямо в очи, не смеясь, смеется.

Лесьмян очень любил выражения, подобные: «дышит без дыханья», «смеется без смеха» и придавал им огромное значение¹⁴.

У Городецкого:

А она им прямо в губы жарким вздохом рвется,
А она им прямо в очи, не смеясь, смеется.

Это и лесьмяповское, и иное, идущее от переводчика. Может быть, первая строка не передает таинственности Полудницы, но она по-своему очень поэтична. И отдаленно чем-то похожа на один образ раннего Городецкого:

...Я бы милого
вспугнула,
Хлестанула,
Обожгла,
В лес кружиться увела
Я бы, встретивши кудрявого,

Из-за облака дырявого
Ветром волосы раздула
И прильнула,
— Милый, па!
Чем тебе я не весна?

(«Веснянка». Сб. «Ярь»)

Но вернемся к балладе.

Лесьмян:

Więc Świdryga pisał z prawa,
więc Midryga — z lewą,
Ten obcasem kurz zamiatał,
a tamten — cholewą.

Городецкий:

Заплясал Мидрига с левой,
а Свидрига с правой,
Пыль столбом под каблуками
поднялась на славу.

Лесьмян «выписывает» движения каждого героя, а Городецкий скорее ведет рассказ о танце. Танцевальный рефрен баллады:

*Na obsiebkę, na odkrętkę i znów na odwrotkę —
Podeptali macierzankę, blyszczkę i tymotkę!*

В несколько измененном виде Лесьмян повторит его еще раз. Экспрессивно насыщенные эти строки: из четырех слов рефрена (первой строки) последнее «na odwrotkę» (в его основе — глагол «odwrócić» («повернуть») — диалектизм, два первых — образованные Лесьмяном на его основе псевдодиалектизмы. Приблизительный перевод: «от себя, к себе и наоборот»).

У Городецкого этот рефрен выглядит беднее:

Разойдутся и сойдутся, и опять сначала,
Топчут травку, топчут мяту, топчут клевер алый.

Городецкий видоизменяет названия растений, у Лесьмяна: чебрец, плевел (диал.), тимофеевка. Не случаен здесь «алый клевер».

«Алый» — любимый цвет Городецкого. «Алый» в его поэзии и «огонь», и «свет», и «рубаха», и, конечно, «мак»*.

Разрывается на две части, гибнет Полудница — перед нами гротескный образ пляшущей смерти:

Aż się kręci razem z nimi śmierć w skocznych lamentach,
Aż się wzdryga wnętrzościami przerażony cmentach!
Aż się w sobie zatraciło błędne tańca koło,
Aż się stało popod ziemią huczno i wesoło!
Aż zmaciły się rozумы Swidrydze — Midrydze,
Jakby wicher je rozhulał na wiatraka śmidze!

Вьются так, что смерть сама за ними пляшет-плачет,
Так, что все нутро погоста от испуга скачет.
Так, что все забылось в этом пьяном хороводе,
Вся земная грудь истошным грохотом исходит.
Так, что разум потеряли Свидрига с Мидригой,
Будто вихрь крылами мельницы его раздрыгал.

Городецкий увлечен безумным танцем, великолепной «находкой» является у него гротескное сочетание «пляшет-плачет». Слово вырвалось на волю и разыгрались страсти. Экспрессивные ряды сменяют друг друга: «смерть... пляшет-плачет», «нутро погоста от испуга скачет», «вихрь... раздрыгал» (интересная рифма к «Мидриге», обыгрывающая само имя, в корневой основе которого глагол «дрыгать») и особенно — «... земная грудь истошным грохотом псходит».

На время эмоциональный накал ослабевает, словно для того чтобы с новой силой вырваться в конце баллады. У Городецкого: «И урчит им смерть из черной от бездонья бездны...». У Лесьмяна сдержаннее: «Jeno ujrzą otchłai śmierci czarna od ogromu...» — «Лишь увидят бездну смерти черную от глубины...».

Близится роковая развязка:

Obląkani nad przepaścią pokłękali wzajem
I na kłęczkach zatańczyli tuż, tuż nad jej skrajem.

Безумные над пропастью на коленях наклонились вместе
И на коленях затапцевали тут, тут же, над самым краем.

Лесьмяновскому «tuż, tuż» («тут же, тут же») Городецкий находит свое оригинальное соответствие в предлоге «по-над», несущем народно-поэтическую и диалектную окраску:

Наклонились два безумца, пропасть озирая,
Заплясали на коленях, по-над самым краем.

* Сравните:

Я с вами упился цветеньем
И зарпостью алого мака...

(«Прощание».

Цикл «Армения», 1916)

Концовка баллады.

Лесьмян:

Aż wwichrzeni w mrok dwóch
trumien, jak dwa błędne wióry,
Powpadali w otchłań śmierci
nogami do góry!

Городецкий:

Как две щепки, вихрем лютым
ввержены в два гроба,
Полетели вверх ногами в бездну
смерти оба.

У Городецкого несколько лишним ощущается эпитет «лютым» («вихрем лютым» — его нет в оригинале), но его архаизм «ввержены» поразительно соответствует лесьмяновскому неологизму «wwichrzeni» («ввихрены»), как, впрочем, и весь гротескный образ.

Итак, автор русского варианта баллады стремится сохранить стилевой ключ оригинала, ему близок экспрессивный дух баллады. Ряды забытых слов, целых словосочетаний с народной, разговорной, просторечной окраской, которые для самого Городецкого были живыми, — это мир «русской» «Свидриги и Мидриги». Но характер ее экспрессии несколько иной, порой стих Городецкого кажется более огрубленным¹⁵. В чем причина этой огрубленности?

Выше, сравнивая два текста, мы лишь затронули область, стоящую за содержанием, — звуковую гармонию баллады. Лесьмян был влюблен в мелодию стиха, в ритм, который служил для него «первоисточником упоений». Ритму посвятил поэт вдохновенные страницы своих этюдов. Ритм для него выше слова, «он владеет словом и преобразует его по-своему»¹⁶. Для Лесьмяна: «Перевод стихотворения лишь в том случае является совершенным, если слушатель, не знающий языка перевода, узнает оригинал именно по той мелодии без слов, которая создается из ритма и метрической стопы, из звуковой последовательности слов и их повторяемости, их соединенности в предложения и приглушенности этих предложений, и самой интонации, т. е. всего, что является стихотворением, кроме стихотворения видимого и осязаемого»¹⁷.

Автор «Яри» тоже был «поэтом ритма». Но в отличие от Лесьмяна его увлекала не мелодичность, не гармония звуков, а их порывистость, резкость, ритмические «сбои», смещение метров, свобода строф. Правда, был и «другой» Городецкий, поэт классических ритмов, плавной мелодики, но оригинален первый.

Городецкий сохраняет трехсложный, интонационно богатый размер подлинника (за исключением одной, выдержана даже длинна лесьмяновских строк), но его словно тяготит лесьмяновская гармония, он старается освободиться от ее плена.

Свобода интонации, неожиданная расстановка слов, полное отсутствие боязни утратить за всем этим поэтизацию — все это в первый момент ошеломляет и создает впечатление именно той огрубленности, о котором говорилось выше. Вспомним начало баллады. Чего больше в этих строках? «Видения» или музыки? Народно-песенный зачин объединяет два этих элемента, и все-таки визуальный план как-то теряется. Легки лесьмяновские звуки, они словно сами вступают в танец. Вслушаемся, взглянемся вниматель-

тей в звуковые сплетения подлинника и перевода, в те сплетения, которые таили для Лесьмяна дивное диво поэзии. Гармонически сплетаются звуки в первой строке Лесьмяна: «To nie konie tak swa-
żują i uszami strzygą». В своеобразное «рондо» соединяются его начальные гласные («to nie konie»), на смену им вступает ряд из *a—a—a*, обрамляясь стройной ритмичкой согласных *t—t—st*. «Рондо» из гласных возникает и в первом полустиих второй строки: «Jeno tańczą dwaj opoje — Świdryga z Midryga», а появляющаяся в конце эпитафического «Świdryga z Midryga» словно замыкает архитектурно-строительную стройность лесьмянских строк.

У Городецкого гармонизация гласных (ощутимая в начале строк: «то не кони» — тоже своеобразное рондо) подавляется вырывающимся выразительным *ы*, обрамленным рядом согласных *в*, что сразу делает стих резче и тяжелее. Эта ритмическая «тяжесть», оправданная самим смысловым образом, особенно заметна у Городецкого в заключительных строках зачина:

То не ток там стоет под тяжелыми цепами, —
Стоет луг, избит ногами..., —

насыщенных согласным *т*, вновь подавляющим гармонию гласного *о*. Анафорический ряд из *т* усилен ударным *о* и повтором «стоет». Ощущение стонущего словно под цепями луга передано величественно.

У Лесьмяна же звуковой образ «смягчен» («A nie stęka tak stodoła...») соединением *t—s: st—t—st* (интеркаляция) и гармонией гласных звуков: *a—e—e—a, a—o—o—a*:

Zaskoczyła ich na słońcu Południca blada
I Świdrydze, i Midrydze, i tańcowi rada.

Анафорический ряд из *і* здесь словно дописывает четвертое *і* в окончании («tańcowi»). Обыгрываются звуковые сочетания: *ła—to—ład, ład*.

Городецкий повторит анафорический ряд из *и*, оставит звуковую игру *луд—лад*, но своим мягким «солнышком» не побойтся нарушить ритмику строк:

Их на солнышке Полудница поймала взглядом,
И Свидриге, и Мидриге, и той пляске рада.

В звукописи следующих строк Лесьмян и Городецкий разойдутся; единственно, что сохранит Городецкий, — это внутреннюю рифмовку в первой строке, утратив ее во второй:

Zaglądała im do oczu
chciwie jak do żłobu.

«Który w tańcu mnie
wychula bom jedna dla obu?»

Им в глаза взглянула жадно,
бледная, шальная:
— Кто кого перетанцует? На двоих
одна я!

Со строк:

«Moja będzie — rzekł Świdryga — ta pierś i ta szyja!»
А Midryga pięścią przeczy: «Moja lub niczyja!» —

начинаются лесьямяновские повторы, повторы словесные и ритмические. Они для Лесьмяна — «возвращающиеся волны», которые «усиливают и открывают весь образ песни»¹⁸. Они просто и легко приходят, делают еще более певучим его стих, обрамленный прозрачной по своему звучанию рифмой.

У Городецкого же эта напевная интонация пропадает, да и рифма не столь классически чистая:

— Мне, — сказал Свидрига, — эту шею, эти груди!

А Мидрига в спор: — Моей ты пль ничьей ты будешь!

Далее:

A ona im prosto w usta

dyszy bez oddechu,

A ona im prosto w oczy

śmieje się bez śmiechu.

А она им прямо в губы жарким

вздохом рвется,

А она им прямо в очи, не смеясь,

смеется.

У Лесьмяна в звуках ощущаешь дыхание Полудницы, она вся сказочная, таинственная. У Городецкого ее звуковой образ более живой, реальный, он весь откровение, безудержный порыв (выразителен здесь согласный звук *p* — «жарким...рвется»).

I rozdwaia się po równu,

rozszczepia się żwawo...

И распалась пополам пред ними,

на двух девок...

Раздваивается Полудница, звукопись Лесьмяна и Городецкого (у первого более выразительно) «зримо» передает сам процесс этого «распада», раздвоения. Этими строками кончается первая часть баллады, часть, где большую роль играет «внутренняя» (назовем ее так условно) гармония звуков, соединенный гласных и согласных. Не случайно, что эта часть особенно насыщена внутренними рифмами.

В танце с двумя девушками, двумя «половинками» Полудницы, ритмический и эмоциональный акцент перенесен на анафорические словесные ряды; особенно ударны они в заключающем танец обряде похорон:

Pochowajmy owo ciało...

Pochowajmy na cmentarzu.

У Городецкого исчезает лесьямяновский намек на обряд похорон, он как будто смеется, напизывая одно на другое свое «схороним»:

— Что ж! *Схороним!* Одинойкой *хорониться* тяжело,

— *Похороним* на погосте...

В двух гробах *похоронили*...

Вместо двух раз глагол этот повторится четыре.

А вот танцевальный рефрен останется более ритмичным у Лесьмяна: «Na odsiebkę, na odkrętkę i znów na odwrotkę». Он чуть-чуть

изменится в третьей части: «Na odkrętkę, na odwrotkę i znów na odsiebkę», наконец, в самый кульминационный момент примет совсем иной вид: «Tak i nie tak — i na opak — razem i nie razem», но сохранит свою силу. И, конечно, этому рефрену уступает бледная строка Городецкого: «Разойдутся и сойдутся, и опять спачала».

Последняя часть баллады — пляска смерти. Приходит конец долго хранимой сдержанности Лесьмяна. Они едины здесь — Лесьмян и Городецкий, это даже не ритм пляски, а какой-то безудержный, безумный вихрь головокружительных словесных и звуковых экспрессий. Многообразны цепи повторов, открывающиеся усилительным *aż* (сменяющим раннее спокойное обрамление из *a* и *i*), которому у Городецкого соответствует «так, что», повторов, в которых тонут гармонические ряды отдельных звуков, — и над всем этим царит единственно властное «*tańczyć*». («плясать») во что бы то ни стало:

Aż się kręci razem z nimi
śmierć w skocznych lamentach,
Aż się wzdryga wnętrznościami
prerażony cmentach!
Aż się w sobie zatracilo
błędne tańca koło...

Вьются так, что смерть сама
за ними пляшет-плачет,
Так, что все нутро погоста
от испуга скачет.
Так, что все забылось в этом
няном хороводе...

У Лесьмяна «внутренняя», скрытая гармония гласных и согласных звуков подчиняется общему интонационному движению, ритму, словно растворяясь в рядах словесных повторов. Городецкий же сопротивляется этой гармонии, у него все накалено до предела. Порой это уже не лесьмяновский ритм танца-вихря, безумного и ослепительного, а грохот: «Вся земная грудь истонным грохотом исходит». Здесь применена перекрестная система аллитераций. Снова перед нами автор «Яри», наслаждающийся игрой звуков, он оживает в строке баллады: «И урчит им смерть из черной от бездонья бездны».

С изменением, точнее, со смещением, стилевым и особенно звуковым и интонационным отступлением иным становится и эмоциональный строй баллады Городецкого. Смысл верен, почти точен, но каждый текст вдруг незаметно начинает жить своей, самостоятельной жизнью. За насыщенными стилевыми и звуковыми экспрессиями Городецкого приглушенным оказывается и лесьмяновский философский подтекст.

И все-таки в переводе Городецкого русский читатель почувствует если не истинного Лесьмяна, то во всяком случае большого художника. Среди русских поэтов, открывших перед советским читателем страницы лесьмяновской поэзии, первым будет стоять имя Сергея Городецкого.

Примечания

- ¹ Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie. Lublin, 1966, s. 123.
- ² Ibid., s. 187. О Лесьмяне и русской культуре см.: Богомолова Н. А. Примечания // *Лесьмян В. Стихи*. М., 1971, с. 258—260.
- ³ *Leśmian B. Szkice literackie*, s. 503.
- ⁴ Городецкий о себе самом (см.: *Городецкий С. Избранные лирические и лиро-эпические стихотворения* (1905—1935). М., 1936, с. 8).
- ⁵ *Leśmian B. Szkice literackie*, s. 42.
- ⁶ См.: *Городецкий С. Указ. соч.*, с. 10.
- ⁷ *Leśmian B. Szkice literackie*, s. 499.
- ⁸ *Городецкий С. Указ. соч.*, с. 9.
- ⁹ *Leśmian B. Szkice literackie*, s. 503.
- ¹⁰ В словаре польских диалектов Карловича «świdrygał» значит «obrotny, pędkı, figlarz», т. е. «ловкий, оборотливый, шутник, плут», глагол «drygać», т. е. «подпрыгивать», в польском литературном языке имеет разговорно-просторечный оттенок. Корень «Midrygi» неясен. Одно и другое прозвище встречается в песнях Люблинского р-на (*Papierkowski S. K. Leśmian: Studium językowe*. Lublin, 1964).
- ¹¹ Польские исследователи указывают на сходство этого мотива, а также фразеологии и ритмики, с польским переводом немецкой баллады «Дочь шинкарки» из хорошо известного Лесьмяну и любимого им сборника «Народных песен» Э. Порембовича.
- ¹² Этот мотив танца Лесьмян повторит в балладах «Пила» и «Ядвига».
- ¹³ «Полнота отношения души к миру должна заключать в себе все, что есть человеческого, — не только печаль, тоску, веру, сомнение, но и улыбку, юмор, даже шутку (...) Между сердечным смехом и смертью та же самая связь, что между слезой и смертью» (*Leśmian B. Utwory rozproszone. Listy*. Warszawa, 1962, s. 248).
- ¹⁴ *Leśmian B. Szkice literackie*, s. 46.
- ¹⁵ Местами у Городецкого встречаются и просто «тяжелые» строки:

У одной две пары рук, две пары ног, *как видно!*
 Напой же до конца нас сладостью бесстыдной!

Заплясали на корячках, заплясали лежа,
 Так и этак, так и этак, и опять *все то же*.

Здесь заметна искусственность выделенных «как видно» и «все то же», появившихся лишь ради рифмы.

- ¹⁶ *Leśmian B. Szkice literackie*, s. 69.
- ¹⁷ Ibid., s. 86.
- ¹⁸ Ibid., s. 74.

Поэзия Юлиана Тувима

в переводах Анны Ахматовой



Анна Ахматова в своих переводах скромно отступает на второй план, подчиняя свое вдохновение потоку вдохновения извне, и в то же время остается собой.

А. Тарковский

Наделенная огромным лирическим талантом Анна Ахматова и в области художественного перевода оставила след высокой поэтической культуры, хотя ей случалось соприкасаться с поэзией, не всегда близкой по духу, по характеру поэтического строя.

... По собственному признанию Ахматовой, ее давно интересовали вопросы художественного перевода¹. Она много переводила в послевоенные годы. Среди многочисленных ахматовских переводов есть и стихи известных польских поэтов XX в.: Ю. Тувима, В. Броневского, М. Павлицковской-Ясножевской.

Наше внимание привлекают переводы Ахматовой из тувимовской поэзии. Но не потому, что в количественном отношении они преобладают, а прежде всего потому, что позволяют проследить сложный процесс взаимодействия двух ярких поэтических индивидуальностей.

Итак, Тувим — топчайший лирик и негодующий, язвительный проишт, натура сродни гейневской, поэт необычайно эмоциональный, импульсивный, по словам Я. Ивашкевича, «сгоравший в словах». И Ахматова, «в каждом стихотворении которой даже в неброских красках и сдержанных интонациях мы ощути́м жар вдохновения, разлив чувства, прикосновение к тайне»². Поэтесса с тем же обостренным взглядом на мир, но более сдержанная, умевшая владеть своими чувствами, в чьем характере «скрыты огромные душевные силы, проявляющиеся не сразу, не в бурных и мгновенных вспышках», есть «устремленность и постоянство, ощущение внутренней деятельной напряженности и сосредоточенной творческой энергии»³.

Ахматова перевела 15 стихотворений Тувима: 7 — из ранних сборников «Подстерегаю бога» («Счастье»), 1918 (стихи 1911—1917); «Седьмая осень» («Все», «Сказать тебе не смею...», «Песенка», «Ты», «Воспоминание», «Вечерние стихи»), 1922 (стихи 1912—1921); 6 — из циклов 30-х годов, «Чернолесье» («Посреди дня», «О спрени», «Темная ночь»), 1929; «Цыганская библия» («Цыганская библия»; «Гроза (Или любовь)»), 1933; «Пылающая сущ-

ность» («Темное небо»), 1936; и два — «Из уцелевших стихов» («Олень» и «Просьба о пустыне»), куда вошли стихи 1936—1939 гг., а также написанные во время войны.

При анализе переводов Ахматовой из ранней тувимовской поэзии обращает на себя внимание сосредоточенность Ахматовой на любовной лирике, впрочем, всегда занимавшей поэтессу. Из семи избранных для перевода ранних стихотворений Тувима шесть — из сборника «Седьмая осень», посвященного жене поэта, чей образ вдохновил его на создание этих стихотворений.

Несмотря на заметное влияние символистско-импрессионистической лирики «Молодой Польши», тувимовские стихи — «земные» по своей природе. Поздние же любовные циклы Ахматовой, создававшиеся почти одновременно с переводами, исполнены в пной, неакменстской манере; метафорическая образность позволила Жирмунскому связать их с символистской поэтикой⁴. Понятно поэтому стремление исследователей сблизить стихи «Седьмой осени» с ранней лирикой Ахматовой⁵. Действительно, есть что-то общее между ранними стихами Тувима и ранними стихами Ахматовой: в характере поэтического воплощения темы, построении, наконец, в самой поэтике. Но состоялось ли творческое «возвращение» Ахматовой в юность?

Тувимовские стихи — повышенно эмоциональны, мелодичны, окрашены светлой грустью или исполнены юношеского восторга, им свойственна некоторая преувеличенность реакции, сентиментальность. Правда, есть в цикле «Седьмая осень» и такое трагическое стихотворение, как «Крик». Но круг большинства стихотворений однотонно светел.

Ахматова вошла в русскую поэзию как непревзойденный мастер миниатюры, лирического признания. Эта интимная интонация сближает обоих поэтов, как и проникновенность земного чувства, непосредственность, сиюминутность его переживания. И все же пропасть, разделяющая ее с Тувимом, огромна.

Стихи Тувима преимущественно монологичны по своему характеру, хотя в них есть элементы утаенного диалога, беседы с невидимым слушателем, зависимость лирического «Я» от внешнего мира, однако приметы его не самостоятельны, они как бы протекают из самого монолога. Это посвящения любимой, чей образ едва очерчен, смутен, лишен психологических штрихов, доминирует душевное состояние возлюбленного — его нежность или смятение, печаль или восторг. Лирический субъект непосредственно соответствует авторскому «Я», его лирической эмоции:

Сказать тебе не смею, как эта грусть безбрежна.
А день сегодня белый, а день сегодня снежный...
Сказать тебе не смею, как мне безмерно грустно:
Ведь ты едва ли знаешь, что значит слово «грустно».

(«Сказать тебе не смею...»
Перевод А. Ахматовой)

О думы молодые, скажите ей, прошу я,
Что я ее не помню, далекую, чужую...
...Скажите ей, скажите, как я по ней тоскую.

(«Песенка». Перевод А. Ахматовой)

Ты — связь моя с землею,
Небесная отрада.
Ты — все на белом свете,
К чему стремиться надо.

(«Ты». Перевод А. Ахматовой)

Ранняя лирика Ахматовой, напротив, «не растворена» в эмоции, хотя и эмоционально напряжена (на затуханность эмоционального момента обратил внимание В. М. Жирмунский⁶). Она драматична, говоря словами Блока, «жестка, неприглядна, больна» и совсем лишена сентиментальности. И форма здесь совершенно иная. У Тувима — форма воспоминания, монолога. У Ахматовой — новеллы с неповторимой психологической ситуацией, где двое ее участников, он и она, их душевный мир раскрываются обычно в самый острый момент драматического переживания⁷:

Как забуду? Он вышел, шатаясь,	Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Искривился мучительно рот...	Все, что было. Уйдешь, я умру.
Я сбегала, перил не касаясь,	Улыбнулся спокойно и жутко
Я бежала за ним до ворот.	И сказал мне: «Не стой на ветру».

(1911. Из сб. «Вечер», 1912)

Тувимовские пейзажи «Седьмой осени» — это зимние или осенние импрессионистические наброски или романтизированные образы вечера и заката, хотя и несущие приметы реальной природы, играющие обычно роль фона, при этом подчас с заметным эмоциональным акцентом:

Czasem u szczytu ulic zachód żółtym blaskiem
Mury niebios rozwała na złomy płomienne...

(«Wieczorny wiersz»)

Порою над сумраком улиц оранжевый блеск заката
Разбивает небесные стены на огненные обломки...

(«Вечерние стихи». Перевод А. Ахматовой)

У Ахматовой пейзаж исполнен в иной, реалистической манере, но при этом ее пейзажи всегда «щемяще выразительны»⁸.

Память о солнце в сердце слабеет.
Желтей трава.

Ветер снежинками ранними веет
Едва-едва.

В узких каналах уже не струится —
Стынет вода.

Здесь никогда ничего не случится, —
О, никогда!

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.

(1911. Из сб. «Вечер»)

Внешняя деталь в ахматовской лирике играет роль строгого и точного наблюдения, а не лирического намека, раскрывающего душевный смысл пережитого⁹. Стихи Ахматовой «сжаты», удивительно четки в своих контурах. За вещественностью стиля, реалистическими подробностями всегда стоит глубина простого и подлинного чувства, та глубина, которой нет у автора «Седьмой осени».

Речевой лад ахматовской поэзии и высокий строй тувимовского стиха, резко контрастирующий со свободной интонацией предшествующих сборников «Подстерегаю бога» и «Пляшущий Соократ». Прерывистые ритмы, синтаксически-смысловые разрывы, неожиданность смысловых соединений, столкновения их, создающие ощущение драматизма переживания, остроты его интимности (которой нет у Тувима при всей непосредственности интонации). Это Ахматова.

Было душно от жгучего света,
А взгляды его — как лучи.
Я только вздрогнула: этот
Может меня приручить.

Наклонился — он что-то скажет...
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

(«Смятение», 1. 1913.
Из сб. «Четки», 1914)

И классическая отточенность поэтического рисунка Тувима, где нет ритмических нарушений, синтаксических переходов из одной строки в другую. Синтаксические конструкции у польского и русского поэтов различны¹⁰. При этом растворенность в эмоции, музыкальная напевность, повторы, параллелизмы соединяются у Тувима с недоговоренностью, намеком. Кстати, и музыкальность у Ахматовой своеобразного свойства, не мелодичного, а скорее «диссопансного»¹¹.

Затупеванность рифмы (обращение к неполной рифме или рифмоидам) у Ахматовой (на это также обращал внимание Жирмунский¹²) контрастирует с точностью и чистотой ее у Тувима, вообще любившего рифмованный стих.

З. М. Холопина справедливо утверждает, что «для поэтики Ахматовой, возможно, более близким, чем для других переводчиков поэзии Тувима, был и характер силлабического стиха, так как акмеисты, к которым в свое время принадлежала и Ахматова, в своей поэзии часто отступали от традиционного русского силлабо-тонического стиха и создавали произведения, написанные акцентным стихом, при равном количестве слогов в строке, что приближало их к ритму силлабических стихов»¹³. Однако следует

заметить, что большинство стихотворений «Седьмой осени» написаны как раз силлабо-тоническим стихом.

В тех же ахматовских стихах, которые будто бы ассоциируются с тувимовскими, вызывая иллюзию подобия, еще заметнее, рельефнее, выразительнее грань, разделяющая их. Поэтому едва ли следует, как это делает Холодина, искать лексических аналогий и образных совпадений¹⁴. Эти совпадения закономерны, ибо это была печать одного времени, близких поэтических исканий. Однако надо иметь в виду еще и поэтический контекст, в котором эти аналогии возникают, а он может быть совершенно различным у поэтов. Похожие слова и сочетания могут вступать в совершенно различные соединения, могут вызывать «столкновения» и тем самым терять свой прежний смысл, свою былую традиционность, обретая свежесть новизны.

Именно с подобным значением традиционного в лирике образа свечи и белого цвета мы встретимся у Ахматовой:

Подушка уже горяча	Я эту ночь не спала,
С обеих сторон.	Поздно думать о сне...
Вот и вторая свеча	Как нестерпимо бела
Гаснет, и крик ворон	Штора на белом окне.
Становится все	Здравствуй!

слышней,

(«Два стихотворения», 1. 1909.
Из сб. «Вечер»)

Образ свечи возникает в «разрыве» строк, обретая особое звучание, а повтор «белого» цвета оттеняет драматизм переживаний героини.

Однако перейдем непосредственно к анализу ахматовских переводов. У поэтессы, чей голос с самого начала был так не похож ни на чей другой, так дорожившей значимостью слова, его сутью, большинство стихотворений из «Седьмой осени» должны были вызвать разочарование. Ведь перед ней были стихи достаточно традиционные. Как вышла Ахматова из трудного положения, пошла ли она на самоотречение?

Стихотворение «Сказать тебе не смею...» («Powiedzieć Ci nie mogę...») — было написано Тувимом в 1913 г. По своему меланхолическому настроению, абсолютизации чувств лирического субъекта, смысловой недоговоренности, выраженной в «сквозной» конструкции (бесконечные многоточия внутри и в конце строк), по различным вариациям как словесных, так и звуковых повторов, эмоциональной однотонности, наконец, по доминирующей роли «белого» цвета это стихотворение могло стать образцом «младопольской» лирики, если бы не скрывая легкая протония, создающая впечатление нарочитой наивности, иллюзию словесной «игры». Не с этим ли связано повторение рифмующихся пар в первом и третьем двустишиях и, в особенности, откровенно нарочитая тавтология рифмующейся пары во втором двустишии, по-

видимому, участвующих не только в создании своеобразного музыкального фона?

Однако возможна и другая интерпретация: словесная «игра», напротив, усиливает неопределенность смысловых значений и, таким образом, ни в коей мере не противоречит импрессионистическому канону. Как бы то ни было, поэтесса чувствует, что все здесь высказано как будто «не всерьез» и, подхватывая словесную «игру», идет даже на едва заметное усиление ее, словно жонглируя словами «*безбрежно* — *безмерно*».

Сравните у Тувима:

Powiedzieć Ci nie mogę jaki to żal bezbrzeżny:
Dzień dzisiaj taki biały i taki bardzo śnieżny...
Powiedzieć Ci nie mogę, jak mi ogromnie smutno:
Ale Ty pewno nie wiesz, co znaczy słowo «smutno».

У Ахматовой:

Сказать тебе не смею, как эта грусть безбрежна.
А день сегодня белый, а день сегодня снежный...
Сказать тебе не смею, как мне безмерно грустно:
Ведь ты едва ли знаешь, что значит слово «грустно».

Отступления от текста оригинала — минимальные, но даже они свидетельствуют о том, что поэтесса, «подчиняя свое вдохновение потоку вдохновения извне, в то же время остается собой»¹⁵. Во второй строке первого двустишия вместо повторенного дважды, размытого в своих контурах, утратившего смысловую выразительность местоимения «*taki*» поэтесса вводит свой любимый речевой союз «а», сразу «обостряющий» стихотворный рисунок. В третьем двустишии, Тувим:

Ach, pewno nie wiesz także, co znaczy «żal bezbrzeżny»,
To nic... to nic nie znaczy... Dzień taki cichy, śnieżny.

У Ахматовой:

Едва ль тебе известно, что значит «грусть безбрежна»,
А ничего не значит... Кругом так тихо, снежно.

Снимается в русской версии восклицание «ах», заменяясь более спокойным, не останавливающим на себе внимания, почти разговорным оборотом «едва ль тебе известно...» А главное импрессионистический, поддерживающий недоговоренность период «*to nic... to nic nie znaczy...*» неожиданно заменяется по-ахматовски откровенным, даже чуть-чуть резковатым: «А ничего не значит...».

Через все стихотворение Тувима проходит, по-разному варьируясь, образ дня, образ связующий, центральный (день — «белый», «снежный», «тихий»), создающий иллюзию конкретности. У Ахматовой он выступает лишь вначале, заменяясь в дальнейшем более неопределенными образами: «кругом» и «дали». Сравните.

У Тувима:

...Dzień taki cichy, śnieżny.
...Dzień cichy dzisiaj, biały.

У Ахматовой:

...Кругом так тихо, снежно.
...Белы́, беззвучны дали.

В оригинальной ахматовской поэзии образы природы, являясь «обязательным ассоциативным фоном душевного переживания, но без видимой связи с ним»¹⁶, вместе с тем становятся пейзажными зарисовками, всегда неповторимыми, где даже такой традиционный поэтический образ, как «даль» (кстати, один из любимых образов Блока), оказывается преображенным. Вот, например, стихотворение «8 ноября 1913» (сб. «Четки», по времени совпадающее с тувимовским:

Солнце комнату	Оттого и оснеженная
наполнило	Даль за окнами тепла,
Пылью желтой	Оттого и я, бессонная,
и сквозной.	Как причастница спала.
Я проснулась	
и припомнила:	
Милый, нынче праздник	
твой.	

В стихотворении Тувима по существу нет пейзажа, образ «белого, снежного» дня не несет конкретных, самостоятельных черт, это лишь эмоциональный знак, знак меланхолического настроения. Вот почему Ахматова так свободно опускает его в третьем и четвертом двустишиях. Смыслового нарушения не происходит, не нарушается и эмоциональный строй стихотворения. И все же эта замена существа в стилизованном отношении. Согласно импрессионистическому канону (а именно он доминирует в стихотворении), на передний план выдвигалось существительное, плотно окруженное определениями¹⁷. Ахматова вместе с существительным (*день*) сняла и определения (*белый, тихий, снежный*), заменив их любимыми наречиями (*тихо, снежно*) и краткими прилагательными, приближающимися по своей синтаксической функции к глаголу («белы́, беззвучны дали») и сразу делающими стих более динамичным. Кроме того, оказался нарушенным и принцип варьирования повторений, играющих едва ли не главную роль в создании музыкального фона стихотворения.

И все же русская поэтесса не перевела до конца стихотворение в свою собственную художественную систему. Разорвав связь с символистско-импрессионистической традицией в тувимовском варианте (а Тувим, несомненно, связан с ней, несмотря на словесную «игру», а может быть, и благодаря ей), Ахматова сохранила знак этой традиции. В ее переводе доминирует та же неопределенность, недосказанность, тот же меланхолический колорит. И выразительная концовка:

To takie moje słowa, co Ciebie mi zabrały...

A może i przyniosły... Dzień cichy dzisiaj, biały...

Тебя слова такие, быть может, отдаляли,
А может, были близки... Белы, беззвучны дали,—

лишь усиливает это настроение. Включаясь в варьируемый ряд — «безбрежна — безмерно — безбрежна», — она является заключительным аккордом в этом гармоническом созвучии, вызывая невольные ассоциации с бальмонтовской «Безглагольностью».

Несколько замечаний о переводе двух других тувимовских стихотворений, близких по своему характеру к предшествующему.

Стихотворение «Все». Романтическое по духу, по пылкости и страстности чувства и одновременно строго отточенное по форме, в достаточной степени традиционное. Подобные стихи встречаются и в русской, и в польской поэзии:

Все, все отдать тебе без колебання,
Движение каждое души живой.
Былое — о тебе воспоминанье,
А будущее — взгляд священный твой.

(Перевод А. Ахматовой)

В лирике ранней Ахматовой в стихотворении, датированном 1915 г., мы читаем похожие строки:

Все тебе: и молитва дневная,
И бессонницы млеющий жар,
И стихов моих белая стая,
И очей моих синий пожар.

(Из сб. «Белая стая», 1917)

Однако обрамление этих строк, начальные и заключительные стихи, иные по своему характеру, в них нет безудержной тувимовской пылкости, зато есть ахматовская глубокая горечь и боль незаживающей утраты.

Сравните начало:

Я не знаю, ты жив или умер, —
На земле тебя можно искать
Или только в вечерней думе
По усопшем светло горевать.

И конец:

Мне никто сокровенней не был,
Так меня никто не томил,
Даже тот, кто на муку предал,
Даже тот, кто ласкал и забыл.

В переводе Ахматова очень точно передает интонационно-ритмический рисунок и образно-смысловой строй тувимовского стихотворения, используя при этом адекватные оригиналу образы

русской романтической поэзии:

Все, все: и сердца каждое биенье,
И грош последний, и остаток сил,
Огонь души, мечтанья и смятенье...

Вместо:

Oddać ci wszystko: każdy pulsu tętno	Отдать тебе все: каждое пульса
I grosz ostatni, i ostatek sił,	биенье
Trwonić dla ciebie swą młodość	И грош последний, и остаток сил,
namiętną...	Расточить для тебя свою пылкую
	молодость...

В том же высоком ключе исполнены строки последнего четверостишия:

У ног твоих спокойно и смиренно
Отдать дыханье — слава и любя.

Непосредственного соответствия им в оригинале нет:

A potem — oddać ci ostatnie	A потом — отдать тебе последнее
technienie,	дыханье,
Skonać spokojnie, wiernie u twych	Умереть спокойно, верно у твоих
nóg...	ног...

Тувимовский внутренний «жар» души «приглашен», переводчица снимает излюбленные в этот период поэтом восклицания (след «младопольской» манеры — их семь у Тувима!), не свойственные ее собственному сдержанному слогу. Правда, одновременно она разбивает строгость синтаксической конструкции эмоционально усиленными повторами в начале первого и второго четверостиший: «Все, все».

Тувимовская «Песенка» датирована 1912 г. Это мелодичное, состоящее из двух трехстиший стихотворение, построенное на основе строфической симметрии (строки первого трехстишия синтаксически повторяются в строках второго). Одновременно конструкция стихотворения осложнена строфическими и внутриверсическими повторами и стилистической фигурой апофазиса, усиливающими эмоциональное впечатление. Содержание как бы растворяется в эмоциональной атмосфере, поглощается ею.

Ахматова очень тонко передала образно-смысловую и интонационно-ритмический строй стихотворения, правда, ослабив «повторы» (сняв их во второй строке первого трехстишия и в последней строке второго), разрядив тем самым эмоциональную гущность. В русской версии стихотворение стало более эмоционально приглушенным, нежели в оригинале.

Тувим:

Zadumy moje ciche, zadumy młodej skroni,
Powiedźcie jej, powiedźcie, że nie pamiętam o niej.
...Powiedźcie jej, powiedźcie, że bardzo tęsknię do niej.

Думы мои тихие, думы молодые,
Скажите ей, скажите, что я о ней не помню...
...Скажите ей, скажите, что я очень по ней тоскую.

Ахматова:

О думы молодые, скажите ей, прошу я,
Что я ее не помню, далекую, чужую...
...Скажите ей, скажите, как я по ней тоскую.

В концовку второй строки русская переводчица внесла вместо повторов определения «далекую», «чужую», отсутствующие в оригинале, усилив тем самым семантическое столкновение не только со следующей, связанной с ней приемом контраста строкой, но и с заключительной строкой стихотворения:

...Скажите: стонет сердце, от горя умирая.

...Powiedzcie jej, powiedzcie, że seerce z żalu kona.

Среди стихов «Седьмой осени» есть и переведенное Ахматовой «Воспоминание», которое Д. Самойлов назвал одним из великолепных тувиловских стихотворений, хранящее свежесть юношеского «возвращения» в прошлое, эффект «присутствия» в нем, хотя и в этом стихотворении акцент сделан не столько на зрительных, пластических приемах, сколько на эмоциональной атмосфере. Перед поэтом проходят фрагментарные образы и картины прошлого, юности; реалистически четки контуры рисунка стиха, точны рифмы, усиленные внутренними созвучиями и повторами, и непосредствен. естествен «душевный» поток переживания, движение чувств:

Mimozami jesień się zaczyna,
Złotawa, krucha i miła.
To ty, to ty jesteś ta dziewczyna,
Która do mnie na ulicę wychodziła.
Od twoich listów pachniało w sieni,
Gdym wracał zdyszany ze szkoły,
A po ulicach w lekkiej jesieni
Fruwały za mną jasne anioły.

У Ахматовой:

В мимозах стынет осени начало,
Такой же милой, хрупкой, золотой.
Та, что меня на улочке встречала,
Та девушка тобой была, тобой.
В передней пахло письмами твоими,
Когда я, задыхаясь, в дом вбегаю.
Над крышами в осеннем легком дыме
Рой ангелов меня сопровождал.

Перевод Ахматовой свидетельствует о том, что произошло столкновение двух различных творческих индивидуальностей, двух различных стилевых манер. Много лет назад под пером поэтессы рождались строки, вызывающие иллюзию подобию:

В ремешках пенал и книги были,
Возвращалась я домой из школы.
Эти липы, верно, не забыли
Нашей встречи, мальчик мой веселый.

(1912. Из сб. «Четки»)

Но в стихотворениях ранней Ахматовой всегда присутствует грань, разделяющая героев (Ее и Его), и в этом стихотворении появляется оттенок горечи:

Только ставши лебедем надменным,
Изменился серый лебеденок.
А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок.

В переводе Ахматовой, как всегда, смысл оригинала верен, точен. Но чувствуется, как «тяготит» Ахматову тувимовская мелодичность (созвучность внутренних рифм, повторов), она пытается следовать им, но собственная природа противится этому стремлению, и возникают искусственные строки:

Та, что меня на улочке встречала,
Та девушка тобой была, тобой.

Сравните у Тувима:

To ty, to ty jesteś ta dziewczyna,	Это ты, это ты та девушка,
Która do mnie na ulicę	Которая на улицу ко мне выходила.
wychodziła.	

У Ахматовой:

Та, шедшая под вечер на свиданье,
Моя единственная, — это ты.

У Тувима:

To ty, to ty, moja jedyna,	Это ты, это ты, моя единственная,
Przychodziłaś wieczorem do	Приходила вечером в кафе.
cukierni.	

Даже характерная для поэтессы образность в переводе выглядит вычурной: «В мимозах стынет осени начало». Сравните у Тувима, просто: «Mimozami jesień się zaczyna» («Мимозами начинается осень»).

У Ахматовой: «Рой ангелов меня сопровождал».

Сравните в оригинале:

Fruwały za mną jasne anioły. Порхали за мной ясные ангелы.

В самом звучании польского глагола «fgruwały» («порхали») ощущима «слуховая» осязаемость.

Третье четверостишие оригинала и своей образностью, и конструкцией близко первому, они играют роль своеобразного рефрена. Ключевым словом здесь является «октябрь». Преображенный любовью, он ассоциируется с весной, ассоциируется через «желтый» цвет, возникает (захватывающий все стихотворение) ассоциативный ряд: «октябрь» — «бессмертник» — «мимоза» — «весна» — «май». В переводе Ахматовой произошло непосредственное смещение акцента с «октября» на «цветы октября», что, по-видимому, повлекло за собой отступление от семантики оригинала и в глагольной конструкции:

В мимозах — словно прячет увяданье
Бессмертник желтый, октября цветы.

Сравните у Тувима:

Mimozami zwiędłość przypomina	Мимозами напоминает об увяданье
Nieśmiertelnik żółty —	Бессмертник желтый — октябрь.
październik.	

Далее у Ахматовой четвертое четверостишие:

В саду шептал признания, лил слезы,
Молил тебя — почти за гранью сна.
И майская — от золотой мимозы —
Плыла меж туч осенняя луна.

Сравните у Тувима:

Z przemodlenia, z przeomdlenia	От мольбы, ото мленья сонный
senny,	Я плакал шепотом в парке.
W parku płakałem szeptanymi	Молодой месяц из-за тучек светил
słowy.	осенний,
Młodziak z chmurek prześwitywał	От золотой мимозы — майский.
jesienny.	
Od mimosy złotej — majowy.	

Образ месяца заменился «луною» — замена мужского рода женским повлекла за собой образно-стилевое нарушение («месяц» у Тувима — это «мужской», союзник любящего).

В этом стихотворении Тувим естественнее, проще, «реалистичнее». Русская поэтесса заметно склоняется к символистской стиливой традиции. В попытке Ахматовой, тяготеющей в собственной поэзии к короткой, «сжатой» строке, сохранить удлиненную тувимовскую строку ощутимо внутреннее сопротивление. В переводе заметна утяжеленность синонимических глагольных конструкций — в оригинале преобладание прилагательных и существительных делает стих легче.

Остановимся еще на одном переводе Ахматовой — стихотворения «Вечерние стихи». И здесь можно отметить вычурность таких

сочетаний, как «нежность необъятная», «горечь страданий черных», уместных в оригинальной ахматовской поэзии, но чуждых Тувиму.

Стремясь передать характер ритма оригинала, Ахматова использует силлабический шестиударник. Но вряд ли можно согласиться с Холодиной, что такое решение «не кажется чем-то чуждым русскому стиху, чем-то трудно воспринимаемым»¹⁸. Ведь ради сохранения ритмического рисунка поэтесса пошла на синтаксическую усложненность, на внесение отсутствующих в оригинале лексических сочетаний, например в начальном четверостишии:

Порою над сумраком улиц оранжевый блеск заката
Разбивает небесные стены на огненные обломки.
Тогда октябрьской Варшавой весенние, как когда-то,
Плывут вечера молодые, будто напев негромкий.

Тувим:

Czasem u szczytu ulic zachód żółtym blaskiem
Mury niebios rozwała na złomy płomienne,
Wtedy listopadowe wieczory warszawskie
Wieżą wiosną i płyną, młodością wiosenne.

Порою вдаль на пересечении улиц закат желтым блеском
Небесные стены разбивает на огненные обломки.
Тогда варшавские ноябрьские вечера
Веют весной и плывут от молодости весенние.

Лишним кажется в переводе «напев негромкий». В строках из ахматовского сборника «Четки»:

А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок.

Подобная концовка была уместна, она «завершала и выражала формулой настроение стихотворения»¹⁹. Здесь же «напев негромкий» кажется искусственным, существующим непосредственно для «продления» строки.

Ритмический рисунок сохранен, но дорогой ценой. В стихотворении ведь есть еще и интонация, внутреннее движение строки. И здесь Ахматова вступает в явный конфликт с Тувимом, стих его более плавный, чем в ахматовском переводе:

Тогда октябрьской Варшавой весенние, как когда-то,
Плывут вечера молодые, будто напев негромкий.

Искусственно разъединены «весенние» и «молодые» вечера, далека инверсия, разрушена тувимовская звуковая гармония (в оригинале обыгрывается звук «w» с вариациями гласных). А ведь когда-то Ахматова написала похожие строки, но звучавшие так естественно:

Простишь ли мне эти ноябрьские дни?
В каналах приневских дрожат огни.
Трагической осени скудны убранства.

(1913. Из сб. «Четки»)

Почему же Ахматову, художника большой поэтической культуры, чьи переводы отличает бережное обращение с образно-смысловой и интонационно-ритмической тканью стиха, постигла неудача при переводе более совершенных, более пластичных «Вечерних стихов» и «Воспоминания» в сравнении с переводами других, отмеченных печатью «младопольской» манеры, казалось бы, менее оригинальных тувимовских стихов? Почему эти традиционные стихи в ахматовской версии оказались неожиданно живее?

Не потому ли, что, обладая тонким лирическим даром, поэтесса сумела открыть в них наперекор исследовательской логике только ей уловимую поэтичность? Может быть скрытую в прошии, придающей им свежесть, в пронии, которая была близка ей самой? Ведь «мелодичность» тяготила Ахматову, она старалась (как мы видели) освободиться от нее. Или, может быть, такие стихи, как «Песенка», «Сказать тебе не смею...», более лаконичные, были ближе природе собственно ахматовской поэзии, тяготеющей к миниатюризации? Или это неожиданный парадокс, который преподносит практика художественного перевода? По-видимому, однозначный ответ невозможен.

И совсем по-другому в переводе Ахматовой зазвучали стихи Тувима 30-х годов, ставшие, как, у польских романтиков, многозначными, напряженными, поражающими неожиданностью, сложностью взаимосвязей между словами, ознаменовавшие собой взлет его поэтического мастерства, стихи огромного эмоционального накала и одновременно гармонии слова и сути.

Остановимся подробнее вновь на переводах Ахматовой любовной лирики Тувима, ибо именно из их сопоставления с рассмотренными выше переводами непосредственно видно, как совершенно по-другому взаимодействуют между собой польский и русский поэты, насколько плодотворнее и богаче становится их «союз».

Заметим при этом, что выделение любовных стихов у Тувима в этот период достаточно условно (как, впрочем, и у поздней Ахматовой) — границы их жизненного пространства значительно шире, даже в самых, казалось бы, интимных тувимовских стихах ощущима тревога, не оставляющее поэта предчувствие приближающейся катастрофы — как примета времени, характерная едва ли не для всей польской поэзии тех лет.

Из любовной лирики Тувима 30-х годов внимание Ахматовой привлекли два стихотворения: «Гроза (Или любовь)» и «Темное небо». Нас интересует первое.

«Гроза (Или любовь)» — одно из наиболее напряженных в эмоциональном отношении стихотворений Тувима. Оно говорит об огромном душевном потрясении, его трагическое звучание гармонирует с мироощущением поэта тех лет. Абсолютизировано (как у романтиков и символистов) душевное состояние, обретающее самодовлеющее значение, оно заполняет собой все пространство стихотворения, и о нем ничего не известно, кроме того, что оно трагично. Поэт отторгает «во вне» свои душевные переживания. Они начинают существовать независимо, вступая в сложные взап-

модействия с внешним миром. Обращает на себя внимание название стихотворения: «Гроза (Или любовь)». Гроза — это символ душевного отчаяния, утраты любви. И одновременно, ставя образ грозы в один ряд с образом любви, поэт говорит о равнозначности двух миров. Происходит смещение, взаимопроникновение мира внутреннего, душевного и материального, эмпирического.

Итак, стремясь передать глубину трагизма, поэт обращается не «вовнутрь», а, напротив, «вовне», к образу-символу грозы. Гроза, таким образом, утрачивает свою субстанцию, становясь существом одухотворенным. Понятия, относящиеся к двум различным мирам, сопрягаются. Метафоризируется вся структура стихотворения: не только природа (гроза, молнии, небо, ветер), но и улица, и домашний интерьер (окно, рама), — все приходит в движение, все взаимопроникает, пронизывает друг друга. Мир, как у символистов и романтиков, обретает нерасторжимую целостность.

Перевод Ахматовой — это больше, чем высокое мастерство, больше, чем творческая удача, в нем чувствуется то же поэтическое вдохновение, во власти которого был Тувим. И это не случайно. Тувимовское стихотворение удивительно созвучно поздней лирике Ахматовой, той лирике, которая создавалась одновременно или почти одновременно с переводом.

«Гроза (Или любовь)» в переводе Ахматовой:

Память закрой, ибо гроза вздохнула,
Ветер пронесся по шторам.
Ближе и ближе гроза. Небо взглянуло
Моим омраченным взором.
Закрой глаза, чтобы нашло затмение
На тучи, грохочущие набатом.
Колышутся шторы, как белые привиденья.
Закрой окно, ибо отчаянье рядом.
Меж памятью и рамой оконной —
Сквозняк: вижу ясно, а мысли смутны.
На улицах шумных — траурные знамена.
Жизнь закрой. Смерть открой.

Молнии блещут ежеминутно...

Все здесь оказалось близким: и полная погруженность в атмосферу душевного состояния при одновременном отсутствии его вещественных признаков (так характерных для ранней ахматовской поэзии), и трагизм его, когда «не придумать разлуку бездонней» («Ты стихи мои требуешь прямо...», 1962. Из цикла «Шиповник цветет»). И глубже — трагизм мироощущения, когда «все было в трауре, все никло от невзгод» («Ты выдумал меня, такой на свете нет...», 1956. Там же), вплоть до близких аналогий (предчувствие приближающейся военной катастрофы у Тувима и реальный безжалостный лик войны, увиденной Ахматовой, травля Тувима со стороны националистических кругов и удары судьбы, без конца настигавшие Ахматову).

Оказалось близким полное отсутствие каких бы то ни было реалий — «чистота», обнаженность переживания, его отторгнутость от повседневности, когда «и время прочь, и пространство прочь» («Наяву», 1946. Из цикла «Шиповник цветет»), и, наконец, особая функция пейзажа, перестающего играть роль фона к душевному переживанию, а получающего также самодовлеющее значение. В собственно ахматовской поздней поэзии «картина природы становится динамичной, получает движение и таким образом аккомпанирует переживанию, с которым оно неразрывно сплетается»²⁰:

В легкий блеск перекрестных радуг
Разговор ночной превращен.

(«Истлевают звуки в эфире...», 1945.
Из цикла «Cinque»)

Всмотримся внимательно в конструкцию тувимовского стихотворения. Как уже отмечалось, внезапность потрясения столь велика, что под его воздействием «приходит в движение» внешний мир: меркнет свет, создается иллюзия грозы — в человеческой душе, и другой, реальной:

Zamknij pamięć, bo idzie burza,	Память закрой, ибо гроза вздохнула,
Wiatr firanki nadyma,	Ветер пронесся по шторам.
Idzie burza, niebo się zachmurza	Ближе и ближе гроза. Небо
I patrzy moimi oczyma...	взглянуло

Моим омраченным взором...

Ахматова вслед за Тувимом перздает иллюзию приближения реальной грозы, хотя уже первая строка, особенно ее начало: «Память закрой, ибо гроза вздохнула» («Zamknij pamięć, bo idzie burza») разрушает грань, отделяющую ее от душевного состояния. Вторая строка в соединении с полустышим третьей:

Wiatr firanki nadyma,	Ветер пронесся по шторам.
Idzie burza...	Ближе и ближе гроза,—

продолжает сохранять иллюзию реальной грозы. Однако второе полустышие третьей строки в соединении с четвертой окончательно разрушает ее:

...niebo się zachmurza	...Небо взглянуло
I patrzy moimi oczyma.	Моим омраченным взором.

И это ощущение «стяженности» двух миров будет сохранять-ся до конца стихотворения. Акцентирует ее ряд сквозных варьируемых повторов, выстроенных по принципу своеобразного «зеркального» отражения.

Каждый поэтический образ у автора «Грозы» стал, как в подлинно высокой поэзии, «вспышкой». И у Ахматовой, говоря словами Эйхенбаума, все «сжалось» — «лаконизм и энергия выражения, диктующая „напряженность“ эмоции»²¹, все пришло в движение: слова выстраиваются на основе их взаимного притя-

жения и отталкивания, взаимного прощикновения, составляя перасторжимое целое, при этом логическая связь между ними «не стерта», а, напротив, заострена.

Стихотворение Тувима оказалось близко Ахматовой «энергией» всего спитаксического строя: «внезапностью» повествования, резкостью переходов, отраженных во временных сдвигах (чередовании времен — настоящего с прошедшим, с формой повелительного наклонения). Эти временные сдвиги усилены в русском варианте. Тувимовское настоящее время («idzie» — «идет», «nad-uma» — «вздывает, развеивает», «patrzy» — «смотрит») смешилось прошедшим совершенного вида со значением мгновенности («вздохнула», «пронесся», «взглянуло») ²², что придало стихотворению больший динамизм, остроту, которая резко подчеркнута заключительной строкой. Она выделена Ахматовой как самостоятельная, с применением «лесенки», где после форм повелительного наклонения «внезапно» возникает настоящее время: «Молнии блещут ежеминутно». У Тувима: «Już błyskawice» — ставка на эффект неожиданности, у Ахматовой этот «эффект» снят, акцент перенесен на визуальность восприятия.

Применяются излюбленные поэтессой еще в ранней лирике переходы предложений из одной строки в другую — прием enjambement (у Тувима — более завершенные периоды):

...Небо взглянуло
Моим омраченным взором...

Или:

Меж памятью и рамой оконной —
Сквоззяк...

Сравните у Тувима:

...niebo sie zachmurza
I patrzy moimi oczyma.
Między oknem i pamięcią —
przeciągiem...

...небо хмурится
И смотрит моими глазами.
Между окном и памятью —
сквоззяк...

Характерные для Ахматовой точки среди строки (в первом и третьем четверостишиях) разбивают вслед за Тувимом (у него во втором и третьем) ритмическую и интонационную мерность:

Ближе и ближе гроза. Небо взглянуло...
Жизнь закрой. Смерть открой.
Молнии-блещут ежеминутно.

Сравните:

Zamknij okno. Rozpacz nadciąga.
Zamknij życie. Otwórz śmierć. Już błyskawice.

Появляются редкие для Ахматовой, хотя и ненавязчивые аллитерации («тучи грохочущие», «колышутся шторы» и др.). И при всей напряженности никакой смутности, четкость и точ-

ность мысли и ее словесного выражения поразительные.

Меж памятью и рамой оконной —
Сквозняк: вижу ясно, а мысли смутны,
На улицах шумных — траурные знамена.

Сравните:

Miedzy oknem i pamięcią — przeciągiem
Ciemne myśli, jasne oczy — a przez ulice
Dumy szumne i żałobne chorągwie.

Итак, в переводах Ахматовой из тувимовской лирики 20-х и 30-х годов оставлен «знак» поэтического мастерства. Но, конечно, он выразительнее в переводах лирики 30-х годов, которая ближе поэтессе и своей трагической атмосферой, и «энергией» синтаксическо-стилевого строя, драматической напряженностью переживания, сменившей импрессионистические стихи «Седьмой осени». Вот почему переводы этих стихотворений оказались ярче, вызывая не просто ощущение высокого переводческого мастерства, но и, говоря словами Пастернака, «впечатление жизни, а не словесности».

Примечания

- ¹ Ахматова А. Коротко о себе // Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1977, с. 22.
- ² Урбан А. А. А. Ахматова «Мне ни к чему одические рати...» // Поэтический строй русской лирики, с. 271.
- ³ Там же, с. 255.
- ⁴ Жирмунский В. М. Творчество А. Ахматовой. Л., 1973, с. 112.
- ⁵ См.: Холонина З. М. Лирическая поэзия Ю. Тувима в переводах А. Ахматовой // Вестник МГУ. Сер. Х. Филология, 1969, № 2, с. 68.
- ⁶ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. А. Ахматова // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 115.
- ⁷ Там же, с. 120.
- ⁸ Урбан А. А. Указ. соч., с. 264.
- ⁹ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм, с. 118.
- ¹⁰ Вопреки утверждению Холопиной. См.: Холонина З. М. Лирическая поэзия Ю. Тувима в переводах А. Ахматовой, с. 68.
- ¹¹ См.: Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм, с. 113.
- ¹² Там же, с. 113.
- ¹³ Холонина З. М. Лирическая поэзия Ю. Тувима в переводах А. Ахматовой, с. 68.
- ¹⁴ Там же, с. 68.
- ¹⁵ Тарковский А. Предисловие // Ахматова А. А. Голоса поэтов: Стихи зарубежных поэтов в переводе Ахматовой. М., 1965, с. 8.
- ¹⁶ Жирмунский В. М. Анна Ахматова и Александр Блок // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 330.
- ¹⁷ Андреев Л. Г. Импрессионизм. М., 1980, с. 59.
- ¹⁸ Холонина З. М. Лирическая поэзия Ю. Тувима в переводах А. Ахматовой, с. 70.
- ¹⁹ См.: Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм, с. 115.
- ²⁰ Жирмунский В. М. Творчество А. Ахматовой, с. 113.
- ²¹ Эйхенбаум Б. А. Ахматова. Опыт анализа. Пб., 1923, с. 28, 33.
- ²² О «наложении» времен у ранней Ахматовой, тяготении к форме прошедшего времени «перфектного» вида с результативным и моментальным значением см.: Виноградов В. В. Поэзия А. Ахматовой. Л., 1925, с. 107—120.

Содержание

От автора

3

Валерий Брюсов и Леопольд Стафф

5

Юлиан Тувим и Александр Блок

26

Из творческой лаборатории
Юлиана Тувима-переводчика

46

Пушкинская традиция
в творчестве Юлиана Тувима

65

Юлиан Тувим и Борис Пастернак

81

Владислав Броневский и Сергей Есенин

97

«Во весь голос» Владимира Маяковского
в переводе Владислава Броневского

117

Блоковская струя
в творчестве
Константы Ильдефонса Галчиньского

131

190

Два русских варианта гимна
Яна Каспровича
«Моя вечерняя песня»

149

Баллада Болеслава Лесьмяна
«Свидрига и Мидрига»
и перевод Сергея Городецкого

159

Поэзия Юлиана Тувима
в переводах Анны Ахматовой

172

Наталья
Андреевна
Богомолова

ПОЛЬСКИЕ
И РУССКИЕ
ПОЭТЫ
XX ВЕКА

Творческие связи
Аналогии
Художественный
перевод

Утверждено к печати
Институтом славяноведения
и балканистики
АН СССР

Редактор издательства
Е. Г. Павловская

Художник
А. М. Драговой

Художественный редактор
С. А. Литвак

Технический редактор
З. Б. Павлюк

Корректоры
Г. Г. Петропавловская, Е. Л. Сысоева

ИБ № 36168

Сдано в набор 28.10.86

Подписано к печати 27.01.87

А-03716. Формат 60×90¹/₁₆

Бумага книжно-журнальная

Гарнитура обыкновенная

Печать высокая

Усл. печ. л. 12,0. Усл. кр. отт. 12,25. Уч.-изд. л. 13,6

Тираж 2550 экз. Тип. зак. 3128

Цена 2 руб.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва В-485
Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

2 руб.