

Ольга Бараш
Москва (Россия)

Бал в опере Ю. Тувима и *Представление* И. Бродского:
типологическое родство или интертекстуальная
связь?

Представление принадлежит к достаточно редкому для Иосифа Бродского жанру сатирической поэмы и особенно резко контрастирует по форме и содержанию с остальным творчеством поэта конца 80-х (исключение – сатирическая пьеса *Демократия*). Датировка текста, как это часто бывает у Бродского, достаточно приблизительна: первоначально автор датировал ее 1986 годом, но, как утверждает Л. Лосев, в 1988 году подарил машинопись *Представления* вдове адресата (М. Николаева, т.е. Виктории Швейцер – О. Б.) как недавно законченную вещь¹.

В пользу авторской датировки говорит то, что в этом же году Бродский написал на английском стихотворение *History of the Twentieth Century* с подзаголовком *A Roadshow* (уличное представление), составляющее подобие иронического диптиха с *Представлением*: первое представляет собой ироническое изложение событий мировой истории XX века – второе – русской истории XIX-XX веков. Тем не менее, в настоящее время принято датировать стихотворение 1988 годом. Так или иначе, это последнее по времени из немногочисленных сатирических «панорамных обзоров»², написанных Бродским (другие – это *Речь о пролитом молоке* (1967), *Пятая годовщина* (1977), отчасти – *Письмо в бутылке* (1964), к ним примыкает также *Лесная идиллия*, написанная в 1970-1971 гг. От своих поэтических предшественников *Представление* отличается слабее выраженным лирическим компонентом (в *Лесной идиллии* он отсутствует полностью).

¹ Л. Лосев, *Примечания*, [в:] И. Бродский, *Стихотворения и поэмы*, Санкт-Петербург 2011, Т. 2, с. 448.

² Там же.

Целью данной статьи не является определение места *Представления* в творчестве Бродского. Как и многих исследователей, бравшихся за анализ этого текста, нас привлекают некоторые из предположительно содержащихся в нем интертекстов, а также смысловой потенциал, образуемый интертекстуальными связями.

Анализ *Представления* как «коллажа» или «центона», состоящего как из реплик анонимных персонажей³, так и из явных и скрытых цитат, предпринимался неоднократно⁴. При всей соблазнительности такого подхода, представляющего собой, помимо всего прочего, состязание в остроумии комментаторов, мы ограничимся лишь одним аспектом – моментами, перекликающимися с другой выдающейся сатирической поэмой XX века – *Бал в Опере* Юлиана Тувима.

Написанный в 1936 году *Бал в Опере* дает широкое сатирическое изображение межвоенной Польши эпохи нарастания фашистских настроений, как среди властей, так и в народе. Гротескное описание собственно бала, на котором веселятся представители «правлящего класса»⁵, перемежается сценками из жизни тех, кто «редко видит мясо»⁶ – жителей городских окраин и деревни, составляющий тогда большую часть населения Польши. Мы не зря воспользовались цитатами из *Представления* Бродского, чтобы вкратце изложить фабулу поэмы. Нам представляется, что между двумя произведениями существует не только жанровая и сюжетная связь, но что *Представление* Бродского написано под прямым воздействием *Бала в Опере*.

Бал в Опере долго шел к читателю. Вначале опубликовать его помешала цензура, потом война. Лишь в 1946 году поэма была напечатана в журнале «Szpilki». Книжное же издание появилось уже после смерти Тувима – она была включена в 3-й том собрания сочинений автора, вышедшего с 1955 по 1961 год. Собственно третий том вышел в 1958 году, текст поэмы был включен в него целиком, но без пролога и эпилога, представляющих собой цитаты из *Откровения Иоанна Богослова*, наличие которых переводит поэму в мистико-катастрофический план. Так что читатели издания 1958 года должны были воспринимать *Бал в Опере* как узконаправленную сатиру на

³ Там же.

⁴ См., Е. Петрушанская, *Музыкальное «Представление» Иосифа Бродского*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 2; Т. Кэмпбелл, *Трудности перевода стихотворения Иосифа Бродского «Представление» с русского на английский*, «Митин журнал» 1995, № 53.

⁵ И. Бродский, *Представление*, [в:] И. Бродский, *Стихотворения и поэмы*, Санкт-Петербург 2011, Т. 2, с. 156. Все цитаты из *Представления* даются по этому изданию.

⁶ Там же.

правителей предвоенной Польши, что вполне вязалось с идеологическими установками того времени.

Именно так должен был прочитать поэму и молодой И. Бродский, хорошо знавший и любивший творчество Тувима, и даже, по его собственным словам, переводивший польского автора⁷. Получились ли переводы, и что с ними стало – неизвестно. Тем не менее, первый «след» *Бала в Опере* мы находим уже в «ювенилиях» Бродского.

Надо сказать, что в раннем творчестве Бродского определенно присутствуют также интертексты к другим произведениям Тувима. 1957-1960 годы принято называть «годами учения» поэта, когда он только начинал вырабатывать собственный идиостиль⁸. Тогда его идиолект во многом складывался из «чужих голосов», в том числе зарубежных поэтов, - называют в основном авторов, печатавшихся в то время в «Иностранной литературе», в том числе Н. Хикмета, Я. Рицоса, Ф. Гарсиа Лорку и т.п. В этом разное не потерялся голос Ю. Тувима. Так, известное стихотворение Бродского *Еврейское кладбище около Ленинграда...* принято считать подражанием ходившему тогда в «самиздате» стихотворению Б. Слуцкого *Евреи*. В тексте Бродского имеется лишь один случай открытого цитирования Слуцкого: «Евреи хлеба не сеют» (Слуцкий) – «И не сеяли хлеба. Никогда не сеяли хлеба» (Бродский). Между тем, едва ли может вызвать сомнения содержательное, а в особенности структурное сходство текста Бродского и стихотворения Ю. Тувима *Żydzi*. То же самое можно сказать о сходстве стихотворений *Слепые музыканты* Бродского и *Ślepcy* Тувима, содержащие сходные мотивы и даже начинающиеся практически одинаково: «Слепые блуждают ночью...» (Бродский) – „Ślepcy chodzą zaszchyceni...” (Тувим). Возникает даже предположение: не были ли именно эти тексты теми самыми гипотетическими переводами из Тувима? Особенно, если учесть то, как порой обращался с оригиналом Бродский, когда переводил «для души», и над ним не «висела» непременная редакторская правка. Так, знаменитый перевод *Песни о знамени* К. И. Галчинского, которым так восхищались не знавшие польского языка современники, представляет собой скорее оригинальное стихотворение Бродского «по мотивам» Галчинского, где целые фрагменты оригинала опущены, а от себя добавлены новые.

⁷ А. Husarska, *A Talk with Joseph Brodsky*, «The New Leader» 1987, от 14.12.

⁸ В. Куллэ, *Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957-1972)*. Диссертация, защищенная в Литературном институте им. А.М. Горького, Москва 1996, [электронный ресурс], http://magazines.russ.ru:81/novy_i_mi/redkol/kulle/dop/diss1.html, [18.08.2012].

Однако совсем другого рода интертекстема, восходящая к *Балу в Опере*, на наш взгляд, просматривается в самом, наверное, известном раннем стихотворении Бродского – *Пилигримы* – пример чисто структурного, не имеющего отношения к лексическому наполнению цитирования, трудно сказать, сознательного или бессознательного. Вот начало *Пилигримов*:

Мимо ристалищ, капищ, // мимо храмов и баров, // мимо шикарных кладбищ, // мимо больших базаров, // мира и горя мимо, // мимо Мексики и Рима, // синим солнцем палимы, // идут по земле пилигримы⁹.

Сопоставим эти строки с началом главы 7 *Бала в Опере*:

Przez ul. Zdobywców, // Przez Annasza, Kaifasza; // Przez Siwą, przez św. Tekli // I Proroka Ezdrasza. /// Przez Krymską, Kociołbóską, // Przez Gnomów i przez Dziewic, // Przez Mysią, Addis-Abebską // I Łukasza z Błażewic, /// Przez Czterdziestego Kwietnia, // Przez Bulwary Misyjne - // Jadą za miasto wozy//Asenizacyjne¹⁰.

Казалось бы, что общего между романтическими пилигримами и прозаическим ассенизационным обозом? Однако, обратим внимание на структуру обоих фрагментов. Синтаксически каждый из них представляет собой простое распространенное предложение, осложненное цепочкой однородных обстоятельств места, некоторые из которых соединены союзом «и». Предикативный центр находится в конце предложения, причем главные члены стоят в инвертированном порядке; внутри предикативной группы помещается еще одно обстоятельство места, не входящее в цепочку однородных. При подлежащем имеется определение, выраженное у Бродского причастным оборотом (7-сложной фразой), у Тувима – 6-сложным прилагательным. При этом, фонетически «синим солнцем» (фрагмент определения у Бродского) и *asenizacyjne* (определение Тувима) представляют собой паронимические аттрактанты. Такими же паронимическими аттрактантами являются лексемы «капищ» – *Kajfasza*, ристалищ – *Ezdrasza*, *Łukasza z Błażewic* – (шикарных) кладбищ (если, конечно, вслед за некоторыми считать соположение пары звонкий-глухой согласный звуковым повтором).

Обращают на себя внимание и другие звуковые повторы: например, огласовка первой строфы Бродского (на «а» и «и») соответствует

⁹ И. Бродский, *Указ. соч.*, Т. 2, с. 231.

¹⁰ J. Tuwim, *Bal w Operze*, Kraków 1999. Все цитаты из *Бала в Опере* даются по этому изданию.

огласовке первых двух строк Тувима, исключая предлог «przez», который в трехиктном дольнике (которым, кстати, написаны оба текста) в сильной позиции несет на себе по меньшей мере дополнительное ударение. При этом, самым частотным гласным в сильных иктах в тувимовском фрагменте служит «е» (11 употреблений) - ударный гласный предлога «przez» при условии, что на него падает ударение; у Бродского это «и» - ударный гласный предлога «мимо».

В тексте Бродского присутствует легко узнаваемая отсылка к русской классике – некрасовская рифма «палимы-пилигримы». Любопытно, что и у Тувима присутствует отсылка к русской классике: «улица сорокового апреля» заставляет вспомнить «сорок третьье апреля» из *Записок сумасшедшего*, и Тувим, переводчик Гоголя, наверняка отдавал себе в этом отчет.

И, наконец, при полном смысловом различии фрагментов они имеют общий семантический инвариант: «Ряд субъектов, обладающих неким свойством, движется относительно ряда объектов».

Трудно сказать, было ли такое тщательное следование структуре текста-предшественника сознательным со стороны Бродского. Но вполне осознанным, на наш взгляд, было обращение к *Балу в Опере* в более позднем тексте Бродского – *Речь о пролитом молоке* (1967). Мы имеем в виду содержащиеся в стихотворении рассуждения о деньгах: «Всюду необходимы деньги»¹¹ - сравним: «I wszystkim za wszystko, z kieszeni do kas»... и далее строки: «Деньги прячутся в сейфах, в банках //, в чулках, в полу, в потолочных балках, // В несгораемых кассах, в почтовых бланках // Наводняют собою Природу!». Сравним: «Do banków, straganów, sklepików i kas // I z kas, i z banków, straganów, sklepików...» Тувим уничтожительно сравнивает деньги с «вшами» и «блохами», Бродский – с миазмами и мокротой: «Я дышу серебром и харкаю медью...». Сравним также: «Grosze i wszy srebrzeją w kieszeniach» – «Не звени ты в кармане, мелочь»; «I jak papier wyschnięty, szeleszczą, szurają» – «Шумят пачки новеньких ассигнаций // словно вершины берез, акаций...».

Ближе к финалу стихотворения у Бродского внезапно возникает, казалось бы, немотивированный полонизм: «Непротивленье, панове, мерзко...». Надо сказать, что немотивированных полонизмов, даже самых незначительных, вроде союза «бо» или глагола «панует», у Бродского практически не бывает. Так и в данном случае, благодаря этому обращению, в число «непротивленцев» включается и «заявленный» ранее в качестве объекта полемики Тувим (который в самом

¹¹ И. Бродский, *Указ. соч.*, Т. 1, с. 254. Цитаты из *Речи о пролитом молоке* даются по этому изданию.

деле долгое время был пацифистом, сравним: «Есть что-то дамское в пацифистах...»).

Речь о пролитом молоке, как было сказано выше, в некоторых аспектах предваряет *Представление*. Известно, что для Бродского была характерна не только высокая степень интертекстуальности, но и автореференциальность, возросшая в поздний период творчества. При этом референтным пространством для него служат не только собственные тексты, но и собственные интертексты. Отмечалась связь *Представления* со стихотворением 1970 года *Лесная идиллия*, написанным похожим размером, содержащая ряд неточных текстовых совпадений с позднейшим произведением¹². Однако, есть основания предполагать, что при написании *Представления* Бродский основывался не только на тексте *Лесной идиллии*, который он, кстати, никогда не включал в «официальный» свод своих опусов, но и на других «сатирах», не только собственных, но и чужих, в частности, на *Бале в Опере*.

Представление написано в период, когда Бродский, как принято считать, перестал интересоваться польской поэзией. Вряд ли это справедливо: напротив, именно в эмиграции он получил возможность не только читать и переводить, но и дружить с польскими поэтами-эмигрантами – Ч. Милошем, З. Хербертом, А. Загаевским, С. Бараньчаком, и состоять в редколлегии польского эмигрантского в ту пору, журнала «*Zeszyty literackie*». Именно, в «Зешитах литератцких» была опубликована статья С. Бараньчака *Zemsta na słowie*¹³, посвященная *Балу в Опере*. Бродский как член редколлегии журнала и друг автора, не мог не знать этой работы; она могла стать для него своего рода катализатором возрождения интереса к поэме. *Бал в Опере* входил и в круг интересов Ч. Милоша, хотя его статья о поэме была написана существенно позже, чем *Представление*.

Однако гораздо больше, чем внешние факторы, говорит сам текст *Представления*. Стихотворение Бродского по преимуществу написано, казалось бы, редким для русской поэзии размером: восьмистопным хореем со сплошной женской клаузулой. Однако при ближайшем рассмотрении восьмистопный хорей оборачивается четырехстопным: строки делятся цезурой ровно пополам, причем предцезурное полустишие также заканчивается женской клаузулой. «Скрытая» объединением двух полустиший в один стих четырехстопность в то

¹² М. Артемьев, *Тарзаны и партизаны. Иосиф Бродский. От «Лесной идиллии» к «Представлению»*, «НГЭxlibris» 2007, от 18.01.

¹³ „Zeszyty Literackie” 1983, nr 4, s. 110.

же время «разоблачается» с помощью то и дело возникающими рифмами, именно между полустишиями, а не между строками, либо между предцезурными и послецезурными полустишиями. Сравним:

Председатель Совнаркома, / Наркомпроса, Мининдела! // Эта местность мне знакома / как окраина Китая... (1); И стоят хребты Кавказа / Как в почетном карауле. // Из коричневого глаза бьет ключом Напареули (2); Входят с песней пионеры / кто с моделью из фанеры... (3); «И за смертною чертою, / лунным блеском залитою, // челюсть с фиксой золотою / блещет вечной мерзлотою (4).

Рифмы могут быть как перекрестными, (1), (2), так и парными (3) и даже сплошными (4), когда все четыре полустишия рифмуются между собой. Каждая строфа, состоящая из шести «восьмисложников» завершается четырехстопным хореическим двустишием с мужской клаузулой, за которым следует четверостишие, также написанное четырехстопным хореем, но со строго женской клаузулой и парной рифмой.

Такое строение текста позволяет комментаторам говорить о «частушечности» стихотворения (Кэмпбелл, Петрушанская). Однако русская частушка, даже если в ней не соблюдается неукоснительно правило альтернанса, редко состоит из строк со сплошными женскими рифмами. Скорее по принципу «классической» частушки устроены четверостишия *Лесной идиллии*: «Ни иконы, ни Бердяев, // ни журнал «За рубежом»// не спасут от негодяев, // пьющих нехотя Боржом»¹⁴.

Следует отметить, что четырехстопный хорей со сплошной женской рифмой вообще встречается в русской поэзии достаточно редко. Зато достаточно часто встречается он в польской поэзии, хотя, по замечанию А. Кулявика, «настоящую эстетическую ценность этому размеру смогли придать лишь поэты межвоенного двадцатилетия: Ивашкевич, Тувим, Либерт»¹⁵.

Именно четырехстопным хореем (преимущественно с женской клаузулой, с вкраплением двустиший с мужской) написана большая часть поэмы *Бал в Опере*. Многие фрагменты имеют простую парную рифму, однако в других, схема рифмовки достаточно прихотлива. Например,

¹⁴ И. Бродский, *Указ. соч.*, Т. 2, с. 246.

¹⁵ А. Kulawik, *Poetyka*, Kraków 1994, s. 212.

Na afiszu - Archikrator, // Więc na schodach marmurowych // Leży
 chodnik purpurowy, // Ustawiono oleandry, // Ochrypl szef-organizator,
 // Wyfraczony krępy mandryl, // Klamki, zamki lśnią na glanc, // W blasku
 las ułańskich lanc...

Схема рифмовки здесь будет выглядеть как АББСАСдд, то есть рифмы обманывают ожидания читателя, возникая как бы «не на месте»: так вместо окончания С в четвертой строке, естественно было бы ожидать окончания А. Представляется, что Бродский выбрал размер и схему рифмовки для своего стихотворения под влиянием семантического ореола метра тувимовской поэмы – сатирической «энциклопедии польской жизни».

Подобной энциклопедией советской жизни является *Представление*, и роднит его с поэмой Тувима не только формальная сторона. Речь идет о разных странах и разных реалиях; тем не менее, некие параллели можно найти и в содержании произведений, начиная с названий: как бал, так и представление – события необыденные, карнавальные (сравним «бал-маскарад»). При этом тувимовский «бал» содержит элементы «представления»:

Potem księżyc nad Taiti / I gitary na Haiti, / Potem śpiewa Włoch Tęsknotti
 Zakochane totti-frotti, / Potem duo Pitt and Kitty, / Kłowny się po pyskach
 piorą / I śpiewają: I am Pitty / I am Pitt I love you Kitty...

Представление же Бродского содержит элементы «оперы» – «...рядом с ним меццо-сопрано» (а также балета, танца: «Входит лебедь с отраженьем / в круглом зеркале, в котором взвод берез идет вприсядку, первой скрипке корча рожи...»); (напомним, что «оперой» называется именно театр оперы и балета).

Каждая строфа *Представления* начинается с театральной ремарки: «Входят... Входит...». У Тувима все *entrées* сконцентрированы в одной главе:

Zajeżdżają gronostaje /
 I brajtszwance, / Barbarossy, oxenstierny / I braganze, / Zajeżdżają Buicki,
 Royce'y //
 I Hispany, // Wielkie wstęgi, śnieżne gorsy, // Szambelany, // I buldogi
 pełnomocne
 I teriery // I burbony i szynszyle // I ordery...

и объединены анафорическими повторами. Можно заметить, что, как у Тувима, так и Бродского входящие/приезжающие не обязательно являются людьми.

Начинается и то и другое произведение с упоминания некоего «вождя»: «Sam Potężny Archikrator...» у Туви́ма, то есть правитель, статус которого не вполне ясен. По мнению Ч. Милоша,

...это скорее всего диктатор, может быть такой, как Муссолини, во всяком случае глава тоталитарного правительства. Такого в Польше не было, и правительства в ней можно назвать лишь фашиствующими. <...> Однако Архикратор наделяется признаками, совсем не обязательно польскими, но свойственными тогдашней большой Европе¹⁶.

Так же неясна (умышленно затемнена абсурдным перечислением) должность «Председателя (Совнакома, Наркомпроса, Мининдела» у Бродского, но и его статус диктатора (правда, скорее мелкого, чем крупного) не вызывает сомнений. Хотя бы потому, что за обращением к нему следуют строки в стиле протокола или попросту доноса: «Эта местность мне знакома как... Эта личность мне знакома...». Мотивы доноса и связанных с ним карательных органов появятся и в дальнейших строках: «Дятел ворону стучит», «...кто - с написанным вручную содержательным доносом», «Входит Мусор с криком: «Хватит!» Прокурор скулу квадратит», «Дайте срок без приговора!»» и другие.

У Туви́ма «донос» хотя и не упоминается, но подразумевается: через всю поэму проходит образ «tajniaków», вездесущих тайных агентов (в просторечии топтунов); одним из рефренов в поэме служит строка «Na tajniaka tajniak mruga...».

Перечислим другие важные мотивы поэмы Туви́ма. Это (а) промискуитет («Seksualny kontredansik...»); (б) еда («Przy bufecie - żłopanina, // Parskanina, mlaskanina, // Burbon z młodym Rostakowskim // Serpentynę flaków wcina...»); (в) насилие – идеологическое и физическое: «Czynu! czynu! nic po słowie! // Ducha! ducha! więc po głowie // I kolbami, i salwami // Ка // Ра // Вино // Wymi!»; (г) деньги – от вполне невинного «Ile rebarbar? (до целой «филиппики» в адрес денег (см. выше). Нетрудно заметить, что все эти мотивы присутствуют и у Бродского, преимущественно в четверостишиях, состоящих из прямой речи, но также и в авторской речи: (а) «приучил ее к минету»; «все равно поставлю раком» и т.п.; (б) «В продуктивном - кот наплакал; бродят крысы, бакалея»; «Муж, чьи правнуки босые тоже редко видят мясо»; заметим, что у Бродского тема еды представлена скорее как тема отсутствия таковой, за редкими исключениями: «Друг-кунак вонзает клык // в недоеденный шашлык».

¹⁶ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] J. Tuwim, *op. cit.*, s. 20, (перевод наш).

(В): «Бродят парубки с ножами...»; «чтобы выпалить в начале непрерывного террора»; «Врезал ей меж глаз поленом» и т.п. И наконец, (с): «Дай червонец до получки»; «говорят, что скоро водка снова будет по рублю»; эта тема представлена в стихотворении наиболее скудно, однако, была уже отработана Бродским в *Речи о пролитом молоке*.

Можно, конечно, возразить на вышеперечисленные соображения, что сам жанр сатиры на тоталитаризм подразумевает все указанные моменты. Тем не менее, некоторые фрагменты у двух поэтов весьма сходны: Сравним: «*Pe rebarbar?*» (Тувим) - «А почему та радиолола?» (Бродский); обращает на себя внимание не только идентичность вопросов, но и некоторое фонетическое сходство названий упомянутых предметов при полном семантическом несовпадении – межъязыковые игры такого рода характерны для Бродского; (см. выше примеры из *Пилигримов*¹⁷). «*Dżawachadze, prync gruziński, // Rwie zębami tyłek świński*» (Тувим) - «Друг-кунак вонзает клык // в недоеденный шашлык» (Бродский); следует отметить, что несколькими строками выше упоминается «Джугашвили»).

При этом общая стилистическая окраска текста и выбор выразительных средств у двух поэтов разнятся. Конечно, оба используют такие приемы, как ирония и гипербола, диктуемые жанры; оба не гнушаются обсценной лексикой. При этом С. Бараньчак не зря назвал свою статью о Тувиме *Месть слову*: основная мысль польского критика состоит в том, что Тувим подвергает насилию язык, мстя ему за то, что происходит в стране¹⁸. Действительно, Тувим нередко прибегает к аграмматизму и деформирует слова (сравним одно из ключевых слов поэмы – *ideolo*), доводя порой поэтическую речь до зауми: «*IDEOLO, IDEOLO // Ideolo ideali // Lari fari lafirindia // Udibidibindia, udibindia!*»; «*„Kurr Stołeczny Fioletowy!” // „Kurr dzisiejszy; Kurr dziejowy!” // „Ideo za dziesięć groo!...” // „Bal w Operze! Katastroooo!”*» (следует обратить внимание, что этот фрагмент (не единственный в поэме) состоит из реплик прямой речи – прием, используемый Бродским на протяжении всего *Представления*).

Бродский насилию над «обоготворяемым» им языком себе не позволяет; отметим, однако, что, в принципе, он редко, но использовал этот прием; сравним стихотворение *Ты не скажешь комару...*: «С

¹⁷ См. также: О. Бараш, *Смыслообразующая функция «чужого слова» в стихотворении И. Бродского «На смерть Жукова»*, [в:] *Стратегии исследования языковых единиц*, Тверь 2012, с. 186.

¹⁸ S. Barańczak, *op. cit.*

точки зрения комара // Человек не умира»¹⁹. Кроме того, Бродский пользуется преимущественно нарочито разговорной речью, Тувим – экспрессивной, также синтаксис Тувима значительно динамичней, что достигается обилием назывных предложений и перечислений. Естественно, что даже при сходной ритмической структуре рисунка произведений это приводит к разным результатам, вытекающим, в первую очередь из разницы в мировоззрениях поэтов. Следует вспомнить многочисленные высказывания Бродского об обыденности зла, тогда как у Тувима оно выступает в демонизированном обличье: не зря еще один рефрен поэмы – «...diabli biorą // diabli biorą diabli biorą!» (в финале – „wzięli”).

«Инфернальные» мотивы в поэме Тувима, цитаты из *Откровения Иоанна Богослова* в качестве пролога и эпилога и апокалипсический финал раскрывают второй, мистический план поэмы. Как выразился Ч. Милош, «*Бал в Опере* – это молитва о небытии мира, слишком порочного, чтобы иметь право на существование»²⁰.

Финал стихотворения Бродского также служит переводу произведения в другой план – лирически (отметим в последней строфе появление «чорта» (sic!), пусть в составе фразеологизма «у черта на куличках»). Однако нас интересует не последняя, повествующая о смерти индивидуума и времени-убийце строфа (своего рода личный апокалипсис), сколько предпоследнее шестистишие:

Мы заполнили всю сцену! / Остается влезть на стену! // Взвиться со-
колом под купол! / Сократиться в аскарида! // Либо всем, включая
кукол, / языком взбивая пену, // хором вдруг совокупиться, / чтобы
вывести гибрида. // Бо, пространство экономя, / как отлиться в фор-
му массе, // кроме кладбища и кроме черной очереди к кассе?

с точки зрения соотношенности с поэмой Тувима.

В *Бале в Опере* фигурирует «сцена», на которой пляшет танцовка Сатанелла и которую потом заполняет толпа – не людей, а свиней: *Tłum różowych świń z maciorą*. Фигурирует и «пена» изо рта: «*Pianą zieloną pryska z pyska*». Присутствует мотив «взлета под купол»: «*I chuć - w skok, i wzrok – kastetem // I pod żyrandol piruetem...*» (хотя вместо купола тут люстра, но тема потолка» остается). До «аскарида» Тувим не додумался, но в финале поэмы появляется чудовище, сравниваемое с «*Gąsienicą hipopotamową, // Glistą, na miarę przedpotopową*» (своего рода «гибрид!»). В «гусеницу» также сливается вереница

¹⁹ И. Бродский, Указ. соч., Т. 2, с. 156.

²⁰ Cz. Miłosz, op. cit., s. 31.

танцующих. Сравним также: «Sześć tysięcy w jedno ciało // Zrosło się i oszalało!». Что касается «хорового совокупления», то персонажи Тувима, в общем-то, только этим и занимаются. Так, большая часть образов из цитированной строфы Бродского – одной из ключевых в стихотворении – ведет свое происхождение от поэмы Тувима.

Сатирические произведения разных времен и народов имеют между собой много общего. Но нам представляется, что параллелей между произведениями Тувима и Бродского достаточно (учитывая, насколько это разные авторы по мировоззрению и по поэтике), чтобы сделать вывод о сознательном обращении Бродского к *Балу в Опере* при написании *Представления* и что интертекстуальная связь его с Ю. Тувимом не прервалась, даже когда он уже был абсолютно сложившимся поэтом.

STRESZCZENIE***Ball at the Opera* by J. Tuwim and *The Performance* by J. Brodsky:
a typological similarity or intertextual connection?**

This article is an attempt at a comparative analysis of the satirical works of J. Tuwim and J. Brodsky with a special emphasis on their motifs and structure. Brodsky makes numerous references to the works of the Polish poet. Familiarity with his literary output may have been one of the reasons for his treating Polish poetry as a “borderland” between Slavonic and western European culture.