К. Ичин, М. Йованович

**„ЛИЛИ МАРЛЕН“ Х. ЛЕЙПА И „ЖДИ МЕНЯ“ К. СИМОНОВА:
ОПЫТ СБЛИЖЕНИЯ С ПЕРВОГО ВЗГЛЯДА НЕСБЛИЖАЕМОГО**

1.

Из лирических жанров наименее изученным представляется жанр военно-любовного стихотворения (песенки). Не исследованы его истоки и развитие в разных национальных средах, не прослежена история его отталкивания от соответствующих образцов народно-песенного творчества, даже сам жанр не получил более или менее четкого определения; создается впечатление, что в принципе незатейливые тексты эти бытуют где-то на периферии сублитературы (субкультуры). Подобная неблагоприятная ситуация объяснима только с точки зрения относительной прикрепленности военно-любовной лирики к ее музыкальным версиям; как известно, мелодия продолжает звучать в ушах и после того, как к ней относящиеся слова стали забытыми или существующими лишь отрывочно, к тому подлежащие разного рода разночтениям.¹ Однако то обстоятельство (в частности, тоже не изученное досконально), что музыкальный эффект явно превалирует над художественным эффектом стихов, переложенных на музыку, не должен препятствовать более основательному анализу самого текста, сколь бы он ни был произведением „периферийного“ поэтического творчества.

С этой целью мы взяли на себя труд разобраться в этом недооцениваемом вопросе, отправляясь от его более сложного варианта, а именно: произвести анализ не одного только военно-любовного текста, а двух, причем возникших не на одном и том же языке, не в одну и ту же эпоху и не в одних и тех же идеологических обстоятельствах. Перед нами тексты немецкой песенки „Лили Марлен“ („Lili Marleen“) Х. Лейпа (H. Leip) и русское стихотворение „Жди меня“ К. Симонова.

¹ См. в данной связи несколько иную историю отрывка из казацкой песни *Колода-Дуда* (полностью приведенной в *Тихом Доне* Шолохова) в ее английском вольном переводе, впоследствии вдохновившего американского автора и исполнителя Пита Сигера сочинить песенку *Где цветы минувших лет?* Дальнейшая поистине головоломная история этого текста и его мелодии подробно освещены в статье „Марлен Дитрих, „Медведи“ и „Тихий Дон““ А. Щербака-Жукова (*Книжное обозрение*, 9, 2000, 19).

2.

Напомним сначала вкратце об истории создания данных двух текстов и их музыкальной обработки, а также о произведенном ими отклике.

Ханс Лейп был заурядным молодым гамбургцем, который влюбился одновременно в двух девушек и не мог разрешить наболевшего для него вопроса о том, какой из них отдать предпочтение, – Лили или Марлен. Когда грянула первая мировая война, его призвали в армию; перед тем, как отправиться на фронт, он в 1915 году написал „прощальную“ песенку, озаглавив ее „Лили Марлен“;² к войне, на которой он был постовым-гардистом, Лейп чувствовал отвращение, но ему удалось выжить и вернуться в родной Гамбург. Чем кончилась незадачливая история его странной любви осталось неизвестным, однако его песенка получила известность, особенно после того, как Норберт Шульце (Norbert Schulze) в 1936 году переложил ее стихи на музыку, а в роли исполнительницы шлагера выступила Лале Андерсен, певица, связанная с левыми кабаре. Вскоре она записала пластинку, ее магический, слегка надтреснутый голос стал звучать чуть ли не в каждом немецком доме; но такая благополучная судьба шлагера длилась недолго, поскольку кое-кому из нацистских верхов не понравилась как личность певицы, так и „пацифистское“ настроение стихов Лейпа, вследствие чего „Лили Марлен“ была запрещена. Ситуация изменилась после того, как шлагер прозвучал по радио для немецких солдат, сражавшихся в Ливии в составе „Африканского корпуса“; его подхватил Сендер Белград, чьим опознавательным знаком он стал уже в 1941 году; его перевели на сербский, французский и английский языки.³ Американских воинов, которые штурмовали Берлин в 1945 году, повсеместно встречали мелодией „Лили Марлен“. Поклонником „Лили Марлен“ был Черчилль; в 1944 году в Соединенных Штатах сняли одноименный фильм, в котором песенку уже мировой известности исполняла Марлен Дитрих. Знаменитая актриса была ее исполнительницей на фронтах корейской войны, а потом и в фильме *Нюрнбергский процесс* (1961) Стэнли Крамера, созданном по сценарию Эби Мана, в котором, наряду с Дитрих, выступило свыше десятка известнейших актеров и актрис мира. В 1980 году Рейнер Вернер Фасбиндер сделал фильм „Лили Марлен“, отправляясь от новеллы Лале Ан-

² В некоторых источниках приведена другая дата написания песенки – 1923 год. Это явная ошибка, ибо в 1923 году, пять лет спустя после окончания войны, не имело никакого смысла сочинять подобные стихи. Скорее всего в этом году песенка была напечатана или каким-то иным образом ее текст получил более широкую огласку.

³ В том же, 1941 году сербская поэтесса Мира Алечкович переименовала в нужный для военной пропаганды направлении текст *Лили Марлен*, состоявший из трех строф, первая из которых читалась так (по-сербски): „На источном фронту већ је пао снег, Хитлерове хорде дале се у бег. Падај, падај, снеже, покриј тле, Да Хитлер, да Дуче, да оба главом плате све, Што пре, што пре, што пре, Wie einst, Lili Marleen“. Антифашистский „ответ“ этот распевали не в одной только Сербии, но и в других краях бывшего югославского Королевства, включая Словению.

дерсен У неба много красок; картина эта по сути представляла собою попытку реабилитации полуопальной и забытой певицы. Песенка эта исполняется также в сербской кинокартине *Балкан-экспресс* (1983), созданной постановщиком Бранко Балетичем на тему „подпольной“ жизни в оккупированном немцами Белграде; некоторые мотивы, связанные с „Лили Марлен“, использованы также в пока не напечатанном романе одного из авторов предлежащей статьи (М. Йовановича), – *Возвращение Старой Дамы*⁴. Наконец, следует отметить, что существует и русский перевод „Лили Марлен“, сделанный Иосифом Бродским,⁵ по всей вероятности, в начале его творческого пути. В настоящее время, к концу XX столетия, „Лили Марлен“, переведенная на 48 языков мира, получила справедливую оценку одного из „шлагера века“.

История, относящаяся к стихотворению „Жди меня“, также любопытна, но гораздо проще; „Жди меня“ принадлежит к обширному циклу *С тобой и без тебя*, стихи которого, равно как и интересующий нас текст, посвящены актрисе Валентине Серовой,⁶ ставшей в 1943 году женой Симонова. По словам поэта, в нем, в этом стихотворении „нет никакой особой истории“; женщина, которую он любил, жила на Урале, он написал ей „письмо в стихах“, которое, будучи напечатанным в газете, „стало стихотворением“.⁷ Однако, дополняя „портрет“ стихотворения, он в другом месте добавляет, что стихи „Жди меня“ принесли „наибольшую пользу“ во время войны, и, как бы выделяя их всеобщее значение, приходит к следующему выводу: „Они, наверно, не могли быть не написаны. Если б не написал я, написал бы кто-то другой“ (572). „Жди меня“ вызвало большой интерес в музыкальных кругах. В разное время оно было переложено на музыку Матвеем Блантером, Иваном Держинским, Алексеем Животовым, Марианом Ковалем, Ваном Мурадели, Анатолием Новиковым, Василием Соловьевым-Седым и другими композиторами. На фронтах войны стихи эти читались миллионами фронтовиков, их любили родные ушедших на войну, берегли на память и, следуя „завету“ Симонова, „ждали“ возвращения близких и любимых; уже много лет спустя после окончания войны Симонов от своего вьетнамского переводчика узнал, что стихи „Жди

⁴ М. Йованович, *Повратак Старе Даме*, рукопись, стр. 125, 126, 134, 135. – В романе строчки из *Лили Марлен* приводятся по-немецки, в варианте, полученном автором от Ноны Уэллек, в котором обнаруживаются разночтения по отношению к каноническому тексту.

⁵ И. Бродский, „Из неизвестного автора, Лили Марлен“, *Сочинения Иосифа Бродского*, том III, С.-Петербург 1994, 365-366 (далее по этому изданию без указания страниц).

⁶ Она играла главную роль в фильме „Жди меня“, снятого А. Столпером и Б. Ивановым в 1943 г. (Ред.)

⁷ К. Симонов, *Стихотворения и поэмы*, Л. 1982, 572 (далее по этому изданию с указанием страницы в тексте). – См. также его высказывание обо всем цикле: некоторые из этих стихотворений „вначале в моем собственном представлении были скорее личными письмами в стихах, чем стихами, предназначенными для печати“ (561).

меня“ понадобились на новой войне, „которая все еще шла, все еще не кончалась“ (585).⁸

Однако помимо миллионов почитателей выдающегося стихотворения Симонова оказались иные из критиков, кому цикл *С тобой и без тебя* не только не понравился, но и поверг их „в состояние шока“. Р. Романова, комментатор соответствующего письма поэта А. Твардовского критику В. Александрову, говорит даже о том, что ходил слух будто сам Сталин „высказал сентенцию, что надо было бы издать их (то есть стихи – К.И., М.И.) в двух экземплярах: один – ей, другой – автору“.⁹ Не обошлось, видимо, без цензурных вмешательств, ввиду чего стихотворение, написанное осенью 1941 года, появилось в печати лишь в начале следующего года (*Правда*, 14 января 1942 г.). О том, чем поклонники „пуританской“ поэзии 30-х годов были шокированы в симоновском тексте нагляднее всего свидетельствует Твардовский: в стихотворениях Симонова „идея революции неощутима“, в стихах „где-то проглядывает культ войны, культ солдата“, на ряде строчек (прежде всего на „Жди меня“) „лежит печать явной спешки“, причем слово „жди“ в нем „из настойчивого делается назойливым и перестает работать в смысловом отношении“. Твардовский полностью согласен с критическим замечанием Александрова касательно того, что строки „не желай добра“ и „тем, кто скажет (в подлиннике „знает“ – К.И., М.И.) наизусть“ неудачны, присоединяя к ним также образ „желтых дождей“, якобы плохих потому, что „взяты из чужого поэтического арсенала“ (ВЛ 381, 380). К счастью для поэта успех „Жди меня“ у массового читателя определил дальнейшую, иную судьбу этого стихотворения.

3.

LILI MARLEEN

Vor der Kaserne
vor dem grossen Tor
stand eine Laterne,
und steht sie noch davor,
so wolln wir uns da wiedersehn,
bei der Laterne wolln wir stehn
wie einst, Lili Marleen.

⁸ Симонов при этом отмечал, что этим стихам „давно бы пора умереть вместе с войной“ (585), чем и заканчивалось его стихотворение „Товарищу Хо Хью, который перевел „Жди меня“: „Пусть в этот день, когда уже не ждут С войны людей и – тишина в природе. Мои стихи, легко вздохнув, умрут в прекрасном Вашем переводе“ (297).

⁹ „Поэтическая душа нынешней войны“. А. Твардовский о лирическом цикле К. Симонова „С тобой и без тебя“, *Вопросы литературы*, 4, 1996, 379 (далее только ВЛ, с указанием страницы).

Unsre beiden Schatten
sahn wie einer aus;
dass wir so lieb uns hatten,
das sah man gleich daraus.
Und alle Leute solln es sehn,
wenn wir bei der Laterne stehn
wie einst, Lili Marleen.

Schon rief der Posten:
Sie blasen Zapfenstreich;
es kann drei Tage kosten! –
Kam'rad, ich komm ja gleich.
Da sagten wir auf Wiedersehn.
Wie gerne wollt' ich mit dir gehn,
mit dir, Lili Marleen!

Deine Schritte kennt sie,
deinen zieren Gang,
alle Abend brennt sie,
mich vergaß sie lang.
Und sollte mir ein Leids geschehn,
wer wird bei der Laterne stehn
mit dir, Lili Marleen?

Aus dem stillen Raume,
aus der Erde Grund
hebt mich wie im Traume
dein verliebter Mund.
Wenn sich die späten Nebel drehn,
werd ich bei der Laterne stehn
wie einst, Lili Marleen.

„Лили Марлен“¹⁰ – это предельно сжатый рассказ о любви лирического субъекта-солдата („я“) к девушке Лили Марлен („ты“), состоящий из пяти стрóf и в композиционном отношении членимый на три сегмента, по схеме 3+1+1. В первом сегменте повествуется о встрече героев у фонаря у ворот казармы, об их разлуке и прощании ввиду того, что уже протрубили вечернюю зарю, и об уповании героя на повторную встречу у фонаря; в третьей строфе указывается также на невозможность для героя уйти с героиней, причем сила его желания подчеркивается восклицательной интонацией, венчающей данный сегмент. Во втором сегменте повествование все еще ведется от имени „я“, однако часть его передается „памяти“ фонаря („помнящего“ ее шаги, ее „изящную походку“ и, наряду с этим, „давно забывшего“ о нем, герое); мимоходом, в одной строчке, герой намекает на

¹⁰ Немецкий текст стихотворения цитируется по изданию *Энциклопедия Третьего рейха*, Москва 1996, 281, без указания страницы в дальнейшем тексте.

то, что с ним может „случиться беда“ (его очевидно собираются отправить на фронт), а заодно проявляет чувство озабоченности, связанное с вопросом о том, с кем она будет встречаться у фонаря, если его не станет, чем обуславливается вопросительная интонация в концовке этого сегмента. В последнем сегменте герой заверяет в том, что сила любви (ее „влюбленный рот“) в состоянии поднять его из могилы, и что он, в ожидании ее прихода, „будет стоять у фонаря“. Весь рассказ, сюжет которого обоснован тройной ситуацией „с ней“ – „без нее“ – „в ожидании ее“, таким образом оказывается закольцованным, при одном только изменении: взамен „мы должны стоять у фонаря“ в первой строфе в последней строфе обнаруживаем „я буду стоять у фонаря“.¹¹ Эффект закольцованности лишь усугубляется наличием внутреннего рефренного „как когда-то, Лили Марлен“ (в первой, второй и пятой строфах) и „с тобой, Лили Марлен“ (в третьей и четвертой строфах), причем разность восклицательной и вопросительной интонаций в использовании второго рефрена является лишним указанием на драматизм ситуации лирического субъекта.¹²

Из концовки стихотворения следует, что движение сюжета не привело к снятию этого драматизма, поскольку „тайна“ героини (сила ее любви, ее верности любви) остается непроясненной. К ее отгадке ведет довольно сложный путь, то имеющий, то не имеющий прямого отношения к облику заглавной героини. Посмотрим сначала, что в данной связи предлагает разбор звукового уровня стихотворения. Сразу же бросается в глаза, что сквозь весь текст стихотворения идет борьба между звуком „л“, носителем *нежного* начала (олицетворенном в образе „любви“ – die Liebe), и звуком „р“, носителем начала *грубого* (олицетворенном в образе „войны“ – der Krieg).¹³ За исключением слов, в семантическом отношении более или менее нейтральных, большинство слов и словосочетаний с „л“ так или иначе соотнесены с понятием любви, вплоть до „alle Leute“ из второй строфы, долженствующих, по замыслу автора, быть ее свидетелями; слова же и словосочетания с „р“ тяготеют в основном к противоположному семантическому полю, передавая тягостные ощущения в ограниченном или закрытом пространстве, вплоть до казармы и могилы. Центральным образом этого „сражения“ двух начал является словосочетание из первой строки последней строфы (Aus dem stillen Raume), в котором „л“ и „р“ попали

¹¹ Драматизм развития сюжета передается также своеобразной „игрой“ личных местоимений. Ср. хотя бы соотношение „wir uns da wiedersehn“, „wolln wir stehn“, „wir so lieb uns hatten“ и „wir bei der Laterne stehn“ (в первой и второй строфах) с однократным „werd ich bei der Laterne stehn“ (в пятой строфе).

¹² Ср. еще пример внутреннего кольца в начале первой и в конце четвертой строки первой строфы: vor – davor, обозначающий к тому явлению рифмы-эхо.

¹³ Ср. самые показательные иллюстрации, выявляющие эту борьбу: wolln – lieb – gleich – alle Leute – solln – blasen – wollt' – lang – sollte – stillen – verliebter – Nebel; vor der Kaserne – grossen Tor – davor – unsre – daraus – rief – drei – Kam'rad – Wiedersehn – gerne – Schritte – zieren – brennt – vergass – Raume – Erde Grund – Traume – drehn.

в метафорический ряд, изображающий „безмолвное пространство“ как „загробный мир“. Однако в трех случаях подобная взаимосвязанность представляется более проясненной, предвзяря разгадку сюжетной концовки. Сказанное относится к словам „verliebter“ и „Laterne“, а также к имени героини Лили Марлеен. Первое слово не требует комментариев, поскольку оно прямо обращено к любви и даже больше, – к такой любви, которая обладает мощью поднимать из мертвых. „Фонарь“ символизирует многое: в хаотическом мире войны он единственный остается *постоянным*, не меняющимся; он *свидетель* любовной встречи (встреч); он, будучи антропоморфизированным, *хранит память* о героине; наконец, он готов вместе с „ожившим“ героем *ждать* появления героини. Таким фонарь и должен быть, ибо он источник *света*, противопоставленного *тьме* войны и гибели. Наиболее сложная семантика „внутренней“ победы начала „л“ над началом „р“ наблюдается в примере имени героини. Символика слова „Лили“ (лилия – die Lilie) в разных толкованиях связана с „чистотой“ и „невинностью“ (в том числе с невинностью Девы Марии),¹⁴ которые, однако, могут вступать в соприкосновение не только со смертью и загробным миром, но и с Христом, „распятым на лилии“, вследствие контаминирования лилии с деревом жизни и крестом;¹⁵ в этой связи символика образа „лилии“ пересказывает чуть ли не весь сюжет лейповского стихотворения, делая его, сюжет этот, как бы заданным.

Что же касается имени „Марлеен“, оно этимологически отсылает к Марии Магдалине,¹⁶ то есть опять-таки соотносится с Христом.¹⁷ В итоге выявляется, что благодаря указанным тройным исключениям, обеспечивающим торжество „л“ над „р“, в „Лили Марлен“ с самого начала предвосхищается „тайная“ тема *воскресения* христообразного героя, возлюбленная которого также принимает христообразный облик, будучи отождествленной с „чистой“ и „невинной“ Марией Магдалиной (Девой Марией, самим Христом). Такое движение сюжета имеет подспорье в символике числа строк в стихотворении (35, т.е. 3+5=8), относящейся к „вечности“, а также в идее „вечного возвращения“, рефренным образом пронизывающей весь текст (und steht sie noch davor; wie einst, Lili Marleen – три раза; mit dir, Lili Marleen – два раза).¹⁸ „Вечным“ характером обладают и про-

¹⁴ Наблюдаются также их „эротические“ импликация, например, в *Песне песней* (2, 2; 5, 13) (*Мифы народов мира. Энциклопедия*, том второй, Москва 1982, 55), что полностью соответствует сюжету стихотворения Лейла.

¹⁵ Там же.

¹⁶ См. подобное толкование его символики в связи с именем Марлен Дитрих в: Дж. фон Штернберг, „Марлен Дитрих – необычная женщина“, *Киносценарии*, 5, 1994, 169.

¹⁷ Отметим здесь, что, вместе с тем, оно является параграммой слова „Латерне“, чем эти два символа взаимосвязываются лишней раз.

¹⁸ Думается, хотя это трудно доказать, что Лейлу были известны немецкие переводы стихотворений Блока *Незнакомка в Ночь, улица, фонарь, аптека*, „Тайнственный“ образ блоковской *Незнакомки* мог подсказать ему иные из черт его героини; к возможному воздействию Блока примыкает также рефренная структура стихотворения,

странство и время в „Лили Марлен“. В порядке следования идее „вечного возвращения“ якобы расширенное пространство стихотворения (ворота казармы, фронт, могила) в концовке текста стягивается к *фонарю*, у которого сюжет и начинается, и заканчивается; к тому же в одну минуту действие прорывается к пространству всего земного шара (*alle Leute sollen es sehen*), чем рассказ об „образцовой“ любви героя и героини ассоциируется с ситуацией в стихотворении „ЭннABELь Ли“ Эдгара По, в символическом имени (на звуковом уровне) заглавной героини которого также наблюдается упоминаемое торжество нежного начала „л“. ¹⁹ Время сюжета в „Лили Марлен“ – разное, вплоть до загробного, однако и оно в итоге соотносено с пространством фонаря (*bei der Laterne wolln wir stehn wie einst, Lili Marleen – werd ich bei der Laterne stehn wie einst, Lili Marleen*). ²⁰

4.

ЛИЛИ МАРЛЕН

Возле казармы, в свете фонаря
кружатся попарно листья.
Ах как давно у этих стен
я сам стоял,
стоял и ждал
тебя, Лили Марлен,
тебя, Лили Марлен.

указывающая на идею „вечного возвращения“ явлений и событий. Образ же „вечного“ фонаря в *Лили Марлен*, с другой стороны, возможно отсылает к „фонарю“ Блока, входящему также в цепочку „вечно возвращающихся“ топосов.

¹⁹ Ср. хотя бы ситуацию героя и героини, противопоставленных „всему миру“, в строчках: „Но наша любовь сильнее любви Тех, кто жить дольше нас могли, Тех, кто знать больше нас могла“ (Э.А. По, „ЭннABELь Ли“, *Стихотворения*, Москва 1988, 193). – К этому можно добавить, что образ „влюбленного рта“ героини, способного поднять героя из мертвых, отдаленно отсылает к мотиву „спящей красавицы“, с соответствующей сюжетной инверсией; при этом немаловажно и то, что восстание из мертвых обрисовано как восстание „из сна“ (*wie im Traume*), то есть, так, как оно происходит в рамках развития данного мотива.

²⁰ Метрическая схема *Лили Марлен* довольно неупорядочена. В стихотворении сочетаются 3-стопные и 4-стопные хорей и ямбы, за вычетом двух строчек (первые строки первой и третьей строф), написанных 2-стопным ямбом. Элементы упорядоченности обнаруживаются только в двух случаях: последние три строки во всех семистишиях метрически тождественны (Я4, Я4, Я3), что относится и к метрической схеме последних двух строф в целом (ХЗ, ХЗ, ХЗ, ХЗ, Я4, Я4, Я3). Отметим все же, что переход своеобразной неупорядоченности к своего рода упорядочиванию обладает смысловой нагрузкой, обусловленной постепенным, „тайным“ движением сюжета стихотворения то к усилению его драматизма, то к разгадке последних его тайн в концовке. – Разбор всех уровней структуры *Лили Марлен* не входит в нашу задачу. Обратим, тем не менее, внимание на любопытное явление составной рифмы в четвертой строфе (*kennt sie – brennt sie*), с отсутствующим ударением на личном местоимении „sie“ (*die Laterne*), несмотря на особую роль „помнящего“ и „забывающего“ фонаря в этом сегменте стихотворения; в подобных случаях, однако, отсутствие метрического ударения лишь подчеркивает семантику слова, к которому оно имеет отношение.

Если в окопах от страха не умру,
если мне снайпер не сделает дыру,
если я сам не сдамся в плен,
то будем вновь
крутить любовь
с тобой, Лили Марлен,
с тобой, Лили Марлен.

Дупят ураганным, Боже помоги,
я отдам Иванам шлем и сапоги,
лишь бы разрешили мне взамен
под фонарем
стоять вдвоем
с тобой, Лили Марлен,
с тобой, Лили Марлен.

Есть ли что банальней смерти на войне
и сентиментальней встречи при луне,
есть ли что круглей твоих колен,
колен твоих,
Ich liebe dich,
моя Лили Марлен,
моя Лили Марлен.

Кончатся снаряды, кончится война,
возле ограды, в сумерках одна,
будешь ты стоять у этих стен
во мгле стоять,
стоять и ждать
меня, Лили Марлен,
меня, Лили Марлен.

Итак, на мифопоэтическом уровне структуры „Лили Марлен“ выясняется, что новая встреча христообразного, „воскресшего“ героя с христообразной героиней впереди. Бродского, переводчика этого стихотворения на русский язык, подобные идеи не интересовали; ему, видимо, в первую очередь понравилась завораживающая мелодия, требующая использования разного рода повторов, что он и соблюдал в своем переложении. Темы же любви и войны в его освещении заметно занижены (порою до безвкусицы непозволительно) и иронически обыграны. Оттуда взамен поовского образа любви, которая сильнее смерти, у Бродского наблюдаются выражения вроде „то будем вновь крутить любовь“ или „есть ли что круглей твоих колен“, помещенные к тому в явно иронический общий контекст („Есть ли что банальней смерти на войне и сентиментальней встречи при луне“); иное и нельзя было ожидать, ибо отношение Бродского к любви

как правило обусловлено его эротизированными представлениями.²¹ Образ войны подан аналогично, в еще большей степени удаляясь от подлинника (ср. хотя бы начало второй строфы: „Если в окопах от страха не умру, если мне снайпер не сделает дыру, если я сам не сдамся в плен“); по мысли переводчика, венцом отображения сцен массовой гибели достойна заключающая эту тему строка: „Кончатся снаряды, кончится война“. Тем не менее Бродским сохранено основное, что его занимало, а именно: магический ритм повторов в концовке каждой из пяти строф, включающий даже немецкую строчку „Ich liebe dich“. В рамках такого решения им, однако, сделано одно существенное отступление от лейповского текста: закольцованность первой и последней строф у него достигается использованием более ясного, нежели в подлиннике поворота, – в первой строфе герой „стоял и ждал“ героиню, в последней же она „будет [...] во мгле стоять, стоять и ждать“ его,²² чем любая загадочность концовки в корне снимается. Догадка Бродского, несомненно, заслуживает одобрения, в особенности в контексте введения им в перевод слова *ждать*, которое у Лейпа отсутствует, однако у Симонова играет основополагающую роль.

5.

ЖДИ МЕНЯ

В.С.

Жди меня, и я вернусь.
Только очень жди.
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.
Жди, когда из дальних мест
Писем не придет,
Жди, когда уж надоест
Всем, кто вместе ждет.

Жди меня, и я вернусь,
Не желай добра

²¹ См. также „согласие“ лирического субъекта в понимании переводчика „отдать Иванам шлем и сапоги“ в замену на „разрешение“ стоять „под фонарем“ с героиней.

²² Это же касается образа фонаря, он у Бродского также отодвинут в сторону, поскольку встреча героев происходит то „у этих стен“ (то есть, „возле казармы“), правда „в свете фонаря“, то „под фонарем“, то опять „у этих стен“; во всяком случае, фонарь Бродского лишен полисемантизма. – Любопытно, однако, что переводчик сохранил лейповское слово *Nebel* – мгла (ср.: „Wenn sich die späten Nebel drehn, Werd ich bei der Laterne stehn“ и „Будешь ты стоять у этих стен Во мгле стоять“).

Всем, кто знает наизусть,
 Что забыть пора.
 Пусть поверят сын и мать
 В то, что нет меня,
 Пусть друзья устанут ждать,
 Сядут у огня,
 Выльют горькое вино
 На помин души...
 Жди. И с ними заодно
 Выпить не спеши.

Жди меня, и я вернусь
 Всем смертям назло.
 Кто не ждал меня, тот пусть
 Скажет: „повезло“.
 Не понять не ждавшим им,
 Как среди огня
 Ожиданием своим
 Ты спасла меня.
 Как я выжил, будем знать
 Только мы с тобой, —
 Просто ты умела ждать,
 Как никто другой.

Стихотворение „Лили Марлен“ существует обособленно от (возможных) других текстов малоизвестного Х. Лейпа. В отличие от него симоновское „Жди меня“ является неотъемлемой частью цикла *С тобой и без тебя*, обладающего к тому довольно развернутым сюжетом, рассчитанным сначала на „одну тетрадь“, а впоследствии дополненным еще двумя лирическими тетрадями. Однако с какой бы точки зрения ни смотреть на этот цикл (вернее на его тексты, написанные в 1943 года, когда Симонов женился на Валентине Серовой), центральное место в нем принадлежит стихотворению „Жди меня“, ибо лишь в нем поэтом образцово разработана тема любви, которая оказывается сильнее смерти. Доказательства тому не единичны. В ряде других текстов цикла лирический субъект проходит через муки неуверенности в ответной любви возлюбленной (испытывая даже чувство ревности к неизвестному „счастливцу“), а также в том, что он выживет на войне;²³ наряду с этим он, неутешный, не только утешает других товарищей по оружию,²⁴ но и готов признаться в том, что, если бы

²³ Ср. хотя бы: „Ты говорила мне ‚люблю‘. Но это по ночам, сквозь зубы. А утром горькое терпело! Едва удерживали губы“ (174); „И впервые раз, что любил, — солгала В последний час солдатского прощанья“ (185); „Меня до сих пор ты не любишь, А я не пишу до сих пор“ (194); „[...] я, тобой забытый на земле“ (179); „Кто опять тебе забыть меня помог?“ (183); „[...] вряд ли вновь тебя увижу“ (184); „Прости, что я зову тебя женой По праву тех, кто может не вернуться“ (185).

²⁴ Ср.: „Другим говорил я: ‚Все будет в порядке, Она тебя ждет, не печалься о ней!“ (186).

Бог после смерти отправил его в рай, то он бы и туда пошел с той, не любящей его женщиной.²⁵ Всего этого не наблюдается в „Жди меня“; попавшее уже в „первую тетрадь“, данное стихотворение стоит особняком в обширном цикле, являясь его стержнем; в частности, оно к тому лишено указанного выше воздействия Гумилева, но, с другой стороны, парадоксальнейшим образом в нем проскальзывают черты неожиданной близости к его немецкому „антиподу“ „Лили Марлен“, о чем еще пойдет речь.

В жанровом отношении „Жди меня“ – стихотворение-обращение („письмо“, „послание“) побудительно-заклинательного характера. Его внутренний сюжет организуется в рамках трех строф, каждая из которых состоит из двенадцати строк, причем каждая строфа начинается с рефрена „Жди меня, и я вернусь“.²⁶ Первая строфа представляет собою развернутое сложноподчиненное предложение с придаточным времени; союз *когда* в нем повторяется шесть раз,²⁷ тогда как в других двух строфах это слово больше не встречается, что и понятно, ибо в этих шести случаях переданы обстоятельства не только времени (осень, зима, лето и пр.), но и все остальные ситуации, в которых поведение адресата должно быть выделено из поведения всех, кто ждет или уже перестал ждать. Таким образом в первой строфе в сжатом виде передается сюжет стихотворения в целом. Сюжет второй строфы определяется представлениями о том, каким адресатом героиня *не должна* быть, чем она *должна* отличаться из ряда других людей, ждущих вестей с военных фронтов; поэтому в пределах побудительной интонации выделяются предложения с отрицательной частицей „не“, предвосхищенные в первой строфе существенным примером („когда

²⁵ Ср.: „Мне не надо в рай тоскующей, Чтобы покорно за мною шла, Я бы взял с собой в рай такую же, Что на грешной земле жила, – Злую, ветреную, колючую, Хоть ненадолго, да мою! Ту, что нас на земле помучила И не даст нам скучать в раю!“ (180). – Здесь следует указать на немаловажное обстоятельство, пока что не отмеченное исследователями. В симоновском цикле, сколь ни странно, просматриваются следы влияния Николая Гумилева, автора цикла *К Синей звезде* (в стихотворениях „Я много жил в гостиницах“, „Я очень тоскую, Я, верно, был упрямей всех, Ты говорила мне „люблю“, Над черным носом нашей субмарины, Если Бог нас своим могуществом, Пусть прокляну впоследствии“) и стихотворения „Мои читатели“ (в „Когда со мной страдаю“ и „Я пил за тебя под Одессой в землянке“). „Гумилевскими“ представляются само заглавие цикла, как бы пересказывающее внешний сюжет *К Синей звезде*, а также наличие приема внезапного перехода (в обращении к адресату) с „ты“ на „вы“ (см. строчки „Вам пишу от случая до другого случая“ в стихотворении „Не сердитесь – к лучшему“ – 181).

²⁶ Показательно при этом, что рефрен этот использован не одинаково: в первой строфе после слова „вернусь“ поставлена точка, во второй – запятая, в третьей – и точка, и запятая отсутствуют, поскольку в ее начале при помощи семантически отмеченного переноса выявляется основополагающая мысль всего стихотворения („Жди меня, и я вернусь Всем смертям назло“ – 175; далее этот текст, в упомянутом сборнике стихотворений и поэм Симонова опубликованный на стр. 175-176, цитируется без указания страниц).

²⁷ Ср.: „когда наводят грусть“, „когда снега метут“, „когда жара“, „когда других не ждут“, „когда [...] Писем не придет“, „когда уж надоест Всем, кто вместе ждет“.

из дальних мест Писем не придет“).²⁸ В процессе данного выделения героини ей противопоставлены даже „сын“, „мать“ и „друзья“ адресанта, готовые забыть об адресанте, поверить, что его уже нет в живых, и просто „уставшие ждать“. В последней строфе сюжет строится вокруг мысли о силе *ожидания*. Сила этого внутреннего состояния героини способна „всем смертям назло“ *спасти* героя; „спасение“ же его являет собою их скрытую ото всех тайну („Как я выжил, будем знать Только мы с тобой“); героиня *умела ждать* „как никто другой“.²⁹ На этом завершается внешний сюжет симоновского стихотворения. Внутренний же его сюжет соотнесен с тайной мыслью автора о силе одинокого, обособленного ожидания, отделенного от ожидания тех, „кто вместе ждет“, всех, для которых чудесное спасение определяется лишь бытовым „повезло“.³⁰ На этом уровне сюжета становится наглядным, что по сути совершилось чудо, что ожидание героини было не обыкновенным ожиданием, а чем-то совсем иным, то есть *верой* в христианском понимании этого слова, опирающейся на любовь и надежду, и на пути к *спасению* прошедшей через испытания *бедствием* (война) и *забвением*.³¹

Тема заклинания героини верой (любовью, надеждой) поверяется как на ритмическом (в стихотворении сочетаются 3-стопный и 4-стопный хорей, привычные в передаче заклинательно-магической интонации), так и на разных грамматических уровнях структуры, характеризующейся рядом повторов. Вполне естественно, что в тексте чаще всего повторяется побудительное „жди“; оно встречается одиннадцать раз в анафорических построениях, один раз в рамках анадиплосиса (в первых двух строчках стихотворения) и один раз в рифме-эхо „жди“ – „дожди“ в первой строфе; помимо этого, слово это обнаруживается и в других формах („не ждут“, „ждет“ – в первой строфе; устанут „ждать“ – во второй строфе; „не ждал меня“, „не ждавшим им“, „ожиданием своим“, „ты умела ждать“ – в третьей строфе).³² По-видимому, эта тема связана с семантикой *ожидания – жизни*, как более или менее явственно следует из начальных строк последней строфы (герой вернется с войны „всем смертям назло“). Тема же

²⁸ Ср.: „Не желай добра Всем, кто знает наизусть, Что забыть пора“, „И с ними заодно Выпить не спеши“. – Сюда примыкает и полустрочное „что *нет* меня“.

²⁹ В одной строфе обнаруживаются еще две конструкции с отрицательной частицей „не“ (вторая из них даже удвоенная, чем усиливается ее семантическая нагрузка): „Кто *не* ждал меня“; „*Не* понять *не* ждавшим им“. Одновременно последний из приведенных примеров заканчивает сюжетную линию с окончательным выделением героини из числа прочих, которым не дано понять происшедшего.

³⁰ Показательно, что это „повезло“, поставленное в кавычки, представляет собою единственную реплику во всем стихотворении, – реплику *других*, многих, массы.

³¹ См. об этом в: *Словарь библейского богословия*, Брюссель 1974, 715. – В данной связи быть отмеченным заслуживает уже указываемый факт, что в первой строфе говорится о бедствиях войны, происходящих в осеннюю, зимнюю и летнюю пору, однако не *весной*, связанной, по христианской традиции, с временем *воскресения, спасения*.

³² Разумеется, тему „жди“ сопровождает использование шипящего „ж“, особенно эффектно в сочетании „желтые дожди“.

„с“, к сожалению, осталась у Симонова семантически неоднозначной, ибо она отнесена и к смерти, и к спасению (ср., например, с одной стороны, „всем смертям назло“, и, с другой стороны, „я вернусь“ и „ты спасла“).³³ Оппозиция *ожидания-веры* героини и *забвения* других усугубляется, наконец, и весьма искусным способом: тройное „вернусь“ (имеющее отношение к миру героя и героини) рифмуется, в частности, с словом „пусть“ (принадлежащим к миру „других“ в рамках нижеследующих формулировок: „Пусть поверят сын и мать В то, что нет меня“; „Пусть друзья устанут ждать“; „Пусть скажет: ‚повезло‘“), что не в последнюю очередь ведет и к ключевому для стихотворения противопоставлению двух побудительных интонаций, – „эмфатической“ и „неэмфатической“.³⁴

На уровне мифопоэтическом любопытным представляется в первую очередь символика чисел строф и строк ($3 \times 12 = 36$); не говоря уже о наличии наиболее распространенной магии чисел 3 и 12, и число вторичное, производное 9 ($3 + 6 = 9$) предлагает аналогичный итог религиозного порядка, – переход сквозь круги ада к вечности.

6.

В заключение необходимо коснуться темы сходства двух разобранных выше текстов. Их сюжеты, как внешние, так и внутренние, почти что совпадают, невзирая на то, что в „Лили Марлен“ носителем действия является лирический субъект, тогда как в „Жди меня“ роль эта отведена героине; и в том, и в другом стихотворении *любовь* и, соответственно, *надежда* и *вера*, сопутствующие фанатическому всевластию *ожидания*, оказываются *сильнее смерти*, будучи в состоянии *побороть смерть*, чем в обоих случаях эти чувства приобретают окраску чувства *религиозного*. В обоих сюжетах герой и героиня противопоставлены всем прочим (alle Leute – сын, мать, друзья, все, „не ждавшие“ возвращения героя);³⁵ в обоих же концовках сюжетное действие возвращается к началу, согласно событийной канве *встречи героев – их разлука*, вызванная войной, – *повторная встреча*.

Иллюстрации близости двух текстов дают о себе знать и в плане выражения. На обоих текстах лежит отпечаток магического заклинания,

³³ Исследовательского внимания достойна также тема „з“ (забвения), которая в тексте прослеживается гораздо менее нейтрально, чем тема „с“ (оказывается, все самые существенные слова со звуком „з“ относятся не к героине, а к *тем, другим*: „позабыв“, „забыть“, „знает наизусть“, „друзья“, „заодно“, „повезло“).

³⁴ Если речь пошла о рифмах, то и они способствуют обоснованию заклинательной интонации стихотворения: сплошные мужские рифмы усиливают весомость каждого слова, входящего в рифменную пару, в особенности тех из них, которые связаны с явлением переноса. Ср., например: „*надоест* Всем, кто вместе ждет“; „*заодно* Выпить не спеши“; „*пусть* Скажет: ‚повезло‘“ и др.

³⁵ Кульминацией данного противопоставления в *Жди меня* представляются заключительные строчки: „Просто ты умела ждать, Как никто другой“.

реализуемый рефренами и разного рода синтаксическими повторами.³⁶ В этих рамках совпадают обширные „игры“ личными местоимениями (причем заглавие симоновского цикла *С тобой и без тебя* производит впечатление пересказа и лейповского сюжета), словосочетаниями (*die späten Nebel* – желтые дожди),³⁷ отдельными словами (*die Laterne* – огонь),³⁸ семантика которых подается и в инверсионном порядке.³⁹ Наконец, небезынтересно и то, что и в „Лили Марлен“, и в „Жди меня“ четко выделяется символика чисел строк и строк ($7 \times 5 = 35$; $12 \times 3 = 36$), – в обоих текстах определяющая движение сюжета к *вечности*.

Нет никаких сомнений насчет того, что и „Лили Марлен“, и „Жди меня“ написаны не в угоду агитационно-пропагандистским принципам, обусловленным нацистской и большевистской идеологиями. Мало того: они написаны *вопреки* этим принципам, о которых, в частности, Лейп и не догадывался, когда создавал свой стихотворный текст. Их внутренняя религиозность выпадала из схемы яростной расправы с религией, характерной как для нацистской Германии, так и для большевистского СССР. В итоге „Жди меня“ воспринимается как хрестоматийное стихотворение на „вечную“ тему любви; стихи „Лили Марлен“, написанные на эту же тему, несмотря на их иную судьбу в процессе антифашистской борьбы, в настоящее время стоят рядом с симоновским текстом, преодолев заблуждения „временного“ порядка.

³⁶ Ср. хотя бы анафорическое *vog – vog* или *жди – жди*, а также примеры рифмы-эхо: *vog – davog*, *жди – дожди*.

³⁷ При этом оба словосочетания относятся к осени.

³⁸ У Симонова слово *огонь* обладает двумя значениями: огня, у которого собираются и выпивают „на помин души“, и *огня войны*. В *Лили Марлен* речь идет, разумеется, об огне в первом из приведенных значений.

³⁹ Так, лейповский „фонарь“ ничего не забывает и все помнит; у Симонова же *забывают* люди, сидящие у огня и выпивающие на помин души.