

Ю.Б. Орлицкий
Москва

«Революционный» стих Уолта Уитмена в переводах Константина Бальмонта

В статье 1906 года «Полярность», открывающей книгу переводов из великого американского поэта «Побеги травы», Бальмонт, помимо прочего, писал: «Великая заслуга Уитмена¹ – что он создал свой собственный поэтический язык, добровольно отказавшись от доступных нам всем созвонностей рифм. Без рифм, без обычных прикрас стиха, без обычной, свойственной стиху, правильной размерности, он достигает особого внутреннего ритма, создаёт дикие циклические напевы и втягивает в свой стих нежнейшие напевности, что таятся в движении волн и шелестении ветерков».² Эту же отличительную черту поэзии Уитмена он выделяет и в своей самой ранней публикации, посвященной ему – статье «Певец личности и жизни», опубликованной в седьмом номере «Весов» за 1904 год: «Чувствуя себя новым, он отбрасывает старое, и прежде всего, будучи поэтом, он отбрасывает старую форму стихов».³ А в другой статье об Уитмене, «Поэзия борьбы», обращает внимание на особый свободный язык американского поэта: «это певец Тела во всех его хотеньях и жаждах, во всей его роскоши, в страсти родниковой, водопадно-блестящей и брызжущей, в страсти говорящей свободным языком, как говорят гении, звери, боги и ветры».⁴

Можно продолжить: будучи поэтом, Бальмонт не мог не обратить внимание на принципиально новую поэтическую форму, используемую американским поэтом – на его новаторский свободный стих,⁵ который не воспринимался и многими его соотечественниками. Тем более, что в той же «Полярности» русский поэт утверждает: «При передаче строк Уитмена на Русский язык я соблюдал наивозможно большую точность, прибегая к перефразировкам лишь там, где этого категорически требовало моё художественное восприятие».⁶

Однако было бы преувеличением утверждать, что Бальмонт перевел свободный стих Уитмена на русский русским же верлибром.

Прежде всего, потому, что опыт освоения этого типа стихосложения в России к 1904 году был достаточно беден, несмотря на то, что первые образцы свободного стиха можно обнаружить еще в середине XVIII века и некоторые интересные примеры появлялись в следующем столетии.⁷

Однако все это – по сути дела, предверлибр, чаще всего не воспринимавшийся его автором как самостоятельная стиховая форма. Собственно же свободный стих появляется в книгах А. Добролюбова (1895), В. Брюсова (тоже на рубеже столетий), А. Блока (1904–1908), Ф. Сологуба (1908), В. Хлебникова; позднее свободных стихов становится все больше, и круг их авторов постоянно растет, однако ко времени работы Бальмонта над переводами из Уитмена их было еще не так много. Притом в большинстве своем это были верлибры не уитменовского типа, то есть использующие в основном не длинную, а короткую строку (по образцу французских и немецких верлибристов) и, соответственно, тяготеющие к стихотворениям краткого объема; определенное исключение составляют только опыты духовной поэзии разного толка. При этом более или менее серьезный опыт такого стиха был, пожалуй, только у Добролюбова.

В определенной степени попыткой примериться к свободному стиху можно назвать и некоторые эксперименты самого Бальмонта. Так, первым его стихотворением, достаточно далеко отходящим от привычных канонов силлаботоники, принято считать «Гимн Огню» (1900). При ближайшем рассмотрении, однако, «свобода» этого стихотворения, состоящего из семи частей, оказывается очень относительной. Свободнее других оказывается вторая часть, выполненная вольным белым трехсложником с переменной анакрусой и окказиональными рифмами. Далее же от части к части нарастает процент зарифмованных строк, а среди трехсложников анапест постепенно берет верх над амфибрахией. Правда, неожиданные смены анакрус, несмотря на свою окказиональность, действительно производят впечатление определенной «освобожденности» текста от канонов силлаботоники.

В 1906 году в сборнике «Жар-Птица» появляется стихотворение «Две реки», в котором Бальмонт тем же способом – переменной анакрусой в вольном стихе, на этот раз полностью рифмованном, – создает определенный эффект свободного течения речи. Здесь свободная «зона» открывает стихотворение: ее составляют четыре первые

короткие (состоящие соответственно из четырех, двух, пяти и трех стоп) амфибрахические строки, которые к тому же воспринимаются пока, до появления первого конечного созвучия, как нерифмованные. Эффект закрепляется «пропажей» ударного слога в третьей стопе третьей строки, в результате чего она воспринимается как собственно свободная: «До Каспия гордого, чей хорош изумруд». Однако в пятой строке, наконец, появляется рифма, на смену амфибрахию приходит анапест, строки удлиняются и становятся менее вольными – то есть, заявленная в первом катрене модель освобожденного стиха сменяется вполне традиционной для имитации фольклора. Свободный стих вновь «не получается», хотя вполне можно говорить о сознательной попытке поэта приблизиться к нему.

Следующий – наиболее решительный – шаг в направлении к верлибру Бальмонт делает двумя годами позже, когда в сборнике переводов и подражаний «Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних» (СПб., 1908) помещает сразу одиннадцать стихотворений, в большей или меньшей степени укладывающихся в рамки классического свободного стиха. Причем характерно, что поэт прибегает здесь к свободному стиху для передачи стиха очень разных традиций: халдейской, ассирийской, древних майя, индийской, китайской и древнескандинавской, используя при этом различные варианты переходных к свободному стиху форм русской поэзии, существующие в его время. Разумеется, условность, с которой все они воспроизводятся в бальмонтовском стихе, в особых комментариях не нуждается.

Тем не менее можно выделить три основных модели верлибра, на которые ориентирован поэт в своих подражаниях. Первая продолжает и развивает линию упоминавшихся ранее опытов с белым вольным трехсложником; следующий шаг на пути его эволюции – чередование разностопных разноразмерных метрических строк с неметрическими. Так написаны у Бальмонта подражания песням майя, скандинавов, китайцев. Характерный пример – начало «начертаний майского ваятеля»:

Вспенился круговорот шипений,
Смерть отошла,
И с ней горделивый шершень жужжащий,
Комар, что трезвонит и жалит,
Но бессилен обидеть, не властен прожечь, обесславить...⁸

Строго говоря, четыре из пяти приведенных строчек могут рассматриваться как силлабо-тонические, и лишь одна – третья – в традиционный размер не укладывается. Однако, следуя друг за другом в стихе, все эти обладающие внутренним метром строки не создают единой установки на восприятие метра: стоит читателю к концу строки уловить ее метр, как он меняется, заставляя формировать новую установку, в свою очередь оказывающуюся временной. Именно такой стих – составленный из строчек, написанных разными размерами – В. Брюсов и предлагал называть «свободными стихами»; позднее, правда, он признал возможность существования рядом с «метрическим» («французского типа») еще и тонического («немецкого типа») свободного стиха.⁹ Однако ранее описанная модель была ему явно ближе, и неслучайно В. Брюсов так поддерживал в своих статьях и рецензиях советских лет опыты именно с этим видом стиха, предпринимавшиеся – с большим или меньшим успехом – пролетарскими поэтами.

Второй вариант – тонический, по В. Брюсову – «немецкий» – находит у Бальмонта в «Псалме ассирийских царей»:

С жертвой стоящему,
 Владыке Ассура,
 Боги Ассирии
 Да ниспошлют благосклонно,
 Ему и народу его,
 Великому царству Ассура,
 Дела справедливости,
 Радости сердца,
 Реченья оракула...¹⁰

Семь из девяти строк здесь – двухударные, так что определенная изотония налицо. Правда, к концу стихотворения строка постепенно удлиняется до трех ударных групп, что позволяет рассматривать этот текст как верлибр с отчетливой акцентной доминантой, равной в первой части стихотворения двум, а во второй – трем акцентам.

Наконец, в «Аккадийской надписи» Бальмонт опирается на модель свободного стиха, которую условно можно назвать как раз уитменовской или библейской. Это – наиболее близкая к естественному прозаическому строю речи вариация верлибра, характеризующаяся крайне длинной, нередко «ломающейся» на две и даже три части,

строкой, чаще всего равной предложению; отсутствие переносов в таком «синтаксическом» верлибре сближает его с версе – специфической формой стихоподобной прозы.

Интересно, что во втором, берлинском издании «Гимнов» поэт печатает принципиально новый, значительно более свободный от метрических уз вариант «надписи», возникший в результате ее переработки С. Прокофьевым для кантаты «Семеро их».¹¹

И все же наиболее свободными от влияния традиционного стиха – и, соответственно, наиболее близкими к настоящему верлибру – оказываются в этой книге «индийские» «Гимны к Агни» и «ассирийская» «Клинопись деяний», в которых метрические строки встречаются крайне редко, а колебание размеров строк не позволяет сформироваться акцентной доминанте, краткость же строк, несмотря на их «синтаксизм», не дает основания сопоставлять их с версейной строкой-строфой.

Таким образом, в «Гимнах», работа над которыми шла параллельно с переводами из Уитмена, Бальмонт наконец-то опробовал на практике разные варианты свободного стиха; при этом характерно, что случилось это в книге переводов и подражаний, то есть, там, где поэт, вслед за А. Сумароковым и его последователями в XIX веке, мог бы написать, снимая с себя ответственность за смелость эксперимента, – «точно как на... аккадском, индийском, китайском и т. д.».

Таким образом, к началу работы над переводами стихотворений Уитмена Бальмонт имел не только определенное представление о законах построения «диких циклических напевов» американского поэта, но и собственный практический опыт работы со стихом «без правильной размерности».

Судя по всему, работа над двумя книгами велась поэтом параллельно: так, уже в 1904 году он публикует «Аккадийскую надпись»,¹² и несколько стихотворений и фрагментов Уитмена (в упомянутой уже статье в «Весах»); переводы стихов Уитмена, по признанию поэта, заняли несколько лет: «Они явились, – писал Бальмонт в предисловии к сборнику, – результатом многолетнего чтения книги Уитмена „Leaves of Grass“, и сделаны в осень 1903-го года, и в осень 1905-го года, в наши северные зачарованные часы запоздалых утр и вечеров, на берегу Балтийского моря, в местечках Меррекуль и Сил-

ламэги, а также в осенней Москве 1905-го года под непрекращающуюся музыку ружейных залпов».¹³

У нас есть еще одно документальное свидетельство того, что Бальмонт начал работу над переводами Уитмена значительно раньше, чем Чуковский: в хранящемся в архиве А.М. Горького в ИМЛИ РАН письме Бальмонта Константину Петровичу Пятницкому, основателю издательства «Знание», от 6 ноября 1903 года он пишет: «У меня есть целый ряд переводов из гениального американского поэта, совершенно неизвестного в России, Уолта Уитмена. Все его стихотворения представляют сплошной гимн жизни, и собраны в одном томе. Посылаю Вам сейчас для прочтения 22 стихотворения. Я переводил их с дословной точностью. Когда буду немного посвободнее, я переведу все главные и общеинтересные его стихотворения, и напишу о нем статью. Если хотите, издайте эту книгу. Личность его замечательна не меньше его поэзии, и он многое сделал похожее на Толстого, раньше Толстого и полнее. / Если посланные стихотворения могут быть помещены в том альманахе, который Вы готовите, я буду очень рад» (ИМЛИ, АГ-П-Зн-4-10-35). К сожалению, приложенные поэтом к этому письму стихи в архиве обнаружить не удалось.

Судя по всему, Пятницкого присланные Бальмонтом стихи не вдохновили, поэтому спустя почти полгода Бальмонт посылает Пятницкому еще два перевода из Уитмена – «Европе» и «Старые сны бранных дней...», первое из которых потом все-таки появилось в 13-м выпуске «Сборника товарищества “Знание”» за 1906 год; поэт сопровождает стихи коротким письмом, в котором спрашивает: «не пригодятся ли они Вам для сборника» (ИМЛИ, АГ-П-Зн-4-10-64).

Бальмонт и позднее трижды вопрошает Пятницкого о судьбе теперь уже книг «Побеги травы» и «Цветы чужеземной поэзии», причем в письме от 18 марта 1906 года тон его становится настойчиво-раздражительным: «Я отдал Алексею Максимовичу еще осенью две рукописи “Цветы чужеземной поэзии” и “Побеги травы” Уолта Уитмена. Он говорил мне, что они переданы Вам, и что они приняты для издания под фирмой “Знание”. Я должен знать, когда они будут напечатаны» (ИМЛИ, АГ-П-Зн-4-10-67).

Хлопоты Бальмонта об издании Уитмена в «Знании» продолжались и дальше (см. переписку поэта с С. Поляковым в наст. издании,

с. 42–44). Как известно, «Побеги травы» вышли в «Скорпионе» только в 1911 году.

Интересно, что Уитмен тоже связывает генезис своего свободно-го стиха с «гимнами древних» – в первую очередь с Библией, но не только с ней; в статье «The Bible As Poetry» он пишет: «I suppose one cannot at this day say anything new, from a literary point of view, about those autochthonic bequests of Asia – the Hebrew Bible, the mighty Hindu epics, and a hundred lesser but typical works; (not now definitely including the Iliad – though that work was certainly of Asiatic genesis, as Homer himself was – considerations which seem curiously ignored.) But will there ever be a time or place – ever a student, however modern, of the grand art, to whom those compositions will not afford profounder lessons than all else of their kind in the garnerage of the past? Could there be any more opportune suggestion, to the current popular writer and reader of verse, what the office of poet was in primeval times – and is yet capable of being, anew, adjusted entirely to the modern?»

All the poems of Orientalism, with the Old and New Testaments at the centre, tend to deep and wide, (I don't know but the deepest and widest,) psychological development – with little, or nothing at all, of the mere æsthetic, the principal verse-requirement of our day. Very late, but unerringly, comes to every capable student the perception that it is not in beauty, it is not in art, it is not even in science, that the profoundest laws of the case have their eternal sway and outcropping.

In his discourse on «Hebrew Poets» De Sola Mendes said: «The fundamental feature of Judaism, of the Hebrew nationality, was religion; its poetry was naturally religious. Its subjects, God and Providence, the covenants with Israel, God in Nature, and as reveal'd, God the Creator and Governor, Nature in her majesty and beauty, inspired hymns and odes to Nature's God. And then the checker'd history of the nation furnish'd allusions, illustrations, and subjects for epic display – the glory of the sanctuary, the offerings, the splendid ritual, the Holy City, and lov'd Palestine with its pleasant valleys and wild tracts». Dr. Mendes said «that rhyming was not a characteristic of Hebrew poetry at all. Metre was not a necessary mark of poetry. Great poets discarded it; the early Jewish poets knew it not». ¹⁴

Характерно, что американский поэт опирается одновременно на авторитет известного еврейского ученого Де Сола Мендеса и на

опыт «ориенталистских поэм» прошлого со Священным писанием «в центре», прекрасно обходящимся, по его мнению, без метра и рифмы.

Первая опубликованная порция стихов Уитмена, напечатанная в «Весак» в рамках статьи, была достаточно солидной (20 целых текстов и отрывков, более половины объема статьи), поэтому странно, почему она не учтена в знаменитой библиографии В. Либман,¹⁵ хотя сама статья, содержащая ее, упомянута среди критических работ о поэте. Впрочем, в этом солидном издании есть и другие обидные пропуски: например, не учтена публикация двух переводов в парижском амфитеатровском журнале «Красное знамя» (№ 6 за 1906 год)¹⁶ и еще ряд переводов.

Первый решительный шаг, который Бальмонт делает, переводя Уитмена – это отказ от рифмы и выравнивания строк по числу слогов и ударений: с этим мы встречаемся уже в первых же опубликованных стихотворениях.

Отказ от метра дается ему намного сложнее: силлабо-тоническая инерция в той или иной степени сохраняется практически во всех переводах Бальмонта. Однако переводчик находит способ нарушить монотонность традиционного стиха: он переходит к цезурированным размерам с наращиваниями и усечениями слогов на цезуре и к трехсложникам с переменной анакрусой – типу стиха, достаточно редко встречавшемуся в традиционной русской поэзии (в предыдущем веке примеры находим почти исключительно у Лермонтова).

Вот первый приводимый в статье 1904 года пример:

Я говорю, что никто еще не был наполовину достаточно
благоговейным,
 Наполовину никто не молился достаточно, не обожал,
 Думать не начал никто, как божественен он, и как верно грядущее

Этот фрагмент написан вольным белым дактилем: первая строка – восьмистопным, две другие – семистопным. При этом окончания всех строк различны: женское, мужское и дактилическое, а первая строка разделена цезурой посередине, причем на четвертой стопе перед ней пропущен один слог, что создает эффект перебора метра.

Второй пример еще сложнее:

Прочь эти старые сказки!
Прочь эти повести, замыслы, драмы дворов чужестранных,
Прочь эта сахарность рифм в любовных стихах,
С интригами, с праздною сетью любвей.

Здесь первые две строки – тоже дактиль, трех- и шестистопный, третья состоит из полустипа трихстопного дактиля и полустипа двустопного амфибрахия, а четвертая представляет собой четырехстопный амфибрахий в чистом виде. То есть, перед нами как раз тот тип стиха, основанный на традиционной силлабо-тонической метрике, который Брюсов позднее предлагал называть свободным, как раз такой, в котором каждая строка (а иногда и полустроичие) написана собственным размером. Именно таким стихом (только рифмованным) сам Брюсов переводил Верхарна – другого автора, считавшегося в начале XX века образцом верлибра; в безрифменном варианте этот стих успешно применял в своих переложениях бельгийского классика М. Волошин.¹⁷

Кстати сказать, по утверждению известного отечественного уитменоведца М. Мендельсона, стих американского поэта тоже не всегда является абсолютно свободным от рецидивов традиционной метрики: «Было бы неверно утверждать, как это нередко делают, будто поэзия Уитмена <...> строится на принципиальном отрицании силлабо-тонического стихосложения. Ведь некоторые стихотворения Уитмена и отдельные части его поэм написаны правильным (или почти правильным) силлабо-тоническим стихом».¹⁸ Не исключено, что Бальмонт, «будучи поэтом», мог заметить ритмическую неоднородность оригинала и отреагировать на нее.

Вернемся, однако, к статье 1904 года. Следующий приведенный в ней фрагмент – «Одного воспеваю я...» – написан вольным белым трехсложником с переменной анакрусой, из двенадцати строк семь амфибрахических, четыре – анапестических, а одна не совпадает ни с одним традиционным размером – «Но только лицо и мозг», то есть условно может быть названа верлибрической.

Еще больше таких аномалий в следующем примере – стихотворении «К вам»:

Я оставлю всех и приду и создам я гимн о вас;
Никто вас не понял, но я понимаю вас;

ВЛ¹⁹
ВЛ

Никто справедлив с вами не был – вы сами с собой	
справедливыми не были;	Амф7
Вас находил несовершенным каждый;	Я5
Несовершенства в вас не нашел только я.	ВЛ
Всякий хотел подчинять вас; один только я никогда	Дак6
Не соглашусь подчинять вас.	Дак3
Не помещаю над вами лишь я господина, и собственника,	Дак6
Лучшего, Бога, того, что за гранью живущего внутренне в вас.	Дак7
Живописцы писали роями кишашие группы,	Ан5
И фигуру центральную всех,	Ан3
И вокруг головы центральной фигуры ореол златоцветного света.	ВЛ
Но я пишу мириады голов,	Дак4
Ни одной головы без ее ореола лучей златоцветного света,	Ан7
От моей он стремится руки, и из мозга всех женщин,	
любого мужчины,	Ан7
Истекает сияньем всегда.	Ан3

Как видим, в этом отрывке из шестнадцати строк верлибрическими можно считать три, остальные представляют собой уже знакомый нам вольный белый ГПА.

Именно таким типом стиха выполнено большинство переводов Бальмонта, составивших «Побеги травы». При этом в ряде стихотворений – в основном, публицистических – верлибрических строк оказывается больше: так, в коротком стихотворении «К Штатам» их две трети (силлабо-тонические строки выделены курсивом):

К Штатам или к какому-либо из них, или к какому-либо	
городу Штатов: –	ВЛ
<i>«Противьтесь много, повинуйтесь мало».</i>	Я5
Раз без вопроса повиновенье, – полное рабство.	ВЛ
Раз полное рабство, – ни один народ, ни одно государство,	ВЛ
Ни один – единственный город на этой Земле –	ВЛ
<i>Никогда не получит обратно свободы своей.</i>	Ан5

Насыщена безразмерными строчками и «Песнь плотничьего топора»; вот как выглядит написанная свободным стихом вторая часть этой поэмы в переводе Бальмонта:

Привет всем странам земли, каждой в ее отдельности,
Привет странам сосны и дуба,
Привет странам лимона и фиги,

облик Уитмена, хотя бы и придуманный, придуман поэтом; если это и обман – то “обман возвышающий”, а изыскания и переводы Чуковского склоняются к “низким истинам”». ²¹ О таком же «склонении» писал В. Розанов, ничего не сказавший, насколько нам известно, о переводах Бальмонта, но достаточно резко, в своей обычной манере, осудивший переводческий труд Чуковского. ²²

В последнее время появилось несколько работ, посвященных сравнительной оценке названных переводов, из которых хотелось бы выделить статью американского стиховеда Барри Шерра, считающего, что «среди предъявляемых Бальмонту претензий одна кажется верной: он сверх меры упорядочил ритмику, Чуковский же передал грубоватый стих Уитмена точнее. Это, несомненно, многое значило для современников Чуковского и предопределило их выбор в пользу его переводов. При всем при том Бальмонт очевидно повлиял на то, как Чуковский использовал те или иные ритмические и лексические средства и, пожалуй, более, чем Чуковский, преуспел в воссоздании некоторых особенностей словаря и стилистики американского поэта. Даже если позднейшие (но никак не ранние!) редакции переводов Чуковского убедительнее раскрывают сущность творчества Уитмена, работа Бальмонта не менее достойна внимания и заслуживает большего признания, чем выпало ей на долю в течение прошлого столетия». ²³

Кстати, характерно, что рассуждая об Уитмене, Чуковский, в отличие от Шерра, нигде не характеризует его стих, тем более, как свободный; вообще, «свободным» он называет только стих Шевченко. ²⁴ Между тем его собственные переводы действительно показывают, как менялось отношение переводчиков к уитменовскому верлибру.

В первой известной нам публикации 1905 года в журнале «Сигнал» стих американского поэта предстает в передаче Чуковского как рифмованный вольный хорей:

ЗАГОРЕЛОЮ ТОЛПОЮ

Подымайтесь, собирайтесь, для потехи, для игры!
 В барабаны застучите, наточите топоры!
 Оставайся кто захочет!
 Все для нас, от нас и с нами в новом, радостном краю.
 Торопитесь, торопитесь пасть, безумные, в бою.

Что за дело до дрожащих, до пугливо-уходящих,
И до всех старух шипящих, отзывающих назад:
Мы пируем, мы ликуем на развалинах горящих,
Миллионы иступленных к нам на оргию спешат.
Оставайся, кто захочет.
По неведомым тропинам,
По долинам, по равнинам, чрез пучины чуждых вод,
Побеждая и хватая, мы смеясь идем вперед.²⁵

Силлаботоникой с рядом отклонений выполнен и второй перевод Чуковского – напечатанное в «Ниве» стихотворение «Всякому»:²⁶ на этот раз это вольный дактиль, и тоже рифмованный, с рядом перебоев:

Кто бы ты ни был,
я знаю:
ты идешь по пути сновидений,
Все, что ногой попираешь, к чему прикоснешься рукой
Все это тени теней, и тает, и гаснет, как тени
Пища твоя и одежда, надежда твоя и покой
Все ниспадает с тебя, ты стоишь предо мной, обнаженный,
что мне за дело до слез, за заботы, работы твоей.
Что продаешь, покупаешь,
Кто твои сестры и жены,
Как ты живешь, умираешь, –
Все это тени и тени, темные тени теней...

Однако переиздавая этот перевод в 1919 году Чуковский не только меняет его название на «Тебе», но отказывается от рифмы и метра:

Кто бы ты ни был, я боюсь, ты идешь по пути сновидений,
И все, в чем ты крепко уверен, уйдет у тебя из-под ног
и под руками растает,
Даже сейчас, в этот миг, и обличье твое, и твой дом, и одежда
твоя, и слова, и дела, и тревоги, и веселья твои,
и безумства – все ниспадает с тебя,
И тело твое, и душа отныне встанут предо мною,
Ты предо мною стоишь в стороне от работы, от купли-продажи,
от фермы твоей и от лавки, от того, что ты ешь, что ты
пьешь, как ты мучаешься и как умираешь.²⁷

Аналогичным образом изменяет Чуковский при переиздании и свой третий ранний перевод – отрывок из поэмы «Европа», в первой версии²⁸ представляющий собой полиметрическую композицию, начинающуюся ямбом и продолженную трехсложниками (в этом она похожа на переводы Бальмонта), но при этом рифмованную, затем переделанную в свободный стих.

Таким образом, Чуковский начинает свои переводы из «Листьев травы» значительно более традиционным стихом, чем Бальмонт, и лишь спустя некоторое время (в том числе, очевидно, и под отмеченным Шерром влиянием более свободных опытов символиста) переходит к собственно свободному стиху, первые опыты которого мы находим все-таки в переводах Бальмонта.

Интересно посмотреть также, как два переводчика передают сложную структуру уитменовской книги. Неоднократно отмечалось, что и Бальмонт, и Чуковский перевели лишь часть монументальной композиции американского поэта. Однако Чуковский выбирает для своих книг стихотворения, максимально близкие политическим идеям, которые он приписывает своему герою (сначала – анархизма, потом – демократии и социализма), Бальмонт же понимает свою задачу именно в передаче художественного смысла целостного художественного космоса «Побегов».

Судя по всему, в основе его перевода лежит одно из последних, наиболее полных изданий книги Уитмена (как известно, поэт, даже будучи тяжело болен, регулярно пополнял каждое из девяти прижизненных изданий своей главной книги, сохраняя их общий план, сложившийся в четвертом издании).

К сожалению, нам не удалось установить, каким именно изданием пользовался Бальмонт, однако в любом случае он старается располагать свои переводы согласно авторской воле. Особенно это относится к началу книги, затем пропусков становится все больше и больше, иногда нарушается и порядок следования текстов.

Напомним, в оригинале – более 200 стихотворений, в бальмонтовских «Побеггах» – 117 стихотворений, объединенных в 18 разделов, которые названы так же, как у Уитмена (у американского поэта разделов вдвое больше – 33).

Начинается книга переводов Бальмонта его статьей «Полярность», играющей здесь функцию предисловия; затем идет раздел

«Посвящения», почти полностью повторяющий уитменовские «Inscriptions» (русский поэт перевел здесь 15 стихотворений из 16). Правда, затем начинаются пропуски целых разделов (второго, третьего и четвертого, например), однако общий план, повторимся, соблюдается. Достаточно точно воспроизведен и финал «Листьев травы».

В большинстве случаев сокращения, сделанные русским поэтом, вполне объяснимы: он убирает длинноты (особенно – растянутые на несколько страниц «каталоги» реалий, составляющие одну из особенностей стиля Уитмена²⁹), американскую конкретику: названия городов, штатов и т. д.

Однако в целом Бальмонт оценивает уитменовские «перечни» очень высоко, в связи с этим вспоминается характеристика, данная поэтом почти двадцать лет спустя Ивану Шмелеву в статье 1927 года «Горящее сердце»: «Простейшие слова из самой будничной ежедневности в его устах, в горячем спешащем сказе, приобретают гипнотическую сущность. Я раз спросил Шмелева, какие именно рабочие бывали на дворе у его отца при найме, те рабочие, которые брали его на руки, маленького, так что он до сих пор помнит запах их одежды, дух и цвет их бород. Взгляд его унесся куда-то вдаль, и голосом распевным, точно он читал акафист, он ответил: “Плотники, маляры, кровельщики, конопатчики, бондари, каменщики, тележники, землекопы, водоливы с барж, парильщики, ездоки-ломовые, бараночники, сапожники, скорняки, портные, кузнецы, коновалы, мостовщики, шорники, слесаря, веничники, угольщики – лесной народ, молодцы, приказчики, рядчики, десятники, мясники, быкбойцы...”. Не знаю, все ли тут исчислено, но перечень этот не хуже, чем перечень в одном из лучших по содержанию родственных стихотворений Уитмена».³⁰

Второе издание бальмонтовского перевода, названное им «в духе времени» «Революционная поэзия Европы и Америки. Уитмен» и вышедшее в Москве в 1921 году, было почти в три раза меньше «Побегов травы» и включало всего 38 стихотворений, напечатанных подряд, без разделения на авторские циклы.

Судя по названию, поэт предполагал издать несколько подобных сборников стихотворных переводов из мировой поэзии. По крайней мере, в РГАЛИ сохранилась машинопись, названная «Революцион-

ная поэзия Европы и Америки», содержащая 18 листов переводов из И.В. Гёте, Д. Байрона, П.Б. Шелли, Р. Бёрнса и других поэтов.³¹ К сожалению, у нас нет информации о судьбе этого издания (или серии выпусков), известна только книга, посвященная переводам из Уитмена – судя по всему, не только первая, но и единственная в серии.

Однако переводы из «революционных» поэтов пригодились Бальмонту в его антологиях, выходявших уже в эмиграции. Так, в берлинском сборнике «Из мировой поэзии» (1921) он поместил стихотворения Байрона, Шелли, Гёте, а самая большая подборка здесь принадлежит тому же Уитмену: двенадцать стихотворений из «Побегов травы».³²

Для московской же книги 1921 года поэт тоже, как прежде Чуковский, произвел отбор своих переводов, наиболее отвечающих революционному времени и вполне соответствующих представлению об американском поэте, складывающемуся у пролетарского читателя и писателя, которым идеологи Пролеткульта «назначили» Уитмена.³³

Вот характерное мнение руководителя «Кузницы» Михаила Герасимова, высказанное им по поводу инсценировки стихотворения американского барда на сцене пролеткультовского театра: «Мне кажется, что есть вещи, которые можно если читать не про себя, то, во всяком случае, читать так вдумчиво и проникновенно уметь их почувствовать внутренне, но не истерически изрекать.

Таков по-моему Вот <так!> Уитмен. Его пантеизм, его душа, растворяющаяся и живущая всюду во всех окружающих предметах, в море и гранитах, когда они спят или звенят, в величавых соснах, в скромных полевых цветах, во всей природе настойчиво говорит об этом. Правда, огромное большинство произведений Уитмена проникнуто страстью, и ему порой хочется реветь, как буйволу под тропическим солнцем».³⁴

Однако советская критика, несмотря на серьезный интерес к творчеству американского поэта, встретила сокращенное переиздание книги Бальмонта недоброжелательно. Так, И. Аксенов писал в «Красной нови»: «Судите, говорю, сами и скажите, ошибаюсь ли я, формулируя ваше суждение приблизительно так: “Удивительно темный, тяжелый и напыщенный стих. Непонятное косноязычие. Без-

грамотнейшее словосочетание. Упорнейший архаизм. Усерднейшее пустословие. Бессодержательнейшая болтовня?» Говорящий так будет, разумеется, прав, но он станет без вины виноватым, если решит, что характеристика перевода может быть перенесена на автора подлинника. Уитмен по-английски несколько не похож на русские переводы с него, из которых самые плохие принадлежали и принадлежат К. Бальмонту. Приятно изданная книжка вызывает вопрос: зачем было печатать скверные русские стихи, перелагающие ответственность за свою беспомощность на несчастного и мертвого к тому же Уитмена? Дискредитировать, что ли, хотели старого Уота? А если нет, то цель настоящего издания делается окончательно темной и загадочной». ³⁵

Зато переводы Чуковского – возможно как раз благодаря отмеченной Блоком и Шерром «грубоватости» и простоте, издавались один за другим, в том числе во многих провинциальных городах; появлялись и новые переводы американского поэта. ³⁶

Надо ли говорить, что после отъезда Бальмонта в эмиграцию о его книге надолго забыли, хотя он включал переводы из Уитмена в свои авторские собрания переводной поэзии, выходившие за границей; и только в недавнем семитомнике они вновь были напечатаны в России – правда, по непонятным причинам по сокращенной и не вполне адекватной, как говорилось выше, книге 1922 года.

Между тем нас, несомненно, ждут еще новые открытия, связанные с именем американского поэта в мало известных пока статьях, письмах и архивных материалах Бальмонта.

¹ Традиции единообразной транслитерации имени и фамилии Уолта Уитмена во времена Бальмонта ещё не было. Здесь и далее написание фамилии американского поэта приведено к современным нормам.

² Бальмонт К. Полярность // Уитмен У. Побег травы. М., 1911. С. 7.

³ Бальмонт К. Певец личности и жизни // Весы. 1904. № 7. Цит. по: Бальмонт К. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 2010. С. 523.

⁴ Бальмонт К. Поэзия Борьбы (Идеализованная Демократия) // Перевал. 1907. № 3. Цит. по: Бальмонт К. Белые зарницы. СПб., 1908. С. 106.

⁵ Мы придерживаемся понимания свободного стиха (верлибра) как самостоятельного типа стихосложения, опирающегося на принципиальный и последовательный отказ от всех основных вторичных стихообразующих средств: слогового метра, изотонии, изосиллабизма, рифмы и регулярной строфики и отличающегося от прозы исключительно авторским разбиением текста на строки (стихи), обеспечивающим од-

нозначную авторскую паузировку текста. Подробнее см.: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 321–387.

⁶ *Бальмонт К.* Полярность С. 7.

⁷ См.: *Орлицкий Ю.* Верлибр как другой в истории русской поэзии // Чистая обр-ность. К 60-летию Игоря Алексеевича Каргашина. Калуга, 2017. С. 168–189.

⁸ *Бальмонт К.* Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. СПб., 1908. С. 55–56.

⁹ Основные положения Брюсовской теории свободного стиха изложены в его книгах «Опыты» (М., 1918), «Краткий курс науки о стихе» (М., 1919) и «Основы стиховедения» (М., 1924). Их систематическое толкование см. в нашей работе: *Орлицкий Ю.* Свободный стих в теории и практике Валерия Брюсова // Брюсовские чтения 2013 года. Сб. статей. Ереван, 2014. С. 178–195.

¹⁰ *Бальмонт К.* Зовы древности. С. 77.

¹¹ Подробнее см. статью И. Вишневецкого «Прокофьев – стихотворец» // Сергей Прокофьев: Письма, воспоминания, статьи. М., 2007. Сб. 3. С. 224–238.

¹² Новый путь. 1904. № 9. С. 111–112.

¹³ *Уитмен У.* Побег травы. С. 7.

¹⁴ *Whitman W.* The Bible As Poetry // *Whitman W.* Prose Works. Philadelphia, 1892. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.bartleby.com/229/5002.html>

¹⁵ *Либман В.* Американская литература в русских переводах и критике. Библиография. 1776–1975. М., 1977.

¹⁶ Интересно, что Lauren G. Leighton без ссылок на источник утверждает, что «Balmont's version of *Leaves of Grass*, mistranslated as *Shoots of Grass*, appeared in 1903. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.chukfamily.ru/whitman/o-chukovskom-i-uitmene/lauren-g-leighton-whitman-in-russia-chukovsky-and-balmont>

¹⁷ *Орлицкий Ю.* Русский Верхарн до и после революции: к проблеме генезиса пролетарского верлибра // Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы. Исследования и материалы. М., 2017. С. 195–212.

¹⁸ *Мендельсон М.* Жизнь и творчество Уитмена. М., 1965. С. 186.

¹⁹ Здесь и далее в статье используются общепринятые стиховедческие обозначения силлабо-тонических размеров и других типов стиха: Я – ямб, Х – хорей, Дак – дактиль, Амф – амфибрахий, Ан – анапест, Дол – дольник, Так – тактовик, Акц – акцентный стих; ВЛ – верлибр (свободный стих); цифра после названия метра обозначает размер: например, Х4 – четырехстопный хорей.

²⁰ См. напр., *Чуковский К.* Высокое искусство // *Он же.* Собр. соч. В 15 т. Т. 3. М., 2012. С. 24–26.

²¹ *Блок А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М., 1963. С. 203–204.

²² См.: *Розанов В. К.* Чуковский. Поэзия грядущей демократии. Уот Уитмен // Новое время. 1915. 10 августа; *Розанов В.* Еще о «демократии», Уитмене и Чуковском // Новое время. 1915. 13 августа. Впоследствии статьи неоднократно переиздавались.

²³ *Шерр Б.* Языковые игры орлов: Уитмен в переводах Чуковского и Бальмонта // Иностранная литература. 2007. № 10. С. 148–151.

²⁴ *Чуковский К.* Высокое искусство. С. 285.

²⁵ Сигнал. 1906. Вып. 1. С. 2.

²⁶ Нива. 1906. № 41. С. 649.

²⁷ *Чуковский К.* Уот Уитмен. Поэзия грядущей демократии. Пг., 1919. С. 17.

²⁸ Народный Вестник. 1906. 25 мая (7 июня).

²⁹ Как пишет Т. Венедиктова, ««каталог» обширное перечисление предметов, явлений, лиц, по видимости слабо организованное и потенциально бесконечное, – одна из наиболее характерных и оригинальных особенностей поэтического стиля Уитмена» (Венедиктова Т. Поэзия Уолта Уитмена. М., 1982. С. 57).

³⁰ Бальмонт К. Горящее сердце // Константин Бальмонт – Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения. 1926–1936. М., 2005. С. 350.

³¹ РГАЛИ, ф. 57, оп. 1, ед. хр. 79.

³² Бальмонт К. Из мировой поэзии. Берлин, 1921. С. 93–119.

³³ Орлицкий Ю. Поэзия Уолта Уитмена в русской революционной перспективе // Перевод в пространстве и времени. М., 2016. С. 8–34.

³⁴ Герасимов М. О вечере Петроградского Пролеткульта // Горн. 1921. № 1. С. 57–58.

³⁵ Аксенов И. К. Бальмонт. Революционная поэзия Европы и Америки. Уитмен. Госиздат. Москва. 1922 г. Стр. 58 // Печать и революция. 1923. № 2. С. 232.

³⁶ См.: Орлицкий Ю. Поэзия Уолта Уитмена в русской революционной перспективе.