

## САМУИЛ МАРШАК

ПИСАТЬ ВСЕ ТАК ЖЕ ТРУДНО... (1964)

*Сокращенная версия записи беседы со Станиславом  
Рассадиным*

— Самуил Яковлевич, я не интервьюер, и у меня, конечно, нет готовых вопросов, подразумевающих Ваши «да» и «нет». Просто редакция «Вопросов литературы» просит Вас рассказать, что Вы думаете о поэтическом мастерстве.

— Руководители литературных кружков обычно считают формальными достоинствами стиха музыкальность, образность и прочие легко измеримые свойства. Они подсчитывают количество метафор, сравнений, образов, оценивают богатство рифмы и таким способом очень легко решают, какие стихи лучше, какие — хуже. Это соблазнительно легкий подход к поэзии, но надежен ли он? Ведь при таких критериях Бальмонт наверняка окажется «поэтичнее» Пушкина, а Северянин, уж конечно, победит Лермонтова. Нельзя возразить против верленовского требования («Музыка — прежде всего!»), но сама музыка бывает разная. Когда она заключается во внешнем богатстве аллитераций и созвучий — это музыка, вылезшая на поверхность. Так вылезают на поверхность образы в имажинизме — это засахаренное варенье, это продукты распада, разложения поэзии, это элементы декаданса.

У меня сейчас выходит книга лирических эпиграмм, и в ней будет такое четверостишие — кстати, я его только что написал:

## SAMUIL MARŠAK

PSÁT JE POŘÁD STEJNĚ TĚŽKÉ... (1964)

*Zkrácená verze interview, které vedl Stanislav Rassadin<sup>1</sup>*

*Přeložili studenti Ústavu translátologie FF UK pod vedením Anny  
Rosové & Stanislava Rubáše*

*Nejsem novinář a nemám žádné předem připravené otázky, na které by se dalo odpovědět „ano“ či „ne“. Redakce našeho časopisu by se zkrátka ráda dozvěděla, co si myslíte o básnickém umění.*

V literárních spolcích se zpravidla dozvíte, že mezi formální kvality verše patří hudebnost, obraznost a další snadno změřitelné vlastnosti. Počítají tam metafory, přirovnání, básnické obrazy a hodnotí bohatost rýmů. Velmi snadno tak určují, jaké verše jsou lepší a jaké naopak horší. Je však tento lákavě snadný přístup k poezii spolehlivý? Vždyť podle takových kritérií bude Balmont určitě *poetičtější* než Puškin a Severjanin rozhodně přetrumfne Lermontova. Nelze nic namídat proti verlainovskému požadavku: „Především hudbu!“<sup>2</sup> ale není hudba jako hudba. Pokud spočívá ve vnější pestrosti aliterací a souzvuků, je to hudba povrchní a křiklavá. Stejně jako básnické obrazy imажинistů: je to přeslazená marmeláda, produkt rozkladu a úpadku poezie, projev dekadence.

Brzy mi vyjde kniha lyrických epigramů,<sup>3</sup> kam jsem zařadil jedno čtyřverší – mimochodem, zrovna jsem ho dokončil:

---

<sup>1</sup> Stanislav Rassadin (1935–2012), ruský literární kritik a badatel

<sup>2</sup> Z Verlainovy programové básně *Poetické umění*

<sup>3</sup> Maršak: 1965

Не может жить без музыки Парнас,  
Но музыка в твоём стихотворенье  
Так вылезла наружу, напоказ,  
Как сахар в разложившемся варенье.

Только те аллитерации радуют и поражают нас, которые как бы приоткрывают перед нами основной путь порта — и они всегда невольные, неподстроенные, незапрограммированные. В пушкинском стихотворении («Вновь я посетил» — в одном из самых зрелых и совершенных его произведений — больше чем в восьмидесяти процентах строк (я подсчитал) вы услышите звук «п» и ударную гласную «о». Разумеется, нет никаких сомнений в том, что Пушкин не занимался специальным подбором слов на «п» и на «о»; смешно даже представить его за таким занятием. Но это не случайность: вникая в эти аллитерации, думаешь, что «п» пришло в эти стихи как тихий звук — все стихотворение очень тихое, что сочетание «п» и «о» из слова «покой». Ведь покоем пронизано все это стихотворение.

В стихах «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем», начиная со строк «О, как милее ты, смиренница моя!» и до конца (то есть как раз в той части, где речь идет уже не о «вакханке молодой», а о любимой женщине), звучат десять «м» и больше десяти «л» — всего только в восьми строчках. Мне кажется (и я уже писал об этом), что звуки эти идут от слова «милый» — от слова, которое Пушкин так любил.

Verš bez hudby? Ten Parnas nepromíjí!  
Leč tvůj verš, hochu, ten má jinou vadu –  
zahustil jsi ho sladkou melodií  
jak horou cukru řídkou marmeládu.<sup>4</sup>

Radost a uchvácení pocítíme pouze z takových aliterací, které nám jakoby pootevírají básníkovu tvůrčí cestu. Vždycky jsou bezděčné, spontánní, předem nepřipravené. V Puškinově básni *Znovu jsem navštívil...*,<sup>5</sup> jedné z jeho nejvyzrálejších a nejdokonalejších, uslyšíte ve více než osmdesáti procentech veršů (počítal jsem to) hlásku *p* a přízvučnou samohlásku *o*. Je jasné, že se Puškin speciálně nezabýval hledáním slov obsahujících *p* a *o*. Už jen ta představa je komická. Nejde však o žádnou nahodilost: když se nad těmi aliteracemi zamyslíte, napadne vás, že s hláskou *p* proniká do verše určité ztišení. Ta báseň je velmi tichá díky spojení *p* a *o* v ruském slově *покой* neboli poklid. A poklidem je prostoupen každý její verš.

V básni *Ne, mně se nelíbí smyslnost rozběsněná*,<sup>6</sup> počínaje veršem „оč jsi mi milejší ty, moje tichounká“ až do konce (právě v té části, kde řeč už není o *mladé bakchantce*, ale o milované ženě), zazní desetkrát *m* a přes deset *l* – na ploše pouhých osmi veršů. Zdá se mi (a už jsem to i někde napsal), že ty opakované hlásky jsou ozvěnou ruského slova *милый* neboli *milý* či *milovaný*, slova, které měl Puškin tak rád.

---

<sup>4</sup> V překladu Stanislava Rubáše

<sup>5</sup> První verš z básně bez názvu v překladu Hany Vrbové (Puškin: 1988, s. 349–350)

<sup>6</sup> V překladu Miroslava Červenky (Puškin: 1965, s. 83)

Эти «м» и «л» — музыкальная тема стихотворения. У настоящего поэта всегда рядом — и вместе — со смысловой темой есть и музыкальная. Когда мы следим за пушкинскими аллитерациями, мы словно идем по следу его пера, словно находим какие-то музыкальные подтверждения его чувства и мысли, подтверждения их истинности. А щегольские, пустозвонные, именно подстроенные аллитерации в стихах эпигонов и эклектиков говорят как раз об обратном — о подстроенности самого чувства, о пустозвонстве самой мысли стихотворца. Это уже не творчество, не мастерство. Это только некоторое умение «делать стих».

— Эти наблюдения подтверждаются и Вашей поэтической практикой?

— Да, иной раз я замечаю аллитерации в собственных стихах много времени спустя после того, как напишу стихотворение. Например, когда я переводил 146-й сонет Шекспира о душе, в перевод проникло множество «д» — вероятно, связанных с самим словом «душа». Вот смотрите:

Моя **д**уша, **д**ро земли греховной,  
Мятежным силам **о**т**д**аваясь в плен,  
Ты изнываешь от **н**уж**д**ы **д**уховной  
И тратишься на роспись внешних стен.

Не**д**олгий гость, зачем такие **с**ред**д**ства  
Рас**х**о**д**уешь на свой наемный **д**ом,  
Чтобы слепым червям **о**т**д**ать в наслед**д**ство  
Имущество, **д**обытое труд**о**м?

Гласы *m* и *l* tvoří hudební téma básně. Ve verších opravdových básníků se hudební téma vždycky sblíží, ba prolíná se smyslem. Když sledujeme Puškinovy aliterace, je to jako bychom sledovali tahu jeho pera, jako by před námi ležel notový zápis autorových citů i myšlenek, stvrzující jejich upřímnost. Kdežto okázalé, bezduché a hlavně umělé aliterace ve verších různých epigonů a eklektiků prozrazují pravý opak – svědčí o předstírání samotného prožitku, o vyprázdněnosti básnickovy myšlenky. To už není žádná tvorba, žádné umění, pouze jakési *veršotepectví*.

*Shodují se tyto postřehy i s vaší básnickou praxí?*

Ano, někdy si aliterace ve svých verších všimnu až dlouho po jejich vzniku. Když jsem například překládal Shakespearův sonet 146, kde se mluví o duši, proniklo mi do překladu mnoho hlásek *d*, které nejspíš souvisí se samotným pojmem *duše*. Posuďte sám:

Ubohá duše, v hříšném vězíš těle,  
tělesné pudy se v něm vzpurně sváří,  
proč uvnitř zmíráš, hladovíš jak v cele,  
tvůj zevnějšek však nádherou jen září?

K čemu ten lesk, když zajde v krátké době?  
Proč pouhá schránka má tě tolik stát?  
Pro radost červů, co ji pozřou v hrobě?  
Pro ně se pachtíš? Jim chceš všechno dát?<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Tyto a následující verše přeložil Martin Hilský. (Shakespeare: 2011)

— Неужели Вы не заметили этих «д» сразу?

— Нет, может быть, только через год. То же самое было, когда я переводил 116-й сонет:

**М**ешать соединенью двух сердец  
Я не на**м**ерен. Может ли из**м**ена  
Любви без**м**ерной положить конец?  
Любовь не знает убыли и тлена.

Слышите, здесь уже повторяются два звука, «ме». Все это, конечно, получилось невольно, но теперь мне кажется, что этот тон стихам задало слово «измена», о которой и идет в сонете речь.

Повторяю: это все только догадки. Да и кто скажет вам точно, как рождается музыка стиха? Этого не исчислишь. Это все равно, что (как говорил Шелли) угадывать секрет запаха фиалки, бросая ее в тигель...

Я мог бы привести еще много примеров. В моей детской книжке «Цирк» то и дело слышатся звуки «ц», «р», «рд». «Веселые сцены, дешевые цены, полные сборы, огромный успех»; «выход борца Ивана Огурца» — и тому подобное. Опять-таки, наверное, само слово «цирк» вошло в музыкальную тему стихов. Но я этого не программировал.

*Vážně jste si té aliterace nevšiml hned?*

Ne, asi až po roce. Totéž se mi stalo při překladu sonetu 116:

Ne, neznám nic, co překážet by mělo  
svazku dvou duší. Láska láskou není,  
když zradou trestá zrádné křehké tělo  
a změnu tím, že sama se hned mění.

Slyšíte, jak se v ruštině opakuje slabika *me* (mje)?<sup>8</sup> Stalo se to, samozřejmě, mimoděk, ale teď se mi zdá, že tento leitmotiv dodalo veršům ruské slovo *измена*, tedy *zrada* či *nevěra*, o které je v sonetu řeč.

Ale jak říkám, jsou to pouze domněnky. Ostatně kdo vám přesně řekne, jak se rodí melodie verše? To přece není možné vypočítat. Tak jako nelze, jak říkal Shelley, odhalit tajemství vůně fialky tím, že ji vhodíte do alchymistova tyglíku...<sup>9</sup>

Mohl bych uvést ještě spoustu dalších příkladů. V mojí dětské knížce *Cirkus* se velmi často objevuje *c*, *r* a *rc*. Například *srandy tři porce, nízké ceny, sukces zaručený nebo ring borce Váni Divotvorce*. I tady se slovo *cirkus* patrně stalo hudebním leitmotivem veršů, přestože jsem nic takového sám nezamýšlel.

---

<sup>8</sup> V českém překladu se shodou okolností opakuje hláska *mě*.

<sup>9</sup> Parafraze výroku z Shelleyho spisu *A Defence of Poetry* (Obrana básnictví) z roku 1821.

И уже написав стихотворение «Грянул гром нежданно, наобум», я сообразил, что слово, «наобум», завершающее строку, как бы подтверждает своим звучанием простое сообщение о том, что грянул гром. Оно даже подражает удару грома: «нао-бум-м!» ...То, что я говорил об аллитерациях, относится и к рифме. И здесь нет ничего хуже нарочитости.

— *Вы говорили о музыке стиха, о рифме — о естественном и нарочитом. Но вот чувство слова — сводится ли оно только к ощущению слова в контексте, в строю или же означает еще и ощущение слова самого по себе, вне контекста?*

— Мне легче ответить вам, начав издалека. Очень часто у нас недостаточно понимают, что такое банальность. Этим словом пугают, как жупелом. Молодые люди ломают головы над тем, как бы сказать пооригинальнее, посвоеобразнее, и, отрывая одну ногу от липкого листа банальности, они увязают в нем другой ногой. Получается банальность навыворот.

Для того, чтобы родились своеобразные и оригинальные обороты речи, нужны оригинальные и своеобразные мысли и чувства. Вялость мысли, отсутствие энергии рождает вялость стиля. Одни и те же слова могут звучать шаблонно и, напротив, могут поражать свежестью и новизной.

— *Итак: только «слово в строю»?*

— Не торопитесь. Поэт, как настоящий филолог, должен чувствовать возраст слова, должен отличать коренные слова от временных и жаргонных наслоений,

Když jsem napsal báseň *Грянул гром, нежданно, наобум* (zahřmělo náhle, nazdařbůh), zpětně mi došlo, že to poslední slovo *наобум* (naobum) svým zněním jakoby potvrzuje prostou zprávu, že zahřmělo hrom. Dokonce napodobuje samotný úder hromu: *nao–bum–m*. To, co jsem říkal o aliteracích, ovšem platí i pro rýmové dvojice. Ani tady neexistuje nic horšího než kalkul.

*Mluvil jste o hudbě verše, o rýmech přirozených a vyumělkovaných. Ale co cít pro samotné slovo? Jde jen o schopnost vnímat slova v rámci kontextu, v rámci celého útvaru, nebo také o schopnost vnímat slovo jako takové, mimo kontext?*

Dovolíte-li, odpovím trochu zešíroka. Spousta lidí u nás pořádně nechápe, co je to banalita. Stal se z ní takový strašák. Mladí lidé si lámou hlavu, jak se vyjádřit co nejoriginálněji, nejosobitěji, a když z jedné nohy odstraní lepkavý nános banality, uvíznou v něm tou druhou. Vzniká tak pouze jiný druh banálnosti.

Abyste vytvořil osobité a originální řečové obraty, musíte mít nejprve originální a osobité myšlenky a prožitky. Unylé myšlenky a nedostatek energie plodí unylý styl. Táž slova mohou vyznít šablonovitě, nebo mohou naopak ohromovat svou svěžestí a novotou.

*Takže jen slovo v rámci kontextu?*

Nepředbíhejme. Básník jakožto opravdový filolog by měl vnímat stáří slova, měl by odlišovat původní slova od slov dočasných nebo slangových,

общенародные от кастовых, кружковых. Он должен чувствовать вкус и температуру слова. Вчитываясь в чеховское описание первого снега (в рассказе «Припадок»), видишь, как поэт (я не оговорился — именно поэт) доводит ощущение первого снега до всех наших внешних чувств — зрения, слуха, обоняния, осязания.

*«Недавно шел первый снег, и все в природе находилось под властью этого молодого снега. В воздухе пахло снегом, под ногами мягко хрустел снег, земля, крыши, деревья, скамьи на бульварах — все было мягко, бело, молодо, и от этого дома выглядывали иначе, чем вчера, фонари горели ярче, воздух был прозрачней, экипажи стучали глуше, и в душу вместе со свежим, легким морозным воздухом просилось чувство, похожее на белый молодой, пушистый снег...»*

Настоящее художественное слово как раз и должно вызывать эти рефлексы, должно быть видимо, осязаемо, слышимо. В этом смысле слова различаются и сами по себе, вне контекста: когда мы говорим: «строгать, пилить», — мы чувствуем в руках пилу или рубанок. Когда говорим: «обрабатывать дерево», ничего не чувствуем. Но главное — ощущение «слова в строю».

Бели вы сравните маленьких писателей с большими, то увидите, насколько большие одновременно и одухотвореннее и физиологичнее. Это даже связано: если бы мы не воспринимали так чувственно первый снег в рассказе Чехова, до нас не дошла бы и одухотворенность этого отрывка.

слова zcela běžná od slov příznačných pro určitou skupinu lidí. Měl by mít cit pro jejich chuť a teplotu. Když se člověk začte do popisu prvního sněhu v Čechovově povídce *Záchvat*, uvědomí si, jak básník (záměrně říkám *básník*) dává čtenáři pocítit sníh všemi smysly: zrakem, sluchem, čichem, hmatem.

*„Nedlouho předtím napadl první sníh a všechno v přírodě bylo pod vládou tohoto mladého sněhu. Sníh voněl ve vzduchu, měkce chrupal pod nohama, země, střechy, stromy i lavičky na bulvárech – všechno bylo hebké, bílé a svěží, takže domy vypadaly jinak než včera, lucerny hořely jasněji, vzduch byl průzračnější, kočáry lomozily tlumeněji a do duše se vkrádal s čerstvým a lehkým mrazivým vzduchem pocit podobný tomu bílému, novému a kypřému sněhu.“<sup>10</sup>*

Opravdové umělecké slovo má vyvolávat právě takové vjemy, musí být viditelné, hmatatelné a slyšitelné. Právě takto mohou slova působit i sama o sobě, vně kontextu. Když například řeknete *hoblovat* nebo *pilovat*, cítíte v rukou hoblík či pilu. Když se řekne *opracovávat dřevo*, necítíte nic. To hlavní je ale schopnost vnímat slovo především v rámci kontextu.

Když srovnáme opravdové spisovatele s pouhými pisálky, ukáže se, nakolik jsou díla velkých spisovatelů oduševnělejší a smyslovější. Dokonce to spolu souvisí: kdyby k nám Čechovův popis prvního sněhu nepromlouval skrze tolik vjemů, unikla by nám jeho oduševnělost.

---

<sup>10</sup> Z povídky *Záchvat* v překladu Vladimíra Pravdy (Čechov: 1954, s. 273–274)