

Что таится в Рожке игральных костей?
(К столетию выхода сборника стихов в прозе Макса Жакоба
«Рожок игральных костей»)
Смирнова А. Н.

*Смирнова Алла Николаевна / Smirnova Alla Nikolaevna – кандидат филологических наук, старший преподаватель,
кафедра романской филологии, филологический факультет,
Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург*

Аннотация: статья посвящена столетию выхода в свет сборника стихотворений в прозе «Рожок игральных костей» французского поэта Макса Жакоба. Также рассматриваются некоторые проблемы перевода стихов в прозе, жанра, который не получил достаточного распространения в русском языке.

Ключевые слова: стихи в прозе, перевод, невербальный уровень текста.

Сто лет назад, в 1917 году, в Париже вышел сборник Макса Жакоба «Рожок игральных костей», который французы считают одним из трех шедевров стихотворений в прозе (два других – это «Парижский сплин» Бодлера и «Сезон в аду» Рембо). Публикация сборника стала переломным моментом современной французской поэзии.

Макс Жакоб родился в Кемпере в 1876 году в богатой еврейской семье, в конце 1890-х годов он переезжает в Париж и поселяется на Монмартре. Париж подарил ему дружбу с известными художниками, музыкантами, поэтами, а еще – наиболее острое ощущение одиночества и заброшенности, душевные страдания, а еще – ссору с родителями, которые не могли вынести, что мальчик «из приличной еврейской семьи» вместо того, чтобы продолжать отцовское дело и стать «почтенным» человеком, уезжает из дома, и мало того – ведет в столице богемный образ жизни и общается бог знает с кем. Гораздо позже мир узнает имена этих «бог знает кто»: Пикассо, Модильяни, Аполлинер, Утрилло... В те годы Жакоб еще сам не знает, чем будет заниматься: критик, секретарь, приказчик, и даже, по его собственным словам, «сестра милосердия», а по вечерам – встречи в доме 13 по улице Равиньян, где находилась знаменитая в истории искусства «Прачечная на плоту» (“Bateau Lavoie”), он стал местом, где собирались художники-кубисты, поэты-модернисты, создавались новые теории живописи и рождались самые парадоксальные воззрения на литературу. Это было время великих скандалов в искусстве, яростных дискуссий о том, что стало отличительной чертой нового искусства и новой поэзии, получившее название “Belle époque”, «Прекрасная эпоха». Тогда, в начале века, он жил на грани нищеты, изредка продавал акварели на бретонские сюжеты, составлял знакомым гороскопы (астрология была большой страстью его жизни), а по вечерам читал друзьям стихи, которые через несколько лет, собранные в сборнике «Рожок игральных костей», принесут ему славу. Публикация в 1917 году этого сборника положила конец безвестности: авангард почитал ставшего модным поэта, молодые авторы добивались его внимания, называли «мэтром». Комнатка на Монмартре стала «поэтическим центром» того времени. Отъезд Жакоба в маленький городок на Луаре был скорее похож на бегство, бегство из города, который он очень любил, но называл «ловушкой дьявола». Возможно, там он отыскал, к чему стремился: покой, уединение, размеренную жизнь, словно отдохновение после бурной богемной «монмартрской» молодости. Здесь, в Сен-Бенуа, с небольшими перерывами (свет время от времени предъявлял на него свои права) Жакоб прожил более двух десятков лет. Как писал его друг, известный композитор Франсис Пуленк, «когда Макс приезжал в Париж, он был похож на солдата, приехавшего на побывку. Уже через несколько дней он говорил: «Нужно возвращаться, потому что я чувствую, как я здесь порчусь!» [3, 63]. Дружба оставалась одной из самых сильных его привязанностей, тем более, на своем любимом Монмартре он снова оказывался окружен молодыми поэтами, для которых он – живая легенда «Прекрасной эпохи». В Сен-Бенуа его застала война. Желтую звезду он захотел носить сам, заранее смирившись со своей участью, не желая подвергать опасности друзей, которые предлагали его спрятать и спасти. Он был арестован в конце февраля 1944 года, несколько дней провел в орлеанской тюрьме, подхватив там тяжелейшую пневмонию, от которой и умер в пересыльном лагере Дранси неподалеку от Парижа.

По утверждению того же Пуленка, «Причудливый сборник Макса Жакоба относится к числу источников того французского поэтического стиля, откуда вышел и сюрреализм, и стоящий намного ниже Жак Превер» [3, 60]. «Предисловие» к сборнику «Рожок игральных костей» не менее интересно, чем сами тексты, в нем Макс Жакоб попытался определить эстетические принципы жанра. «Все, что существует, должно быть определено свое место. [...] Стиль есть стремление проявить свои чувства избранными методами. [...] В великие эпохи правила искусства, усвоенные с детства, определяют каноны стиля: но истинный художник – тот, кто, вопреки усвоенным с детства правилам, находит способ живого выражения. [...] В XIX веке было множество писателей, которые осознали необходимость стиля, но так и не решились сойти с трона, воздвигнутого их же стремлением к безупречности и правильности. Они, принеся в жертву саму жизнь, опутали себя цепями. [...] Несмотря на строгие правила, стихотворение в прозе должно быть выражением живым и свободным» [5, 19-21]. Для самого Макса Жакоба поэзия – это и есть поиски «живого выражения», ради которого он готов жертвовать и канонами, и строгими правилами, и тронem. Этот образ – игральные

кости – вызывает в памяти целый ряд культурных ассоциаций: это и содержимое стаканчика фокусника, и важный элемент искусства кубизма, и римские солдаты, разыгравшие в кости хитон Христа. Но, пожалуй, самое главное – это инструмент слепой судьбы: как лягут кости, так оно и будет. И кости (слова) ложатся самым причудливым образом, образуют нелепые, казалось бы, сочетания, выстраиваются, создавая неожиданный смысл. Есть поэты, которые восстают против социального порядка – Жакоб восстает против порядка слов. Поэт, не в силах справиться с заключенным, закупоренным в слове смыслом, пытается высвободить его. И привычное слово заиграет новой гранью, так при каждом броске кости ложатся другой стороной. В словесной игре Жакоб необычайно изобретателен: он играет то на рифмах, то на омонимах, то на звуках. Культивируя ассонанс до абсурда, перетасовывает звуки и слова, словно карты в колоде, чтобы затем разложить затейливый пасьянс, который – и это заранее понятно – никогда не сойдется; это куклы его кукольного театра, давно вышедшие из повиновения, это его театр абсурда. «Чтобы отомстить придумавшему их писателю, герои спрятали его перо», [1, 81] - конечно же, это – как, впрочем, и всегда – Жакоб о себе самом.

«Le toit, c'est quatre, quatre, quatre : il y en a quatre. Le Perron est une pelouse que nous opérons et qui les jalouse. Les toits sont amarante : reflet d'orage ! rage ! rage ! et l'ensemble est en sucre, en stuc, en ruche, moche, gîche». «Крыша – это четыре на четыре: всего четыре. Подъезд – это лужайка, и её жалко, такая чахлая! Зато крыши розовые – отблеск гроз или грёз! а всё вместе приторное, как риторика, морозное, как мрамор, в рюшках, рожках и мошках». [1, 84] Макс Жакоб виртуозно играет в бисер: повторение и подчеркнутая звукопись превращает фразу в магическое заклинание. Особую атмосферу стихов создает и своеобразный жакобовский юмор. Как заметил Кристиан Пеллетье, порой стихотворение заканчивается неким пируэтом, который является словно пародией на предшествующий текст [7, 62]. Чтобы добиться комического эффекта, Жакоб использует множество стилистических приемов: аллитерация, омонимия, каламбуры, повторы, забавные созвучия... Он не может отказать себе в почти чувственном удовольствии поиграть со словами, когда именно звучание слова ведет за собой смысл. «Un pan de ciel bleu, un peu de fumée comme un duvet de cygne : des anges en voyage». «Полотнище синего неба, немного дыма, словно лебединый пух: архангелы порхают» [1, 81]. Мы видим ритм, выстроенный на повторении слога **anges en voyage**; в русском переводе повторяется другой слог, однако концепция сохранена: **«архангелы порхают»**. «Le bazero, zéro! il s'exaspère de n'être pas un triangle muni d'ailes noires. Il se mord la queue, il est traversé de rails bleus qui se rallient, le raient et le raillent». «Стреноженный треножник, встревоженный оттого, что есть у него три ноги, но нет трёх чёрных крыл. Кусая себя за хвост, катится по синим рельсам, которые тоже не стоят на месте, вредные, а вертятся, ворочаются, ворчат» [1, 90]. И здесь звуковой рисунок стихотворения, основан на фонетическом сходстве.

Сами стихи необычайно многообразны: иногда это целая история со своим зачином, интригой, заключением («Нельзя дважды войти в одну и ту же реку», - говорил Гераклит. Но я-то знаю, что можно! В один и тот же час они проходят передо мной, грустные или веселые. Вам всем, прохожие улицы Равиньян, я дал имена великих. Вот Агамемнон! а вот госпожа Ганская! молочник – это, конечно, Улисс! из-за угла выходит Патрокл, а какой-то фараон, проходя мимо, чуть задевает меня плечом. Две дамы с шестого этажа – это Кастор и Полидевк. А ты, дряхлый старьевщик, ты, что сказочным утром выходишь подбирать отбросы, когда я зажигаю свою громоздкую лампу, ты, незнакомый мне, таинственный, нищий старьевщик, я дам тебе одно из самых знаменитых и благородных имен на свете, я назову тебя Достоевским. «Улица Равиньян»» [1, 150]. Иногда брошенное вскользь наблюдение: «Туман – паучья звезда» [1, 85].

Жанр «стихотворения в прозе», который А. Квятковский определяет как «произведение поэтическое по содержанию и прозаическое по форме» [2], находящийся как бы на «слиянии» двух других жанров – прозы и поэзии – одновременно чувствителен как к максимальной передаче смысла и точности отдельных слов, так и к ритмическому рисунку фразы, её интонации и звуковой наполненности. Этот жанр практически не прижился в русском языке. Французская фраза, в отличие от русской, изначально ритмизованна: определенный ритм заложен в структуре французского языка, силлабического, имеющего постоянное ударение. Он может звучать «поэтично» сам по себе, за счет внутреннего ритма. Русская же фраза со свободным ударением в слове не имеет четкой структуры [4, 11]. Поэтому при переводе стихов в прозе особое внимание следует обратить на «невербальные составляющие». Компенсируя отсутствие ритма и рифмы другими традиционными возможностями, переводчики оправдывают себя особенностями русского языка, который, так сказать, не приспособлен для перевода стихотворений, лишенных очевидного ритмического импульса. Изменение ритмической основы провоцирует изменение всех остальных элементов поэмы, всей её структуры. Необходимо, по крайней мере, найти внутреннюю форму, которая сама по себе основана на естественной природе интонации и системы и подчёркивается многочисленными повторами. Эти повторы являются невероятно важными для Жакоба, их «упорство» создаёт по-настоящему волшебную атмосферу и интонацию, они обладают способностью гипнотического внушения [8, 298].

Важно помнить, что стихотворение в прозе – это не просто стихотворение, написанное не-стихами. Как подмечает Мишель Лейрис, эти маленькие фразы, порой сами по себе лишённые всякой музыкальности, с невероятной простотой описывают нечто, повествуют о каком-нибудь явлении, реальном или воображаемом, высказывают некое размышление, чаще всего остаются словно подвешенными в пустоте, словно и были всего-навсего призваны показать, что из любой будничности, из любой незначительности вырастает напряжение поэзии [6, 12]. А то, что «Всему, что существует, должно быть определено свое

место», как раз и означает, что эти стихи, перемещенные на некоторое расстояние, под определенным освещением, вроде бы достаточно простые по содержанию и естественные по своему выражению, избавленные от повседневной замутненности благодаря легкой иронии и чистой тональности, внезапно предстают перед нами до неузнаваемости преобразенными. Как брошенные из рожка игральные кости могут создавать различные комбинации, так слова и фразы вдруг выстраиваются, образуя особый узор.

Литература

1. *Жакоб Макс*. Избранные стихи. СПб. ИНАПРЕСС, 1995. Пер. А. Смирновой.
2. *Смирнова А.* Грамматическая категория как повод для метафоры. М.. «Наука, образование и культура», 2016. № 4 (7). С. 34.
3. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/0.htm/> (дата обращения 29.10.2016).
4. *Пуленк Ф.* Я и мои друзья. М. «Музыка», 1977.
5. *Холшевников В. Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение.
6. *Jacob Max.* “Cornet à dés”. Paris. Gallimard, 1978.
7. *Leiris M.* Préface pour: Max Jacob. “Cornet à dés”. Paris. Gallimard, 1978.
8. *Pelletier C.* “Les procédés stylistiques du comique dans *Le Cornet à dés* » in: « Max Jacob et la création. Colloque d’Orléans, 1997.
9. *Smirnova A.* “Traduire *Le Cornet à dés* » in: « Max Jacob à la confluence ». Actes de colloque de Quimper, 1994.