

Поэзия Э. Багряны: трансформация женских образов в переводах А. Ахматовой

В начале XX в. литературная ситуация в Болгарии оставалась неоднозначной. Освободившись от османского ига в 1878 г., Болгария тем самым получила возможность полноценнее приобщиться к тем достижениям европейской культуры, которых до этого была лишена. Отсутствие Болгарии в культурном поле Европы в течение пяти веков сказалось на духовной жизни болгарского народа весьма плачевно, и отголоски культурного бедствия были заметны в течение нескольких десятилетий после освобождения, несмотря на то, что болгары с живостью восприняли открывшийся им новый мир литературы, музыки, изобразительного искусства.

Восприятие это, тем не менее, было довольно своеобразным, что наложило свой отпечаток на творчество самих болгар. Так, им пришлось одновременно знакомиться с уже давно получившими в западном мире известность произведениями классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма. Снятие турецкого запрета на книгопечатание в Болгарии способствовало тому, что начали появляться переводы ранее неизвестных болгарскому читателю произведений — как точные, так и не очень. Зачастую для облегчения понимания сюжета простым читателем действие переносилось на болгарскую землю, в том числе и в прошедшие эпохи; героям давались болгарские имена; сюжет искажался; привносились привычные бытовые реалии; и т. д.

Болгарские творцы спешно осваивали новые направления, переводя образцы и пытаясь по ним создать собственные произведения. В целом освобождение от турецкого ига дало мощный толчок развитию болгарской культуры. Это касалось всей литературы в целом: прозы, драматургии, поэзии. Однако вплоть до 1909 г. женский голос не звучал в болгарской литературе и женщина была полностью исключена из культурного пространства Болгарии. Ситуацию изменило появление сборника «Снежинки» авторства Екатерины Ненчевой, которая затем была признана первой болгарской поэтессой¹.

Оправившаяся после исторических потрясений и изоляции болгарская литература продолжала свое развитие уже в русле современных тенденций, пусть и немного отставая от них. Вслед за Ненчевой в болгарской женской лирике появился и ряд других именитых поэтесс: Дора Габе, Мара Белчева, Элисавета Багряна (1893–1991). В то время болгарские творцы и читатели уже хорошо разбирались в зарубежной литературе, следили за новинками не только западно-европейской литературы, но и русской, восприняв как классический ее пласт, так и современный. И именно Багряна, самобытнейшая болгарская поэтесса, открыв для себя творчество русской поэтессы Анны Ахматовой, черпала в нем вдохновение.

Настоящее имя Элисаветы Багряны — Элисавета Белчева. Она была однофамилицей уже известной поэтессы Мары Белчевой, которая при встрече отнеслась к ней довольно прохладно. Юная Элисавета поспешила придумать псевдоним, под которым и были напечатаны ее первые стихотворения.

Она сразу противопоставила себя своим предшественницам, писавшим стихи о горькой женской доле и безоговорочной преданности своему избраннику. Фактически поэтессе не на что было опереться, создавая вечно юную амазонку, — только на свое собственное мироощущение. Багряна начала с защиты женщины от ретроградства, поработившего ее волю. В скобках заметим, что для такого поступка имелось реальное биографическое основание: сама поэтесса была жертвой патриархальной косности. Стихи, благодаря которым она стала знаменитой, писались втайне от свекрови и мужа в перерывах между хлопотами по хозяйству. «Защита женщины от традиционализма и ретроградства здесь превратилась в реабилитацию эмоциональной непосредственности, в защиту человеческих чувств»², — как позже скажут о ней исследователи.

Причислить Багряну к акмеистам, подобно Ахматовой, нельзя, несмотря на то, что она, как и они, признает значимость вещи, материального. Оно становится не символом, а распадается на детали, каждая из которых — штрих к тому, что происходило до начала стихотворения и будет происходить после его завершения. Детали вполне способны раскрыть духовный мир героини, однако они могут и погрести ее под собой. Но Багряна, во многом следуя традициям русского акмеизма, в частности, представленного Ахматовой, наполняет материальное смыслом, не выводя, однако, на уровень символа.

Героиня одухотворяет окружающие ее вещи своим взглядом на них, своим восприятием.

В поэзии Багряны мужское начало может быть как положительным, так и отрицательным. Героиня то ждет избавителя, то это избавление оказывается еще одной ловушкой:

*Но ты, недоволен и мрачен, отмеряш
пет стьпки напред и назад.
И моя глас мльква, смутен и треперящ,
треперящ от горест и яд.*

*А друг, недовольный и мрачный, шагает
По комнате мимо меня, —
Мой голос ломается и замирает,
Всю горечь обиды храня.*

(«Видение»)

(Перевод А. Ахматовой)

Изображена ситуация закабаления, традиционной зависимости женщины от мужчины, чего Багряна не принимала в силу своих убеждений. Поэтому за внешним подчинением и бессилием открывается богатый внутренний мир героини:

*Напрасно. Отровата вече проникна.
В кръвта ми кияща се вля.
И чувствавам вече — на плещите никнат
две силни, две волни крила.*

*Напрасно! Отрава горячей струею
Тревожную кровь обожгла,
И вот уж взвились у меня за спиною
Два сильных, два вольных крыла.*

В переводе Ахматовой уходит обращение «ты», более интимное, чем отстраненное «друг». Не находится в переводе и места конкретике — «пять шагов». Однако отсутствие повтора явно идет стихотворению на пользу, как и замена «горечи и яда» на «горечь обиды».

Во втором отрывке следует обратить внимание на значимую замену, осуществленную Ахматовой: в оригинале крылья ложатся на плечи лирической героини, но в переводе — взвиваются за спиной. Невидимое, внутреннее освобождение героини заменяется на энергичное действие, направленное вверх.

Показательно стихотворение Багряны «Вечната» («Вечная»). Следует сразу привести в связи с ним высказывание болгарского исследователя Стояна Илиева: «У Багряны женщина не дитя, не блудница, не Мадонна; не Ничья, но и не Каждая — она Одна, со своим собственным миром, таким же ярким, как и мир Мужчины»³. У нее нет имени, нет ни прошлого, ни будущего. Однако то, что, например, у Блока было чисто духовным и умозрительным, у Багряны обретает иные черты, переходит на уровень материи, наполненной духом.

Речь в стихотворении, как мы понимаем, идет об умершей родами женщине. Однако со смертью ее существование не заканчивается; вечное у Багряны — это продолжение в детях:

*А внучката ще носи всичко: името,
очите, устните, косите — на незримата.*

*И внучка оживит неотвратимо
Глаза и губы той, что нам незрима.*

(Перевод А. Ахматовой)

Этой своей позицией Багряна отличается от других поэтов, утверждающих торжество духа в отрыве от материи (как это было, например, у того же Александра Блока или Пейо Яворова).

Однако А. Ахматова в своем переводе добавляет экспрессивное слово «неотвратимо», чего нет в оригинале, и перечисление (имя, глаза, губы, волосы) урезает вдвое, в то же время усложняя это двустипишие подчиненным оборотом.

«Новое в поэзии Багряны, как и в поэзии Ахматовой заключается не только в мотивах, но в их трактовке, дерзости, с которой срывается поэтическая паутина и сумрак с человеческих чувств, чтобы сотворить поэзию из живого чувства и его естественного развития; со своеобразной гордостью в отстаивании женской эмоциональности, зависимости от любви открыто показать эмоциональную уязвимость человеческой души и гордости женщины, которая ценой большой боли отстаивает свою любовь»⁴, — считает исследовательница Розалия Ликова. По ее мнению, поэзия XX в. представляет собой диалог с миром, а природа перестает быть декорацией для трагедии лирического героя или героини. Этим и близко творчество Ахматовой и Багряны, естественно, что Ахматова в переводы болгарской поэтессы привносит и свое мировидение.

Там, где у Багряны употребляется местоимение «мы», она заменяет его на «я», привнося в перевод больший индивидуализм лирической героини по сравнению с оригиналом. Например, в стихотворении «Унес» / «Забутье» у Багряны говорится: «*Это, минахме сънни гори // и летим над морета и суша...*» — тогда как Ахматова переводит это как «*Гор дымятся внизу алтари, // Вижу смутные море и землю*». Справедливости ради стоит заметить, что во втором и третьем четверостишии Ахматова оставляет второе лицо множественного числа нетронутым, однако в конце еще раз меняет текст оригинала на перевод, отличающийся бóльшим индивидуализмом: у Ахматовой героиня не согласна быть просто объектом, который

возлюбленный перемещает в пространстве, а ясно выражает свою волю, повторяя местоимение «я»: *«Ты не знаешь? Аз също не знам // но води ме, води ме натам!»* — *«Я конца не предвижу пути, // Позови — я согласна идти».*

То же самое происходит в стихотворении «Реквием». Очень точно передавая смысл оригинала, Ахматова сознательно или бессознательно убирает беспомощность и покорность главной героини или, по крайней мере, делает их не такими заметными. В переводе героиня ясно выражает свою волю, перенося смысловой акцент с образа своего возлюбленного на себя. *«Нека, жесток и оскъден, // живота между ни прегради да беше изправил — // да бяхме осъдени вечно отделно да бъдем, // да беше ме даже разлюбил, оставил, забравил...»* — говорится в оригинале. *«Пускай бы железной рукою // Судьба между нами навеки воздвигла преграду // И я в отдаленье томилась бы черной тоскою — // Я даже измену, забвенье приму как награду»*, — переводит Ахматова, придавая лирической героине куда большую самостоятельность и способность к принятию ответственности за свою судьбу, в то время как в оригинале судьба ее зависит от чужой воли. Вместо «мы», «нас», на первый план выходит «я», меняя не смысл отрывка, но его настроение. У Ахматовой героиня Багряны становится, как правило, одинока, независимо от того, находится в разлуке с тем, кого любит, или вместе с ним переживает опыт волшебного полета над просторами родной страны. Однако если во всем стихотворении «мы» последовательно заменяется на «я», то в последних строках можно предположить, что героиня косвенным образом воссоединяется с возлюбленным. В оригинале говорится: *«Но само да знаех, че тук на земята ти още // живееш — и моите литнали мисли те стигат — // че дишаеш и гледаеш, и чуваеш — и в късните ноци // прозорец свети, и бдиеш ти наведен над книгата»*, то есть общий смысл можно передать так: *«Только бы мне знать, что <...> поздними ночами окошко светится и ты бодрствуешь, склонившись над книгой»*, — а в переводе Ахматовой это передается иначе: *«О, только бы знать мне, что ты еще видишь и слышишь... // В окошке огонь — ты не спишь и листаешь страницы»*, — что явно указывает на личное присутствие героини под окном возлюбленного, то есть этот поступок является актом ее свободной воли: она не просто страдает в отдалении, а предпочитает искать, проверять, не сидеть на месте, стремиться к встрече. В скоб-

ках тут стоит отметить заложенный в стихотворении перевертыш известного сюжета о возлюбленном под окном, который полностью раскрывается только в переводе, где благодаря утверждению и констатации факта («ты не спишь и листаешь страницы» без предваряющей фразы «если бы мне знать, что») мужчина и женщина явно меняются ролями: под окном страдает она, в то время как он занят своими делами, не подозревая о ее присутствии.

Нельзя отрицать типологическое сходство поэзии Багряны и Ахматовой, но, опираясь на детальный разбор и сравнение текста оригинала и перевода, можно установить закономерность, выявляющую их различия: так, Ахматова предпочитает убирать трех- и четырехкратные однородные члены предложения, заменяя их двукратными или вообще перефразируя («горечь и яд» — «горечь обиды»). Она также устраняет из стихотворений перескоки фразы, укладывая смысл в жесткие рамки метрики, предпочитает разбивать длинные фразы точками, как, например, в стихотворении «Реквием», не злоупотребляет многочисленными тире. Но, самое главное, у нее героиня Багряны становится более одинокой и более самостоятельной, можно даже сказать, что даже несколько более холодной и бесстрастной. Там же, где она воспринимала себя как объект, она становится субъектом. Невозможно установить, делалось ли это случайно или Ахматова сознательно следовала обширной традиции лирического «я» в русской поэзии или, быть может, сознательно устраняла «объектность», приписываемую главной героине, тонко почувствовав разницу в восприятии смысла в случае, когда героиня — объект и когда она субъект, и уничтожила пассивность, которая в ее собственной лирике была неприемлема.

Мы видим, таким образом, как изменяется образ лирической героини Э. Багряны в переводах А. Ахматовой, но не можем точно утверждать, что явилось причиной этих заметных изменений: традиции русской литературы, личность поэтессы-переводчицы или и то и другое вместе.

Примечания

¹ Подробнее об этом см.: *Смирнова И. Н.* Внутренний мир лирический героиня в «женской» болгарской поэзии начала XX в. // *Славяноведение.* 2018. № 3. С. 94–103.

- ² *Ликова Р.* История на българската литература — поети на 20-те години. София: Наука и изкуство, 1979. С. 229.
- ³ *Илиев С.* Българската мадонна. София: издателска къща «Христо Ботев», 1998.
- ⁴ *Ликова Р.* История на българската литература — поети на 20-те години. София: Наука и изкуство, 1979. С. 230.