

Сергей Преображенский

Российский университет дружбы народов, Москва

ПОЛЬСКИЙ ВЕРЛИБР В РУССКОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ

Key words: Polish vers libre, Russian vers libre, plurisegmental structure of verse, poetic translation, Czesław Miłosz

Непосредственным поводом для написания настоящей статьи были опубликованные материалы конкурса переводчиков *Милош по-русски* [2013]. Однако предметом интереса стало то, чем польская версия верлибра отличается от русской и как этот факт отражается в русском переводе польского оригинала. При всей универсальности верлибра как «международного» [Гаспаров 1989, 254] стиха, у него, безусловно, имеется национальная специфика, связанная с тем, что главным генетическим признаком этого явления стиховеды разных наций дружно признают его «паразитарность»: «в... ограниченном смысле ритмическую структуру свободного стиха можно считать «паразитарной», то есть такой, существование которой зависит от других «более аутентичных» структур» [Червенка 2011, 144]. «Верлибр, очевидно, способен возникнуть лишь на определенной стадии развития национальной стиховой культуры, обеспечивающей ему необходимый «фон», на котором его «минус»- природа ощущается читателем как достаточный ритмообразующий фактор» [Орлицкий 1991, 82]. Поэтому, так сказать, идиоэтнической стороной верлибра является его «дезорганизующая» направленность в отношении сложившихся в национальных версификационных культурах регулярностей. Традиционный стих в любой национальной литературе выполняет прежде всего функцию вторичной сегментации текста, накладывающейся на естественную синтаксическую, поддерживаемую естественной интонацией. Если у верлибра нет собственных регулярных сигналов вторичной сегментации, то можно ли его считать стихом? Известный польский стиховед А. Кулявик предлагал вообще отказаться от общепринятого термина «верлибр, или свободный стих» и обсуждать лирическую «немерную композицию», специально оговаривая факт её практической неприменимости в большой поэтической форме, если речь идет о польской традиции: «Kompozycja nienumeryczna realizuje się w programowym unikaniu jakichkolwiek regularności

językowych w wersach, a jedynym czynnikiem, którym może operować, jest pauza wersyfikacyjna (...), uzyskać można trzy typy kompozycji: monosystemową składniową, monosystemową askładniową i bisystemową, czyli realizującą oba systemy wersyfikacyjne. Wszystko to sprawia, że kompozycje nienumeryczne są zróżnicowane w zależności od tego, jak układa się relacja: pauza – działy składniowe» [Kulawik 1994, 235]. Нетрудно заметить, что в версии А. Кулявика в качестве меры «немерного» стиха выступает позиция естественной синтагматической паузы, что плохо согласуется с практикой вычурных анжамбеманов, характерной для современного верлибра [np. Pszczołowska 1975, 24], однако, по-видимому, такой подход опирался на господствовавшие тенденции в польском верлибре довоенного периода. В русском стиховедении (нельзя утверждать, что это мнение в полной мере разделяют сами поэты) радикальное определение верлибра дал М.Л. Гаспаров, объявивший «свободный стих» в своем роде антиподом фонетического стиха, иначе говоря, «нестихом», поскольку в нем в качестве сигналов вторичной сегментации выступают не звуковые, а графические указатели: «если бы текст был напечатан как проза, сплошной строкой, каждый читатель был бы волен членить и интонировать его как «синтаксически», более спокойно, так и «антисинтаксически», более напряженно, и все интерпретации были бы равноправны. Но так как текст (...) напечатан отдельными строчками, то из этого множества интерпретаций выделяется как правильная лишь одна...» [Гаспаров 2004, 16]. При таком взгляде на вещи идиотический компонент стихового синтаксиса редуцируется «до нуля», проблема адекватного перевода верлибра автоматически снимается с повестки дня, подменяясь единственным требованием – соблюдением графической эквилинеарности. Специально изучавший русский верлибр Ю.Б. Орлицкий, однако, подчеркивал, что, при отсутствии общих правил создания верлибровых композиций, каждое отдельное стихотворение в идеале формирует собственный инструментарий средств, узаконивающих вторичную – по отношению к «написанному сплошной строкой» (М.Л. Гаспаров) тексту – сегментацию: «Мы понимаем свободный стих (верлибр) как самостоятельную систему современного русского стихосложения, опирающегося в своей структуре на единственный ритмообразующий признак – ритм строк...» [Орлицкий 1991, 82]. Сходным образом смотрят на организацию верлибра и польские литературоведы, например, Р. Хандке, задав риторический вопрос «Czy istotnie z całego arsenału środków rytmizacyjnych wiersza regularnego zachował on tylko wers, a więc zdolność również pozaskładniowego dzielenia frazy poetyckiej?» [Handke 2008, 103], затем предлагает анализ текста, долженствующий показать, что переданный графически синтаксический произвол не единственное поэтическое свойство верлибра. Если солидаризироваться с подобной трактовкой, то одной из важнейших задач художественного перевода верлибра становится поиск в собственном поэтическом языке адекватных средств, способных отразить, хоть в некоторой степени, репертуар сигналов сегментации, примененных в оригинале. При этом сам «гештальт» верлибра должен сохраниться, то есть, скажем, русский читатель по переводу должен несомненно понимать, что имеет дело со «свободным стихом» польского

оригинала. Решение этой задачи осложняется тем, что в русском поэтическом языке безусловно различаются полиметрия (монтаж текста из отдельных стихов разной длины и мерности) и верлибр как таковой. Собственно, разновидность верлибра, включающего регулярные стихи наряду со стихами, не имеющими регулярного ритма, существует в русской традиции, такого рода тексты стиховеды относят к классу «нечистых» верлибров [Орлицкий 1991, 84-85], но соотношение в подобных верлибрах должно складываться в пользу «немерных» строк приблизительно 4:1. Большинство русских «верлибров» по этому критерию попадают скорее в разряд полиметрии, даже если руководствоваться авторской, а не фонетической разбивкой на стихи. Например, стихотворение составителя большой антологии русского верлибра Карена Джангирова:

«Вздрагиваю!
От скрипа дремучей улитки [ям3].
От искривления корня далекого дерева.
От полночного всплеска морского бульжника.
От колебания ласточки в недрах рассвета... [ан4].
Такая во мне – [амф2]
тишина»

В полиметрической (не зависящей от авторской графической интенции) разбивке текст приобретает еще более регулярный характер: «Вздрагиваю! От скрипа – [дол.х4]/ дремучей улитки – [амф2]/ От искривления корня – [ан3]/ далекого дерева – [амф2]/ От полночного всплеска морского – [дак3]/ бульжника – [0]/ От колебания ласточки в недрах рассвета... – [ан4]/ Такая во мне тишина – [амф3]». В нерегулярном одиночестве остается «бульжник».

В польской традиции, как представляется, четкая дистинкция полиметрии и верлибра вовсе отсутствует даже в теории: полиметрию, содержащую достаточное количество анжамбеманов, стиховед-поляк скорее всего уверенно отнесет к верлибру. Второй важный момент – неоднородная природа возможной польской полиметрии, подразумевающей как силлабическую, так и силлабо-тоническую основы и, естественно, их комбинацию, ср.: «W każdym razie już samo wykorzystywanie przerzutni i wersów średniówkowych w wierszu nieregularnym pokazuje, jak trudno obejść się bez stałych i nawet doraźnych cech sylabizmu» [Pszczółowska 1975, 37]. При том нужно принимать во внимание ту первостепенную значимость, которую в польской системе версификации имеет цезура, и тот факт, что, в отличие от русской традиции, при определении цезуры «по-польски» ритмический фактор оказывается важнее синтаксического. То есть если в предполагаемом до- или послецезурном сегменте сохраняется относительная синтаксическая самостоятельность словосочетания, пусть и не подтверждаемая в рамках стандартного синтаксического членения предложения на группы, не обозначаемая пунктуационно, то такой отрезок будет трактоваться как самостоятельная и регулярная часть стиха, хотя полный стих может выглядеть нерегулярно: (ср. рассуждения А. Кулявика о 5+n-сложниках Ц. Норвида [Kulawik 1994, 234] и Л. Пшоловской

о регулярных полуступициях, превращающихся в метрические единицы верлибра [Pszczółowska 1975, 35–36]. Последнее, о чем следует сказать: то неравное положение, которое занимает верлибр в польской и русской поэтической традициях. Если в довоенной Польше верлибр стал основной формой поэтического самовыражения, и его нынешний авторитет бесспорен ввиду ведущего места верлибристов в польской поэзии в целом (Ч. Милош, Т. Ружевич, З. Херберт, В. Шимборская и др.), то в русской современной поэзии дело обстоит иначе, например, за десять лет (2003–2013) большая поэтическая премия «Московский счет» ни разу (!) не была вручена убежденному верлибристу. Несмотря на ежегодно проходящие фестивали верлибра (Москва-Санкт-Петербург, организатор – Ю.Б. Орлицкий), постоянные заявления части литературного сообщества о пережиточном характере регулярного стиха, мнение экспертной аудитории не удается поколебать. Таким образом, в задачу русского переводчика всякий раз входит как некое дополнение – убедить в законности и непримитивности верлибра как поэтической формы, выбранной переводимым автором. Автор настоящей статьи придерживается представлений о верлибре, сходных скорее с польскими, чем с русскими. Думается, что «агогика» [Kulawik 1994, 221] верлибра определяется соотношением внутри текста трех типов сигналов постановки паузы: 1. Естественная синтактико-интонационная пауза, соответствующая правилам интонационного (супрасегментного) оформления высказывания в литературном языке (ПИ); 2. Паузы в конце стихового отрезка, чьи границы определяются в соответствии с навыком стиходеления, сложившимся на основе представлений о совокупности подобных сигналов, используемых в национальной версификации (ПС); 3. Искусственных (авторских, партитурных) пауз, которые вменяет в обязанность соблюдать графическая разбивка настоящего текста и которые являются зоной контраста по отношению и к первым и ко вторым (ПА). Своеобразие взаимодействия всех трех видов пауз и есть фонетическая основа верлибрового стиха. Например, «агогика» стихотворения *Kiedy księżyc* Ч. Милоша будет выглядеть приблизительно так

«Kiedy księżyc [ПИ] i spacerują [ПС] kobiety [ПИ] w kwiciastych [ПС?] sukniach [ПС, ПИ, ПА]

Zdumiewają mnie ich oczy, [ПИ, ПС] rzęsy [ПИ] i całe urządzenie świata [ПС, ПА, ПИ].

Wydaje mi się, [ПИ] że z tak wielkiej [ПС] wzajemnej skłonności [ПС, ПИ, ПА]

Mogłaby wreszcie wyniknąć [ПС] prawda ostateczna [ПИ, ПА]» [Miłosz 1980, 112].

Будучи одним из поэтов, убежденно отказавшихся от простой силлабики и силлабо-тоники в пользу «агогических» верлибровых композиций, Ч. Милош многократно подчеркивал ритмическую произвольность своих текстов. Это нашло отражение в употреблении весьма специфичных квазитерминов с целью автохарактеристики стиля, склада собственной поэзии – *dykcja*, *inkantacja* [Skubalanka 2006, 37–38], а также в метапоэтических декларациях, вроде следующей: «Zasadniczo poezja i proza mają to wspólnego, że kadencja zdania słyszana jest w uchu (...), kadencje poezji i kadencje prozy są zasadniczo poddane innej dyscyplinie» [Tosza 1993, 30]. Очевидно, что польский нобелиат отнюдь не считал свой верлибр

построением, не имеющим внутренней архитектоники. Напутствуя соревнующихся переводчиков, организатор конкурса Н. Горбаневская акцентировала их внимание именно на «агогических» композициях: «Значит, важно, что в одних случаях он выбирает верлибр, в других – более или менее ритмический и рифмованный стих» [Горбаневская 2013, 11]. К сожалению, представления переводчиков и поэтов о закономерностях как польского, так и русского верлибров отражают скорее профессиональную мифологию, чем языковую реальность. Из десяти предложенных к переводу стихотворений пять были бесспорными верлибрами, отдельные стихи которых не соразмерялись по длине, два – пограничье верлибра и полиметрии (*Spotkanie, Czaszka*). В стихотворениях, проявляющих тенденцию к мерности и регулярности, русские переводчики эту тенденцию как правило усиливали, ср.: «...Jest tą wyschnięta kością, nie próbuje zgadnąć.// Zostaje tak, rozmyśla wiek jeden i drugi» (*Czaszka*) [Милош по-русски 2013.]. «Стал этой высохшей костью, она не гадает. Так и сидит она век и один, и второй, размышляя» (пер. Владимира Штокмана). При этом то средство, которое в польском оригинале сближает верлибр с полиметрией, – регулярное появление послещезурного шестисложника: «nie próbuje zgadnąć»; «wiek jeden i drugi» в русском переводе аналога не получает.

Очевидно главенствующим для русских переводчиков чистых «немерных композиций» Ч. Милоша стало соблюдение графической эквилинеарности. Например, вторая строфа знаменитого стихотворения *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*:

«Pszczoły odbudowują [ПС] plastry płuc[ПИ], [ПА]
 Mrówki odbudowują [ПС] białą kość, [ПИ], [ПА], [ПС]
 Rozdzierany jak papier, kauczuk, [ПИ] płótno, skóra, len [ПА]
 Włókna, materie, celuloza,[ПИ], [ПС] włos, wężowa łyska, druty
 Wali się w ogniu dach, ściana [ПИ], [ПС] i żar ogarnia fundament. [ПИ], [ПА]
 Jest już tylko piaszczysta, zdeptana [ПИ], [ПС] z jednym drzewem [ПА]
 bez liści [ПА]
 Ziemia»

В русских переводах выглядит так:

«Пчелы [ПИ?] обжигают [ПИ?] пазухи легких. [ПИ][ПА]
 Муравьи [ПИ?] обжигают [ПИ?] белую кость. ПИ [ПА]
 Разрываются, как бумага, [ПИ] каучук, полотно, кожа, лен, [ПА], [ПИ], [ПС? –
 если учесть тоническое стиходеление]
 Волокна, ткани, клетчатка, [ПИ] волос, змеинная чешуя, провода [ПИ], [ПА].
 Разрушаются в огне [ПИ] крыша и стена [ПИ], жар охватывает фундамент. [ПИ]
 Остается только песчаная, [ПИ] затоптанная, [ПИ?] с одним деревом [ПА]
 без листвы,
 Земля».
 (Лилия Юсупова)

*«Пчелы обжигают легочные пласты,
 Муравьи обжигают белую кость.»* (курсив переводчика – С.П.)
 Раздирается бумага, каучук, полотно, кожа, лен,
 Волокно, материя, целлюлоза, волос, чешуя ужа, прутья,
 Падает в пламя крыша, стена, и жар охватывает фундамент.

Остается только песчаная, вытопанная, с одним деревом без листьев,
Земля».

(Анастасия Векшина)

«Пчелы обстраивают соты легких

Муравьи обстраивают белую кость, (курсив переводчика – С.П.)

разодраны бумага, резина, холст, кожа, лен,
волокна, ткани, клетчатка, щетина, змеиная шкура, проволока.

В огне рушатся крыши и стены, жар пожирает фундамент.

Остается только одна песчаная, вытопанная, с одним голым деревом
почва.»

(Игорь Булатовский)

У двух переводчиков имеется идентичное отклонение от графической разбивки оригинала – выделения в отдельную строку атрибутивного *bez liści*. Если у И. Булатовского это, видимо, мотивировано выбором лексического эквивалента («голый») – грамматического прилагательного, связанного сильной определительной связью с существительным, семантически не подходящего для помещения в автономную строчку, то мотивация А. Векшиной менее очевидна. Иные, сопровождающие, визуальные сигналы верлибра используются И. Булатовским и А. Векшиной вопреки отсутствию подобных явлений в переводимом оригинале. К таковым относится у И. Булатовского чередование строчных и прописных букв в начале стихового отрезка, у И. Булатовским и А. Векшиной – выделение рефренных строк курсивом («игра шрифтом», не особенно принятая в классическом стихе).

Собственно, нерегулярное, произвольное чередование сверхдлинных и сверхкоротких строк в русской традиции также выступает как сигнал верлибра, стало быть, для польских стихов, устроенных подобным образом, соблюдение графической эквилинеарности в переводе – путь к увеличению искомой адекватности. Вопрос, однако, насколько русское графическое деление на строки передает фонетическое своеобразие польского оригинала в смысле взаимодействия пауз. Сравнивая оригинал и перевод Лилии Юсуповой легко увидеть, что в русском варианте верлибр лишился версификационной поддержки – стиховой паузы, то есть стал более интернациональным, но значительно менее имманентно регулярным.

Для образцов «смешанного» польского верлибра, где регулярности присутствуют куда более концентрировано, соблюдения одного лишь правила графической эквилинеарности недостаточно. Хотя бы потому, что некое единство средней длины строки соблюдается. Вот последнее трехстишие из *Młodość* Ч. Милоша:

«Będziesz iść ulicami jarzących się stolic południa
Przywrócony twoim początkom, widząc w zachwyceniu
Biel ogrodu, kiedy w nocy spadł pierwszy śnieg».

Как представляется, польский компетентный читатель атрибутирует его как фрагмент текста верлибра. Главным сигналом будет, вероятно, превышение или существенное уменьшение стандартной длины силлабического стиха и явное отсутствие цезуры на ожидаемых регулярных местах (после 5–6–7 слога). Возможно,

из ряда выбивается первая строка, которая при желании может читаться не только как извод польского гекзаметра, но и как подобие ямба, или комбинация отрезка ямба и амфибрахия.

Когда русский переводчик сталкивается с польским верлибром, подобным приведенному выше, он явно нарушает соотношение мерности и немерности.

«Будешь ходить по улицам сверкающих южных столиц
вернувшись к своему началу, изумленно любуясь
белым садом в ночь первого снега».

(Игорь Булатовский)

1 – Дольник дак3 /+амф3

2 – ям4/+ан3

3 – ан3

«Ты пойдешь по проспектам столиц лучезарного юга.

Возвращенный к своим началам, не налюбуйешься

Белым садом, когда ночью лег первый снег».

(Владимир Окунь)

1 – дак4

2 – дольник ан3+ не налюбуйешься – амбивалентный

3 – ан4

По сути дела, русский перевод превращает верлибр в полиметрию и, тем самым, задает фонетический механизм дополнительной сегментации, который в польском варианте не является регулярно действующим. Причины, по которым это происходит, по-видимому, коренятся в разной силе сигналов «дезорганизации» в силлабической и силлабо-тонической традициях. Отступление от традиционных длин силлабики в польской традиции – сильный и самодостаточный сигнал верлибра, он поглощает спорадические регулярные стихи. В русской традиции любое подобие ритмической регулярности – сигнал традиционной силлабо-тоники, следовательно, «дезорганизирующую» тенденцию нужно усиливать. Н. Горбаневская написала в своих «Заметках председателя жюри»: «Когда в регулярном верлибре больше двух строк подряд идут белым стихом, возникает ненужная инерция» [Горбаневская 2013,11]. Впрочем, в репертуаре русских фонетических средств не так много сильных дезорганизирующих сигналов. Один из сильных – нарушение правила Р. Якобсона – К. Тарановского на переакцентуацию: «Или упрямство? Слишком в моде нытье» (_UU_U_U_UU_) – 9-я строка из перевода *Przepis* (*Рецепт*) А. Векшиной. Подобного рода фонетические структуры не поддерживают сквозной ритмической интенции в рамках русской силлабо-тоники и переводит единственно возможную ритмизацию в режим чистой тоники (если повторяется из строки в строку – сигнализирует о логэде).

Есть еще один очевидный прием деритмизации, связанный со словоупотреблением: использование слов, превышающих среднюю длину русского слова и несущих на себе только одно ударение. Сравним три варианта одной строки: «Falsz uczuó odgaduje się po falszu frazy» (*Przepis*) в трех вариантах: «Фальшивость фразы выдает фальшивость пафоса» (И. Булатовский). «Лживость чувств выдает

фальшивая фраза» (Татьяна Дубинина). «Фальшь чувств угадывается за фальшью фразы» (Денис Пелихов). «Фальшивая фраза разоблачает фальшивые чувства» (А. Векшина). Создание «чистого» русского верлибра требует от автора серьезных версификационных усилий, если он не остается в плену иллюзии, что графика решает всё. Для польского автора ритмизация в рамках верлибра выступает как дополнительный прием, увеличивающий своеобразие текста. Для русского ритмизация – признак сходства с другими образчиками русского верлибра, лишенными, по сути, метрического своеобразия. Поэтому всякая метризация и ритмизация, использование паронимических аттрактантов, внутренних рифм (см. выше «жар пожирает», «резина-щетина» И. Булатовского) оказываются признаками антиверлибра или, в лучшем случае, смешения его с так или иначе традиционным стихом. Однако чистый русский верлибр, ввиду его редкости и трудности в исполнении, в сознании большинства читателей вовсе не выглядит изысканным стихом, достойным эстетического внимания. История и русского, и польского верлибра достаточно темна (в отличие от немецкого), их общая генетическая связь с французским «свободным стихом» достаточно сомнительна [Урбаньска 2009, 349], и очевидно, что кроме декларативного утверждения об «освобождении» стиха, ни поляки, ни русские ничего общего с французской традицией не имели. Чувствовать же, где точки приложения дезорганизующего освободительного импульса в чужом версификационном пространстве переводчики еще не научились. Оттого необыкновенный Ч. Милош в русском отображении выглядит довольно общо (на русском верлибрическом фоне), поскольку переводчики еще не выработали набора приемов, создающих у русского читателя фонетический, а не графический образ польского верлибра.

Библиография

- Гаспаров М.Л., 1989, *Очерк истории европейского стиха*, Москва.
 Гаспаров М.Л., 2004, *Русский стих начала XX века в комментариях*, Москва.
 Горбаневская Н.Е., 2013, *Милош по-русски. Заметки председателя жюри // Милош по-русски*, Москва, 11.
Милош по-русски, 2013, Москва.
 Орлицкий Ю.Б., 1991, *Стих и проза в русской литературе*, Воронеж.
 Урбаньска Д., 2009, *Свободный стих и ритмический стих в современной польской поэзии // Славянский стих 8*, Москва.
 Червенка М., 2011, *Принцип свободного стиха // Смысл и стих*, Москва.
 Handke R., 2008, *Poetyka dzieła literackiego*, Warszawa.
 Kulawik A., 1994, *Poetyka*, Kraków.
 Miłosz C., 1980, *Wiersze wybrane*, Warszawa.
 Skubalanka T., 2006, *Język poezji Czesława Miłosza*, Lublin.
 Pszczołowska L., 1975, *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej // Teksty*, nr 1.
 Tosza E., 1993, *Stan serca. Trzy dni z Józefem Brodzkim*, Katowice.

Summary

POLISH FREE VERSE FROM THE RUSSIAN POINT OF VIEW

This article discusses the status and the main plurisegmental characteristics of Polish and Russian vers libre, and evaluates the possibilities of adequate translation from the Polish versification paradigm into the Russian one. The analytical material comprises the texts presented by Russian translators at the competition “Miłosz in Russian” which was organized to celebrate Czesław Miłosz’s centenary.