

С.Г. Николаев

**РУССКИЙ ПОЭТ
ИОСИФ БРОДСКИЙ
КАК АВТОР
АНГЛИЙСКОГО
СТИХОТВОРНОГО
ТЕКСТА: НАБРОСКИ
К ПОРТРЕТУ ТВОРЦА**

Статья посвящена рассмотрению лингвистических специфик англоязычных поэтических текстов одного из крупнейших русских поэтов XX в. — Иосифа Бродского. Автор последовательно прослеживает эволюцию англоязычного поэтического текста в творчестве Бродского, относимом к его эмиграционному периоду. Высказывается ряд гипотез о мотивах творческого обращения Бродского к английскому языку.

Ключевые слова: *стихотворное творчество, поэтический текст, авторский текст на «втором» языке, автоперевод, лингвистические признаки стихотворной речи, поэтический ритм, рифма, синтаксис, лексика, стилистические приемы и средства в поэзии.*

Николаев Сергей Георгиевич — докт. филол. наук, профессор, зав. кафедрой английской филологии факультета филологии и журналистики Южного федерального университета
Тел. (863) 269-76-11

© С.Г. Николаев, 2008 г.

Бродский сочинял стихи на двух языках: с начала и до конца жизни на русском, после переезда и обоснования в США — еще и на английском¹. Можно сказать, что работа с английским стихом велась им без сколь бы то ни было заметного содержательного «ущерба» для его русскоязычного поэтического творчества, параллельно и неконкурентно в отношении последнего. Иначе дело обстояло с прозаическими произведениями — эссеистикой, которая создавалась в основном за пределами русского языкового пространства, по большей части сразу по-английски, и по опубликовании оказывалась «покинутой» автором, т.е. переводилась в любую иную языковую систему, в том числе и русскую, без определяющего участия или особо пристрастного внимания с его стороны.

С учетом признака национально-языковой отнесенности каждого поэтического произведения Бродского весь корпус стихотворных текстов, вышедших из-под его пера, можно — с допустимой долей условности и схематизма — представить в виде трех неравновеликих секторов. В первый войдут стихи, созданные по-русски и не переведившиеся автором на английский язык. Во второй — созданные по-английски и не переведившиеся им на русский. А между ними, согласно простой логике межъязыковых трансформаций, разместятся тексты, существующие сразу в двух воплощениях — русском и английском. Количественно-содержательное соотношение между тремя секторами обнаруживало

однаправленную динамику: медленно, но определенно оно изменялось от сборника к сборнику, обнаруживая четкую тенденцию к нарастанию авторской автономности, т.е. независимости русского поэта от англоязычных коллег при работе над английскими переводами собственных стихов, а также к увеличению доли англоязычного творчества Бродского в виде стихотворных текстов, которые не были изначально обеспечены русскими прототипами, но сразу создавались по-английски².

Из центра внимания настоящей статьи сознательно выведены автопереводы: пускай пока фрагментарно, но это важное звено в творчестве Бродского уже изучается³. Наш интерес привлекла принципиально иная творческая ситуация, чей смысл лучше всего отражен в образе русского литератора, выступающего в роли автора оригинального английского поэтического текста. При всей объяснимости такой картины обстоятельствами биографии Бродского — например, длительным проживанием поэта (т.е. художника слова, которое всегда есть вполне определенный *национально-языковой* или, шире, *национально-культурный* знак) в англоязычном мире, его «вживанием» в англоязычную социальную среду, — она все же несет в себе изрядный и вполне ощутимый заряд парадоксальности. Ведь Бродский всерьез никогда не желал полностью перейти в сочинительстве на английский язык и отказаться в его пользу от русского: в своем творчестве он до конца оставался русским поэтом⁴.

Каким же был «массив» стихов и какие именно поэтические тексты на английском языке оставил потомкам Бродский? Это несложно проследить хронологически по пяти его английским сборникам, вышедшим в англоязычных странах — Британии и США.

Joseph Brodsky: Elegy to John Donne and Other Poems. Сборник, напечатанный в 1967 г. в Англии, не содержит английских стихов Бродского (их к этому времени еще попросту не было). Все переводы выполнены Николасом Бетеллом.

Joseph Brodsky: Selected Poems. Во втором сборнике, выпущенном сначала в Англии (1973 г.), затем в Штатах (1974 г.), также еще нет авторских английских стихов. Единственным переводчиком выступает Дж. Л. Клайн. Но Бродский уже живет в Америке, пробует свои силы в написании по-английски эссе и стихов: в декабре 1974 г. журнал *New York Review of Books* печатает его *Elegy to W.H. Auden* — первый самостоятельный английский стихотворный текст, ставший сегодня раритетом ввиду того, что впоследствии не переиздавался⁵. А в 1979 г. журнал *Kenyon Review* публикует и первый поэтический перевод Бродского с русского на английский: это *Demon*, английская версия ранней набоковской миниатюры «Откуда прилетел? Каким ты дышишь горем?»

A Part of Speech. Книга, вышедшая в 1980 г. и в Нью-Йорке, и в Лондоне, содержит одно, но довольно крупное (4 части, 16 строф, 74 строки) английское стихотворение, датированное 1977 г., — *Elegy: for Robert Lowell.*

To Urania. В Нью-Йорке сборник вышел в 1988 г., в Лондоне — в 1989. В нем уже 11 оригинальных английских текстов: *The Berlin Wall Tune* (1980), *Dutch Mistress* (1981), *Allenby Road* (1981), *Café Trieste: San Francisco* (1980), *A Martial Law Carol* (1980), *Seaward* (1983), *Galatea Encore* (1983), *Variation in V* (1983), *Letter to an Archaeologist* (1983), *Ex Voto* (1983), *Belfast Tune* (1986).

So Forth. Эта книга, подготовленная к печати самим Бродским, вышла посмертно в Нью-Йорке и Лондоне в 1996 г. В нее включено 21 оригинальное английское стихотворение: *Infinitive* (1994), *A Song* (1989), *Epitaph for a Centaur* (1988), *Exeter Revisited* (1988), *Transatlantic* (1991), *Anti-Shenandoah: Two Skits and a Chorus* (1992), *Ab Ovo* (1996), *Törnfallat* (1990/1993), *Song of Welcome* (1992), *Elegy* (“Whether you fished me bravely out of the Pacific...”) (1995), *Kolo* (1995), *Anthem* (1995), *A Tale* (1995), *Ode to Concrete* (1995), *At the City Dump in Nantucket* (1995-96), *A Postcard* (1994), *Reveille* (1996), *Blues* (1992), *At a Lecture* (1994), *Love Song* (1995), *To My Daughter* (1994).

К данному списку следует прибавить еще 9 текстов, опубликованных в американских журналах. Первоначально они предназначались к включению в сборники, но при редактировании по разным причинам остались за их пределами⁶. Это: *Rio Samba* [1978], *Swiss Blue* [1990?], *Lines for the Winter Recess* [1992], *Fossil Unwound* [1992], *Bosnia Tune* [1992], *To the President-elect* [1992], *Once More by the Potomac* [1995], *Cabbage and Carrot* [1995], *At the Helmet and Sword* [1995].

Наконец, учесть необходимо поэму *History of the Twentieth Century* [1986?], самое крупное из всех написанных Бродским по-английски поэтических произведений, и россыпь коротких стихотворений (от 2 до 11 строк каждое), в основном рассчитанных на легкий, юмористический эффект, под общим названием *Shorts* (всего 14 текстов).

Как видим, весь корпус английских стихов Бродского (даже с учетом того, что со временем наверняка будет выявлено и опубликовано еще какое-то число подобных текстов⁷), принципиально невелик: их общее число едва переваливает за полусотню. Если сравнить эту часть творчества поэта с любым из двух других секторов — стихами, «написанными дважды» (оригинал с последующим автопереводом), и стихами, написанными только по-русски, то указанная диспропорция станет особенно очевидной. Тем не менее, лишить обсуждаемые тексты права на свое особое место в макроконтексте творчества Бродского абсолютно немислимо — прежде всего потому, что эти английские тексты обладают собственной спецификой, которая пока оставалась не выявленной и не проанализированной исследователями. Попробуем хотя бы в самых общих чертах наметить контуры проблемы и, возможно, приблизиться к ее решению.

Наша генеральная цель — выявить важнейшие специфические черты английских стихов Бродского. Для этого последние нужно прежде всего

достоверно отделить от текстов, которые примыкают к ним максимально тесно, — переводов и автопереводов русских стихотворений Бродского. Такая задача кажется не столь уж легко выполнимой, поскольку свои сборники поэт составлял с особым тщанием, выстраивая структуру каждого из них предельно непротиворечиво, заботясь об общей консистентности и органичности книги как единого целого, в принципе делимого на эпизоды-стихотворения, но все же предназначенного к предпочтительному восприятию целиком.

Проанализируем с указанной точки зрения структуру двух последних сборников Бродского — *To Urania* и *So Forth*. За «текст» как литературную единицу примем и одно стихотворение, и последовательный ряд частей одного стихотворения, объединенных общим заглавием и общим замыслом. Так, в качестве одного текста рассматриваем и *A Polar Explorer* (8 строк, не разбитых интервалом), и *Lithuanian Nocturne* (21 часть, строфы с неодинаковым числом стихов), и *Twenty Sonnets to Mary Queen of Scots* (20 частей, монострофы по 14 стихов каждая) из *To Urania*. В то же время *Centaur I, II, III, IV* и *Epitaph for a Centaur* из *So Forth*, в основе которых лежит лишь идея, но не замысел, трактуются как отдельные тексты. Все 4 *Centaur* еще и отделяются от *Epitaph for a Centaur* на том основании, что, в отличие от последнего, представляют собой переводы (*Epitaph...*, как известно, «написалось» поэтом сразу по-английски во время работы над межъязыковым переложением четырех русских «Кентавров»).

Условно обозначим английские переводы с русского (независимо от того, кто выступал переводчиком) строчными буквами «ап», а английские стихи для большей наглядности — прописными «АС». Перевод с шумерского “*Slave, Come to My Service!*” из *To Urania* в подсчет не включен. Структурные схемы размещения стихотворений приобретут следующий вид:

To Urania:

7ап + 3АС + 4ап + 1АС + 5ап + 1АС + 10ап + 4АС + 1ап + 1АС + 2ап + 1АС + 4ап

So Forth:

2АС + 13ап + 1АС + 2ап + 1АС + 7ап + 1АС + 3ап + 1АС + 3ап + 1АС + 2ап + 1АС + 1ап + 4АС + 2ап + 1АС + 2ап + 3АС + 1ап + 4АС + 1ап + 2АС + 5ап

Как видим, кластеры английских текстов численно уступают кластерам переводных. Самый крупный английский кластер составляет 4 текста; самый крупный переводной — 13. Но чаще всего английские тексты представлены по одному в переводном окружении. Обращает на себя внимание равномерность распределения английских стихов: в структуру книги они внедрены таким образом, что в результате между ними и переводами с русского практически не чувствуются «зазоры». Переход от переводных текстов к оригинальным и наоборот оказывается реле-

вантным только для исследователя. Важной фоновой информацией для англоязычного читателя должен оставаться факт единого, нераздельного авторства сборника, отраженного в имени Joseph Brodsky.

Возникает вопрос: что все-таки отличает английские тексты Бродского от соседствующих, перемежающихся с ними переводов? Имеется ли такой (скрытый) признак, который бы достаточно надежно дифференцировал переведенные стихи от написанных по-английски? Вопрос считаем правомерным для текстологического исследования даже при том условии, что подобная дифференциация, скорее всего, была бы нежелательна с позиции автора, ориентированной на восприятие собственного сборника стихов (т.е. книги как единого художественного целого) или всего поэтического творчества (т.е. авторского макроконтекста при публикации отдельного текста в периодике) читателем.

По нашему мнению, такой признак может быть обнаружен в случае, если все творчество Бродского второго, эмиграционного периода будет локализовано в том уникальном культурном пространстве, которое обнаруживается *между* русской и английской (американской, а точнее — англоязычной) литературно-культурными традициями. Взгляд, обращенный на английский стихотворный текст русского поэта именно под таким углом зрения, позволит исследователю явственнее и строже различить в нем приметы, которые ассоциируют данный текст с той или иной национальной поэзией. Если сформулировать еще определеннее, то англоязычные тексты Бродского по своей сути следует «искать» где-то между русской и английской литературно-культурными традициями, что манифестировано в содержательно-эстетических характеристиках стихов, их образности, подтекстах, идейных установках и т.д. С другой стороны, их же следует идентифицировать между русским и английским стихосложением, что манифестировано в авторской версификационной технике — ритме, рифме, синтаксисе, лексике, стилистических приемах и средствах в целом.

Заметим, что и сам Бродский достаточно отчетливо ощущал различия в национально-литературных традициях как некий порог, водораздел, который подчас мог показаться или даже оказаться непроходимым. В одной из бесед с Соломоном Волковым он признавался: «Меня поразила строчка из стихотворения довольно посредственной американской поэтессы Энн Секстон. Она стоит на мостике над ручьем и видит, что там плавают мелкие рыбки — “как серебряные ложки”, добавляет она. Это образ, который русскому поэту никогда бы не пришел в голову, потому что рыбки и ложки в русском сознании сильно разнесены» [Волков, 2000, с. 96].

Обращаясь к рассмотрению конкретных примеров английских стихов Бродского, наметим направление, в котором предполагаем искать заложенные в этих текстах специфики, принципиально отличающие их, скажем, от автопереводов. Поскольку объектом исследования выступа-

ет феномен текста, то наиболее надежным путем поиска таких специфик является, в нашем представлении, выделение языково-речевых, т.е., в целом, формально-версификационных текстовых характеристик. К таким относятся метро-ритмические, рифменные, строфические стиховые построения, а также стилистико-риторические фигуры, наиболее очевидным образом составлявшие структурный каркас английского текста. Рассмотрим их по отдельности.

Уже ко времени переезда Бродского из России в США в системе его русского стихосложения, которая к тому времени сложилась окончательно, не просто намечался, но, в основном, произошел переход к акцентному стиху. Казалось бы, с учетом и этого факта, и доминирующей в современном английском стихосложении безрифменно-акцентной ситуации, в собственных английских стихах его меньше всего должны были привлекать регулярные размеры. В действительности все обстояло принципиально иначе. Прежде всего, чистых верлибров, которые бы соответствовали категоричной определяющей формулировке М.Л. Гаспарова «записанная столбиком проза» [Гаспаров, 1980, с. 209], среди английских стихов Бродского немного. К таким верлибрам (с известной долей осторожности) отнесем *Infinitive, A Postcard, At a Lecture, Robinsonade*.

Ритмическая упорядоченность строки обнаруживается уже в тех текстах, которые написаны разностопным стихом, — например, в *Fossil Unwound*.

Определенное число стихотворений написаны акцентным стихом, где количество слогов стремится к константности на протяжении текста. Так, четыре ударных слога прослеживаются почти во всех строках *Allenby Road, Seaward, Letter to an Archaeologist*. Аналогичным образом ритмизованна *Epitaph for the Centaur* — текст, продолжающий и завершающий собою серию стихов о кентаврах. Группу английских текстов, составленных акцентным стихом, можно условно сближать в русскими дольниками и тактовиками Бродского.

Но самое серьезное внимание обращает на себя сравнительно большое число стихотворений, написанных именно регулярным метром, что во многих случаях пребывает в соответствии с избранными автором жанровыми заглавиями. Такие заглавия составляет — сама по себе или в составе сочетаний с определяющими словами — лексика типа *song, tune, carol, anthem, blues, tale*. Песенно-фольклорные жанры, заявленные до первой строки текста, свидетельствуют о стремлении к литературной стилизации и, в соответствии с такими «правилами игры», диктуют необходимость соблюдения в тексте требуемой/ожидаемой строгости формы. Так, *The Berlin Wall Tune* обнаруживает четырехстопный дактиль, *A Martial Law Carol* — трехстопный хорей, *Love Song* — четырехстопный амфибрахий, *Song of Welcome* — разностопный дактиль, *Bosnia Tune* — разностопный хорей и т.д.

Подчас английская строка Бродского словно «забывает» о естественном для нее тоническом принципе; тогда она перетекает в чистую силлаботонику, но выраженную по-английски. Подобных мест у Бродского довольно много. Так, например, звучит начало *A Martial Law Carol*:

One more Christmas ends
soaking stripes and stars.
All my Polish friends
are behind steel bars...

К аналогичным эпизодам относится и 6 строфа *Reveille*:

Still, the surplus of the blue
up on high supplies a clue
as to why our moral laws
won't receive their due applause.

Иногда точное число слогов в составе стопы сохраняется автором за счет введения слога в виде факультативного неполнозначного слова — например, междометия, ср. *well* в последней строфе *To the President-elect*, помещенное в стих для выравнивания четырехстопного ямба:

Well, strike your tent and have your lunch
Before you stir an avalanche...

Ср. также начальное *Ah* в третьей строфе *Belfast Tune* для восстановления дактиля (но при допущении последующей липометрии — естественной для английского стиха нехватки слога в правых долях обоих стихов):

Ah, there's more sky in these parts than, say,
ground. Hence her voice's pitch...

Нередко Бродский словно намеренно разбивает «ритмическое благополучие» строки, вводя в нее — иногда весьма неожиданно, а иногда и регулярно — анакрузу. Так происходит, например, в самом начале *Anthem*, где четные стихи предваряются безударными односложными предлогами *for* и *to*, разбивающими (расшатывающими) строгий дактиль нечетных строк:

Praised be the climate
for putting a limit,
after a fashion,
to time in motion.

Обнаруживаются и многочисленные случаи антианакрузы — отсутствия в первой стопе стиха одного безударного слога, который был изначально задан размером.

Таким образом, в ритмо-метрическом отношении английские стихи Бродского, несомненно, вливались в существующую традицию английского стихосложения, но при этом и демонстрировали известную меру индивидуальности в виде заметной тенденции к ритмической регулярности и упорядоченности, характерных скорее для классического русского, нежели современного английского стихосложения.

Английская рифма Бродского — несомненно особый признак, который не просто выделяет его версификационную систему и индивидуализирует ее в англоязычной поэзии, но во многом вступает с нею в противоречие и полемику. Еще со времен Возрождения английская поэзия успешно пользовалась *blank verse*, но в последнее столетие стала отказываться от услуги рифм наиболее радикально. Это справедливо даже с учетом того, что и сегодня есть англоязычные авторы, которые рифму в своих стихах так или иначе используют. И все же регулярная рифма в современной англоязычной поэтической речи почти неизбежно уничтожит интонацию серьезности и торжественности, в лучшем случае резко архаизирует эту речь, неоправданно отвлечет внимание от начала и/или середины и направит к концевой части стиха, слишком императивно фрагментирует текст на строки. Бродского, похоже, все это не останавливало: в рифме он по-прежнему видел скорее не недостатки, но функциональные преимущества, воплощенные в ее уникальных ритмообразующих, мнемонических, ассоциативно-смысловых потенциях [Бродский, 2000, с. 396]⁸.

Примем к сведению, что английских безрифменных стихов у Бродского немного, но они есть. Это *Infinitive*, *Transatlantic*, *Ab Ovo*, *Elegy*, *A Postcard*, *At a Lecture*. Все написаны в поздний период 1991–1996 гг. и входят в последний английский сборник *So Forth*. Пять из шести этих текстов демонстрируют предельную свободу формы: ритмически они организованы как верлибры, графически — как монострофы. Лишь *At a Lecture* разбито на 4 строфы по 7 (sic!) строк каждая. Ощущение формальной нескованности усиливается за счет нестандартно длинных (*Infinitive*) или разновеликих по числу слогов (*At a Lecture*) строк.

В остальных англоязычных текстах Бродского все стихи скреплены регулярными рифмами. Однако эксперименты поэта с английской рифмой в глазах читательской аудитории — американской и в еще большей мере британской — сослужили ему скорее дурную, нежели добрую службу. Помимо самого факта наличия рифм, почти неизменное раздражение вызывало их качество (подбор и сближение рифмующихся слов и их окончаний) и природа (господство женских и дактилических клаузул над мужскими). Оценивая рифмы Бродского в его самостоятельных английских стихах и автопереводах (их разделение в данном случае для нас непринципиально), англоязычные исследователи и литераторы указывают на них как на однозначно отрицательный фактор⁹, а сами рифмы Бродского определяют как не соответствующие серьезному контексту, а потому превращающие поэтическое произведение в пародию или стилизацию [Полухина, 1999, с. 127–128], придающие поэтическому повествованию излишнюю иронию, а также порой «надуманные» [Уайсборт, 2005, с. 279] и «неподобающие» (*unsuitable*) [Bailey, 1996, p. 6].

Однако если на время отбросить (довольно мощное) влияние эмоционально-эстетического компонента рифм Бродского при восприя-

тии его английских стихов, то без особого труда можно обнаружить в них следующие объективные качества.

Прежде всего, рифмы Бродского поражают (если не шокируют) своей крайней оригинальностью — в смысле изобретательности, новизны. Поэт словно стремится поделиться каждой подобной находкой в английском языке с читателем. Разумеется, общий тон стихотворения при этом приобретает иронически-игровую, сниженную определенность. Яркий пример находим в третьей строфе части I (*Departure*) стихотворении *Anti-Shenandoah: Two Skits and a Chorus*. Здесь Бродский рифмует местоимение *either* (произносимое, в соответствии с «американским» духом произведения, как [i:ðə]) с существительным *Visa*, а библейское имя собственное *Noah* (в полуустойчивом выражении *the Ark of Noah*, более распространенный вариант — *Noah's Ark*) с биологическим термином *spermatozoa*, имеющим, помимо прочего, нестандартную для английского языка флексию множественного числа.

Вовлечение в рифму редкой лексики, по-видимому, можно также относить к индивидуальным особенностям английского поэтического языка Бродского. Так, в стихотворении *A Tale*, в третьей строфе части I, в перекрестной рифме видим дактилическую рифму *enemy — enema*, при этом второй рифмующийся элемент неразрывно связан с полуустойчивым профессионализмом из лексикона врачей *to administer an enema* (ставить клизму), также присутствующим в тексте.

К экзотической лексике в составе рифм можно также отнести и окказиональное иноязычие, ср. *Vallejo* (Вальехо, исп.) — *echo* из *Café Trieste*; *née* (урожденная, франц.) — *knee* из *Galatea Encore*; *verrucht* (гнусный, нечестивый, нем.) — *cooked* из *Letter to an Archaeologist*; *Domine Gloria* (Всевышнему слава, лат.) — *earlier* из *Anti-Shenandoah*, *poorer* — *Sturmbannführer* (штурмбанфюрер, нем.) из *Rio Samba* и т.д. При этом иноязычные слова почти всегда помещаются Бродским в конец строки и в начальную рифменную позицию.

Значительная доля рифм представлена составными, ср. *Venus — between us* в финале *Törnfall*; *gorge on — virgin* из *Galatea Encore* (также финал); *argue — are you* из *A Tale*; *nowhere-to-go — vertigo* из *To the President-elect*, *daylight's ups — mishaps* и *and "where" — underwear* из *A Season* и т.д. К подобным же рифмам относится и *Manhattan — man, I hate him* из *Blues*, вызвавшая сильное негодование английских стиховедов.

Еще одним отличительным признаком рифмы Бродского является ее постоянное стремление влево (усиленный дактилизм стиха) с захватом предшествующих ударению слогов, ср. *our enemy — some energy* и *an audience — accordions* из *Variation in V*; *detects sub-zero — to start somewhere* из *Dutch Mistress*; *economy — the enemy* и *his sanity — humanity* из *Epitaph for a Centaur* и др.

Действительно, внимательное изучение английских рифм Бродского наводит на мысль, что во многих случаях поиск и нахождение редких

созвучий играли решающую роль в развитии текста, т.е. автора «вела» именно рифма, а не наоборот¹⁰. Концевых созвучий в одном тексте оказывается так много, что они начинают занимать и внутристиховые позиции, превращаясь во внутреннюю рифму, ср. строку *Ah, this is the past, and it's rather vast* из *Anti-Shenandoah (Arrival)* или *Welcome to your claim to fame* из *Song of Welcome*.

Иногда стихотворный текст держится практически на одной только удачно найденной рифме — таковы, например, двустишия из *Shorts*:

I sit at my desk
My life's grotesque.

Hail the vagina
That peopled China!

I went to a museum,
Saw art ad nauseam.

Впрочем, всепоглощающая и на первый взгляд самодостаточная «развлекательность» приема может бесследно исчезнуть, если завершающую часть текста Бродский оформит в виде лаконичного — в духе стихотворения, но одновременно убийственного — в духе кредо своего творчества — логического умозаключения:

I've seen the Atlantic.
Pretty but frantic.

I've seen the Pacific.
Nothing specific.

The Indian Ocean
stirred no emotion.

But dry land, I confess,
I like still less,

For there I find
my kind.

В двух финальных строфах этого неозаглавленного стихотворения из *Shorts* внезапно возникает мизантропический мотив, который идеально соотносится, например, с начальными строками из «Натюрморта» (написанного еще в Советском Союзе):

Вещи и люди нас
окружают. И те,
и эти терзают глаз.
Лучше жить в темноте.

Я сажу на скамье
в парке, глядя вослед
проходящей семье.
Мне опротивел свет.

В целом Бродский выглядит весьма осведомленным в технике английского стиха, особенно когда употребляет рифмы, основанные на сходстве лишь одного, и то не всегда стоящего под ударением, слога: *porcupine* — *shine* из *Elegy: for Robert Lowell*; *domino* — “no” из *Allenby Road*; *submachine* — *in* из *A Martial Law Carol*; *true* — *breakthrough* из *The Berlin Wall Tune* и т.д. Иногда для восстановления рифмы (и ритма) стиха следует искусственно сместить ударение вправо, что в английском стихосложении принято в качестве нормы, ср. рифму *disagree* — *history* из *Bosnia Tune*.

Немало в его стихах и консонантных рифм: *deed* — *dead* из *Elegy: for Robert Lowell*; *blood* — *pad* из *The Berlin Wall Tune*; *neither* — *weather*, *lizard* — *desert* и *parlor* — *squalor* из *Café Trieste*; *utter* — *water* из *Letter to an Archaeologist*; *much* — *match* из *Epitaph for a Centaur* и т.д.

Из разряда «чисто английских» рифм отметим зрительные: *roof* [ru:f] — *of* [ɔv] из *Elegy: for Robert Lowell*; *brow* [brau] — *snow* [snəu] из *A Martial Law Carol*; *doubt* [daʊt] — *dubbed* [dʌbd] из *Anti-Shenandoah (Departure)*; *Rio* [riəu] — *bio* [ˈbaɪəu] из *Rio Samba* и др.

Но Бродский употреблял и такие созвучия, которые действительно в английском стихосложении на статус рифмы, даже неточной, едва ли могут претендовать. Дело в том, что он включал в предполагаемую рифму звуки, которые может сблизать только тот, для кого английская речь является изначально неродной. При этом он словно не замечал принципиального, смысловоразличительного несходства звуков, которые могут восприниматься как близкие по звучанию только иностранцем. Это, например, объединение гласных без учета признака их долготы/краткости: *eel* — *still*, т.е. долгий [i:] — краткий [ɪ] (*Elegy: for Robert Lowell*); степени подъема языка: *flash* — *flesh*, т.е. открытый [æ] — средний [e] (*The Berlin Wall Tune*); объединение различных дифтонгов: *scares* — *skeins*, т.е. [ɛə] — [eɪ]; объединение согласных без учета признака места их образования: *will* — *reveal*, т.е. губно-губной [w] — губно-зубной [v]; ср. в данной рифме также объединение [i:] — [ɪ] (*Elegy: for Robert Lowell*), и т.д.

Нами уже высказывалось мнение о «типологии ошибок» Бродского в употреблении им английских рифм: дело в том, что эти особенности «характерны как раз для лиц, говорящих на русском языке как на родном. Поэтому для русского поэта, пишущего по-английски <...>, они представляют собой как бы “несущественную вольность”, “допустимое отклонение” от утвердившегося канона» [Николаев, 1999, с. 43]. Выдвинем теперь и то соображение, что Бродский этим самым также пытался расширить диапазон рифменных возможностей английского языка, и делал он это с отчаянной «дерзостью иностранца» — не любого, но именно

русского поэта. Результат, по его мнению, должен был стать оправданием средств. Переходя в своем творчестве в иную, новую для себя языковую среду, он оставался верен своему принципу «я не в состоянии написать стихотворение без рифмы», но воплощал его исключительно по-своему, глубоко индивидуально. И, если угодно, «по-русски». Ведь известно, что в русской поэзии рифма является мощным маркером авторского стиля, а отсюда и «визитной карточкой» творческой личности.

Приступая к обзору строфики английских стихов Бродского, следует сразу же отметить отсутствие в этой части его творчества тех жанровых строфических форм, именуемых в стиховедении твердыми (застывшими, устойчивыми), — например, сонета, который среди русских стихов поэта представлен широко и разнообразно (достаточно назвать хотя бы «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», в которых представлены двадцать различных типов рифмовки). Единственная ода по-английски — *Ode to Concrete* — не обнаруживает строфической связи ни с одним из известных типов од: стихотворение написано четверостишиями с перекрестными рифмами. Известно также, что Бродский сочинил несколько английских лимериков, но они носили характер личных шуточных посланий и к печати не предназначались (до сих пор не опубликованы).

В остальном строфический рисунок английских текстов Бродского представляется чрезвычайно показательным в смысле тесноты своей связи с содержанием стихов. С данной точки зрения все тексты довольно отчетливо распадаются на две группы. Первую составляют нестрофические, в которых строки не разделены дополнительным интервалом, а все произведение представляет собой визуально неделимый «монолит»; вторую — стихи, разбитые на строфы. Рассмотрим их по отдельности.

К первой группе по большей части относятся нерифмованные верлибры — *Dutch Mistress, Allenby Road, Seaward, A Postcard, Robinsonade* и др. Но есть в ней и такие, в которых строки скреплены регулярной рифмой — перекрестной (*Galatea Encore, Letter to an Archaeologist, Ex Voto*); опоясывающей (*Exeter Revisited*); и той, и другой в равных частях (*Epitaph for a Centaur*).

Одновременно с этим произведения, в которых — часто формально — прослеживаются фольклорно-песенные ассоциации, демонстрируют строгую, регулярную и сравнительно простую строфическую организацию. Большинство из них разбиты на четверостишия с парными (*The Berlin Wall Tune, Törnfallat, Kolo, Anthem, Anti-Shenandoah* в первых двух частях), перекрестными (*Variation in V, Belfast Tune, A Tale*) или опоясывающими (*At the City Dump in Nantucket*) рифмами. При этом дополнительным разделяющим строки приемом служит их длина: *A Tale*, например, написано четверостишиями, в которых нечетные стихи имеют по 4 икта, а четные — по 3; в *Bosnia Tune* первая, вторая и третья строки написаны четырехстопным хореем, но каждая четвертая (завершающая) строка — хореем двустопным.

Наконец, стихи в четверостишиях могут быть разделены и отделены друг от друга графически. Так, с большим или меньшим сдвигом вправо всех четных строк организованы тексты *The Berlin Wall Tune*, *Belfast Tune*, *Love Song*.

Восьмистишиями с перекрестными рифмами написано *A Martial Law Carol*; сложнее организованы восьмистишия текста *A Song*: неодинаковое число слогов в строках и сложная система рифм (*aabacdc*) создают прихотливый интонационно-ритмический рисунок, регулярно повторяемый в каждой из четырех строф стихотворения.

К редким строфическим типам можно отнести построенный семи-стишиями текст *At a Lecture*, шести-стишиями — *At the Helmet and Sword* (рифмы парные), трехстишиями — *Song of Welcome*, двустишиями — *Once More by the Potomac*, *Cabbage and Carrot*. Те же самые типы характеризуются именно как редкие и среди русских стихов Бродского [Шерр, 2002, с. 276].

На наш взгляд, полнота и адекватность структурно-версификационной картины английских стихов Бродского требует демонстрации хотя бы наиболее ярких типов риторико-стилистических фигур, которые употреблялись автором в качестве текстообразующих элементов английской поэтической речи. Среди таковых самой очевидной (и контрастной по отношению к русскоязычному творчеству Бродского) фигурой выступает лексико-синтаксический параллелизм, при котором одна и та же фраза (реже слово) употребляется более одного раза в одинаковой позиции строф, не меняя при этом своего лексического наполнения. Одним из примеров является *Rio Samba*, где каждый первый стих всех шести четырехстрочных строф представляет собой одну фразу: *Come to Rio, oh come to Rio*. Собственно, уже и в ней самой содержится повтор, разделенный междометием *oh*; но, многократно и дополнительно повторяясь в начальных позициях строф, она передает энергичную настойчивость и оптимистичность призыва, которому на протяжении текста суждено подвергаться поступательному читательскому переосмыслению. Вообще, анафора, или единоначатие, — фигура чрезвычайно выразительная: «она подчеркивает мысль о важности начала, обязательности какого-либо условия, предпосылки, причины» [Хазагеров, Николаев, 1986, с. 7]. В *Rio Samba* такая семантика анафоры оказывается «пропущенной» через авторскую иронию и в конце концов кардинально измененной вплоть до достижения полной антиномии.

Анафорический повтор ключевого слова *welcome* видим в *Song of Welcome* (не считая заглавия, лексема употреблена в 56 строках текста 16 раз в начале строки и только однажды в ее середине).

Другим ярким примером применения параллелизма будет стихотворение *Bosnia Tune*, где каждый четвертый стих всех, кроме последнего, четверостиший представляет собой одну и ту же фразу — *people die*. В по-

следнем, восьмом катрене в той же позиции видим строку *as your brand*, совпадающую с вышеназванной ритмически. Смысловая важность, категоризм значения повторяющихся слов подчеркнуты ритмической выделенностью строки двустопным хореем на фоне четырехстопного размера всей вещи. Перед нами классическая эпифора — единоконечие, чей символизм «носит весьма специфический характер: данная фигура речи подчеркивает непреложность <...> определенного итога — чаще всего неприятного, нежелательного. Эпифора в большинстве случаев несет в себе скрытую трагичность, горькую насмешку, иронию и т.п.» [Хазагеров, Николаев, 1986, с. 7]. В *Bosnia Tune* эпифора организована как песенный рефрен (ср. с заглавием стихотворения) и употреблена в соответствии со своей прямой риторической задачей¹¹.

Частичный параллелизм конечных строк встречаем в *Blues*, где четвертый, завершающий стих каждой строфы начинается одной и той же фразой *Money is green*, но заканчивается по-разному: *but it flows like blood; but it doesn't grow; but it makes you blue; and I am gray*, всякий раз превращая строку в каламбур, чей смысл сохраняет неизменную «свежесть», ибо постоянно обновляется.

Пример параллельной конструкции, в которой основу повтора составляет вся строка, также находим в *The Berlin Wall Tune*, где четвертым стихом первой строфы является *This is the wall that Ivan built* (ср. также синтактико-лексическую «переключку» с первой строкой всего текста *This is the house destroyed by Jack*, в свою очередь отсылающей к известному детскому стишку *This is the house that Jack built* из «Сказок матушки Гусыни», но «выворачивающей наизнанку» его смысл) и где вторая строфа начинается тем же стихом. Прием стыка, или анадиплозис, передает идею преемственности, продолжения, непрерывности описываемого или подразумеваемого процесса.

Еще одной разновидностью параллелизма, использованной в *A Martial Law Carol*, оказывается кольцевой повтор фразы *One more Christmas ends*, открывающей собою стихотворный текст и завершающей его. Эффект безвыходности, неизбежности возвращения, движения по замкнутому кругу подчеркнут в этом политическом памфлете не только соответствующей лексикой (ср. только в первой строфе: *steel bars, locked, slavery*), но прежде всего иконическим символизмом фигуры кольца. Финальная антитеза текста *One more trial starts. / One more Christmas ends* опять-таки построенная на «многослойном» (синтаксическом, лексическом, ритмическом) повторе, в котором в исходной позиции оказывается глагол, обозначающий начало зловещего процесса (в данном случае и социального, и, главное, политического — *trial*), а в конечной — окончание события, некогда вселившего в человека надежду на грядущий свет и добро (*Christmas*).

Подчеркнем, что в русскоязычной поэзии Бродский нечасто пользовался параллелизмом, распространяющимся на всю строку. Так проис-

ходило в начале его творческого пути, ср. строку «В деревне никто не сходит с ума», повторенную без изменений трижды на протяжении одного текста (без заглавия; предположительно написан в 1961 г.); немногочисленные примеры обнаруживаются и в зрелый период, ср. фразу «Голубой саксонский лес», открывающую части 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19 двадцатиодно-частного стихотворения «В горах» (1984 г.) Редкие случаи параллелизма в русских стихах Бродского так и не превратились в открытый и регулярный, внешне «механистичный», прием, каким параллелизм предстает во многих английских стихах. Иными, более сложными и далекими от какого-либо риторизма, авторско-читательской диалогичности были и его цели.

Сказанное уже позволяет прийти к некоторым заключениям. Иосиф Бродский был несомненным знатоком двух национально-языковых культур и литератур — русской и англоязычной. Переходя в своем поэтическом творчестве на неродной язык, он не имел ни малейших иллюзий относительно возможных последствий столь рискованного для себя предприятия. Единственным направлением, в котором, в его представлении, мог пойти поэт, решившийся на подобное, могла стать умеренная стилизация иноязычных форм вплоть до откровенных, но в любом случае добротных подражаний известным образцам. Стремление к стилизации, обеспечивавшей творцу относительную безопасность, «надежность» пребывания в «не своей» культурно-языковой среде, не исключало возможности творческого внесения в чужезычный текст оригинального, «своего» содержания, неповторимого авторского замысла, новейшего набора идей и т.д. При всей авантюристичности подобной затеи важно, однако, понять, что сулила она творцу и известные выгоды. В чем же они заключались?

Во-первых, у поэта появлялась уникальная и чрезвычайно соблазнительная *персональная* возможность пройти сложный путь развития «чуждой» для него системы стихосложения, усвоить и освоить ее, а также освоиться внутри нее, начиная и отталкиваясь от классических, строгих, т.е. уже утвердившихся (читай — проверенных временем) канонов, т.е. в известной мере от ее «элементарных начал».

Во-вторых, это позволяло Бродскому поставить на собственном творчестве, собственном имени, репутации и т.д., т.е. себе самом, смелый до дерзости эксперимент по внесению в одно национальное (английское) стихосложение ряда принципов, синхронно присущих стихосложению русскому. Мотивом, на фоне недостаточной известности и освоенности русской поэзии в английском культурном пространстве, могла служить исключительно глубокая убежденность Бродского в неоспоримой грандиозности, величии русской литературы. Напомним, что аналогичный данному «по поступку» с обратной направленностью инноваций в виде англоязычных литературных влияний уже был предпринят Бродским в отношении русского стиха и блестяще оправдал себя, оказавшись не только

продуктивным, но и весьма своевременным для русской поэзии второй половины XX столетия ходом.

Наконец, в-третьих, смешение принципов английского и русского стихосложений, создание на этой основе все возрастающего числа самостоятельных английских стихов, складывающихся — вместе с автопереводами и авторской эссеистикой — в единый текстуальный корпус, не только придавало оригинальность литературному труду и творчеству Бродского; не только выделяло его из числа современных ему литераторов, пишущих каждый на своем и только на своем языке. Такое смешение перекидывало мост в неведомое, но неизбежное будущее, поскольку вводило в мировое культурное пространство фигуру творца нового типа, которому наконец удалось преодолеть самую мощную из всех энергий притяжения — зависимость от своего национального языка. Осмелимся предположить, что эта последняя причина, едва ли оформлявшаяся в осмысленное допущение или преднамеренный план¹², оказалась и наиболее манящей, — в такой значительной мере, что все контрдоводы, основанные на возможном крахе, в случае с Бродским утрачивали свою состоятельность.

Примечания

¹ Случай, в истории отечественной литературы далеко не исключительный. Из наиболее известных русских поэтов в XVIII веке стихи на латыни писал М.В. Ломоносов, на французском — В.К. Тредиаковский, А.Д. Кантемир, В.В. Капнист, на французском и немецком — И.И. Хемницер; в XIX веке французские стихи сочиняли А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Е.А. Баратынский, П.А. Катенин, Ф.И. Тютчев, А.Н. Апухтин, французские и немецкие — В.А. Жуковский, К.К. Павлова; выдающимся двуязычным литератором-эмигрантом XX столетия является В.В. Набоков, который, помимо прочего, оставил самостоятельные стихи на английском и французском языках. Если пополнить этот беглый список русскими поэтами, занимавшимися переводами русской поэзии на иностранные языки, то в нем окажутся еще несколько имен первой величины, — например, М.И. Цветаева.

² Эволюция соотношений между русскими и английскими текстами Бродского, как и между чужими и своими переводами его стихов, достаточно подробно прослеживается в работах: Юланд К. Иосиф Бродский и американская поэзия (1986-1996) // Иосиф Бродский: Стратегии чтения. Материалы междунар. науч. конф. 2–4 сент. 2004 г. в Москве. М., 2005. С. 281-284; Волгина А. Иосиф Бродский / Joseph Brodsky // Вопросы литературы. 2005. №3. С. 186-219.

³ См., например: Бабанина Н.Н., Миловидов В.А. “IN MEMORIAM” Иосифа Бродского: проблема автоперевода // Перевод как моделирование и моделирование перевода. Сборник научных трудов. — Тверь, 1991. — С. 19-25; Nikolayev Serghei G. Autotranslation as a Specific Variety of Poetical Transversion // The ATA Chronicle. Volume XXVIII. №. 4. April

1999. — P. 37-41; *Weissbort D.* From Russian with Love: Joseph Brodsky in English. London: Anvil Press, 2004.

⁴ Специально об этом см. в итоговой части нашей статьи: *Николаев С.Г.* Иноязычие как метакомпонент стихотворных текстов Иосифа Бродского (к вопросу о билингвеме в поэзии) // Иосиф Бродский: Стратегии чтения. Материалы междунар. науч. конф. 2–4 сент. 2004 г. в Москве. М., 2005. С. 111–112.

⁵ В отвержении данного текста следует усматривать волю самого автора, см. об этом *Соколов К.С.* «Бродский = Оден»: Коммуникативный аспект стихотворения // Поэтика Иосифа Бродского: Сборник научных трудов. Тверь, 2003. С. 378, 383.

⁶ Впоследствии вошли в заключительный раздел *Uncollected Poems and Translations* книги *Joseph Brodsky.* Collected Poems In English. New York, 2000. P. 461–503.

⁷ Уже и сейчас в публикациях всплывают подобные стихи, ср. шуточное четверостишие «на случай», сочиненное Бродским в соавторстве с Алексом Либерманом, в книге воспоминаний: *Штерн Людмила.* Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. М., 2001. С. 193. См. также о важности и необходимости учета (для сохранения наиболее адекватного облика поэта) и таких на первый взгляд не самых «серьезных» сочинений: *Горди Я.* Другой Бродский // Иосиф Бродский размером подлинника. Таллинн, 1990. С. 215–221. Последние данные о более двух десятках английских стихов Бродского, которые он писал с 1969 г., т.е. еще в России, и которые до сих пор не обнародованы, содержатся в «Хронологии жизни и творчества И.А. Бродского», составленной В.П. Полухиной при участии Л.В. Лосева, см. *Лосев Л.В.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. — С. 323-424.

⁸ Ср. также высказывание поэта, отражающее его индивидуально-психологическое отношение к рифме: «Я не в состоянии написать стихотворение без рифмы». См.: Иосиф Бродский. Большая книга интервью... С. 612.

⁹ Таково, например, мнение Джеральда Смита, см.: *Полухина В.* Интервью с Джеральдом Смитом // Иосиф Бродский: труды и дни. М., 1999. С. 122.

¹⁰ Об «одержимости Бродского рифмой» вспоминает, в частности, Дерек Уолкотт, см. *Полухина В.* Иосиф Бродский глазами современников. Книга вторая (1996-2005). СПб, 2006. С. 408–409.

¹¹ Насколько нам известно, прием сквозного рефрена в русских стихах Бродского почти не применялся, поэтому его появление в английском тексте наводит на мысль о возможном тексте-прототипе, который также следует искать в англоязычной поэзии. Выскажем предположение, что таким прототипом могло послужить стихотворение Уистана Хью Одена *Blues*, в котором постоянно звучит лейтмотив смерти, переданный через ее (*ego* в английской языковой традиции) неоднократное упоминание. Напомним первые 2

строфы оденовского текста (приводится по изданию *И в одиночестве, и вместе...* Семь английских поэтов XX века. СПб, 2005. С. 186):

Ladies and gentlemen, sitting here,
Eating and drinking and warming a chair,
Feeling and thinking and drawing your breath,
Who's sitting next to you? It may be Death.

As a high-stepped blondie with eyes of blue
In the subway, on beaches, Death looks at you;
And married or single or young or old,
You'll become a sugar daddy and do as you're told. <...>

О влиянии Одена на творческий метод Бродского написано достаточно много; в настоящем исследовании в этой связи уместно было бы упомянуть хотя бы факт существования многочисленных формально-содержательных параллелей между циклом *Shorts* Бродского и сборником *Collected Shorter Poems 1927-1957* Одена.

¹² Во время одного из интервью, комментируя в целом не самую оригинальную в российских интеллектуально-литературных кругах мысль о том, что «писателем можно быть только на одном родном языке» (в данном случае «аксиома» была высказана Львом Лосевым), Бродский спонтанно сделал следующее показательное признание: «Это утверждение вздорное, то есть не вздорное, а чрезвычайно, я бы сказал, местечковое. Дело в том, что в истории русской литературы не так уж легко найти пример, когда бы писатель был литератором в двух культурах, но двуязычие — это норма, вполне реальная норма» (Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М., 2000. С. 117). Разумеется, это высказывание вряд ли стоит сегодня воспринимать как серьезную и сознательную творческую установку поэта, некий путеводный постулат и, следственно, «руководство к действию» и т.д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 96.
2. Гаспаров М.Л. В поисках “настоящего верлибра” // Литературная учеба. 1980. № 6.
3. Иосиф Бродский. Большая книга интервью / Сост. В. Полухина. М., 2000.
4. Николаев С.Г. Об одном стихотворении Бродского и его переводе, выполненном Бродским // Вестн. Пятигорского государственного лингвистического университета. 1999. № 3.
5. Полухина В. Интервью с Дэниэлом Уэйсбортом // Иосиф Бродский: труды и дни. М., 1999.
6. Уайсборт Д. Бродский по-английски // Иосиф Бродский: Стратегии чтения. Материалы междунар. науч. конф. 2–4 сент. 2004 г. в Москве. М., 2005.

7. Хазагеров Т.Г., Николаев С.Г. Стилистические фигуры в ораторской речи: В помощь лектору. Ростов н/Д, 1986.
8. Шерр Б. Строфика Бродского: новый взгляд // Как работает стихотворение Бродского. М., 2002. С. 276.
9. *Bayley Jn.* English as a Second Language // The New York Times Book Review. September 1, 1996.