

С. Г. Николаев
Ростов-на-Дону

БРОДСКИЙ — ПЕРЕВОДЧИК НАБОКОВА

**(об одном опыте русско-английского
поэтического переложения)**

Переводческий сегмент литературного наследия Иосифа Бродского изучен пока слабо и составляет пробел в бродсковедении. Между тем хорошо известно, что поэт на всех этапах творческой деятельности занимался межъязыковыми поэтическими переложениями¹. Он всерьез интересовался техникой поэтического перевода, выработывал, на основе наблюдений над чужими работами и на собственном опыте, вполне определенные взгляды на то, какой текст-перевод может считаться хорошим, а какую попытку следует признать неудачной; какой переводчик преуспел в конкретном случае, а какой — нет². Имеется весьма внушительный корпус английских текстов, представляющих русско-английские переводы поэзии Бродского, созданные или при его живейшем участии, или им самим (автопереводы).

Бродский также неоднократно обращался к практике перевода на английский русских поэтов: среди опубликованных им текстов — переложения стихов Мандельштама, Цветаевой, Хлебникова. Но начинал он со стихов Набокова; этот уникальный опыт представляется значительным и заслуживает специального рассмотрения.

В книге С. Волкова «Диалоги с Иосифом Бродским» один из фрагментов беседы звучит настолько интригующе, что имеет смысл привести его почти целиком:

Волков: Помнится, в первом номере возобновившего свой выход высоколобного «Кэньон Ревью» был помещен сделанный вами перевод стихотворения Владимира Набокова — с русского на английский. Возникла интересная историко-лингвистическая ситуация. Что вы испытывали, переводя набоковское стихотворение?

Бродский: Ощущения были самые разнообразные. Прежде всего, полное отвращение к тому, что я делаю. Потому что стихотворение Набокова — очень низкого качества. Он вообще, по-моему, несостоявшийся поэт. Но именно потому, что Набоков несостоявшийся поэт, — он замечательный прозаик. Это всегда так. Как правило, прозаик без активного поэтического опыта склонен к

многословию и велеречивости... Итак, отвращение. Когда издатель «Кэньон Ревью» предложили мне перевести стихотворение Набокова, я сказал им: «Вы что, озверели, что ли?» Я был против этой идеи. Но они настаивали... Ну, я решил — раз так, сделаю, что могу. Это было с моей стороны такое озорство-неозорство. И я думаю, между прочим, что теперь — то есть по-английски — это стихотворение Набокова звучит чуть-чуть лучше, чем по-русски. Чуть-чуть менее банально. И, может быть, вообще лучше переводить второстепенных поэтов, второсортную поэзию, как вот стихи Набокова. Потому что чувствуешь, как бы это сказать... большую степень безответственности. Да? Или, по крайней мере, степень ответственности чуть-чуть меньше. <...> Если бы меня попросили переводить Марину Ивановну Цветаеву, Бориса Леонидовича Пастернака, то я бы сильно задумался. <...> Но до этого никогда не дойдет, я надеюсь. Потому что это был бы — полный позор³.

Внесем необходимые пояснения. Речь идет о ранней стихотворной миниатюре В. Набокова, написанной в Берлине 27 сентября 1924 г. (датировано автором) и впервые опубликованной в газете «Русское эхо» от 4 января 1925 г. (№ 74). Вот ее полный текст:

Откуда прилетел? Каким ты дышишь горем?
Скажи мне, отчего твои уста, летун,
как мертвые, бледны, а крылья пахнут морем?

И демон мне в ответ: «Ты голоден и юн,
но не насытишься ты звуками. Не трогай
натянутых тобой нестройных этих струн.

Нет выше музыки, чем тишина. Для строгой
ты создан тишины. Узнай ее печать
на камне, на любви и в звездах над дорогой».

Исчез он. Тает ночь. Мне Бог велел звучать⁴.

В 1979 г. журнал «Kenyon Review» (США) публикует английский текст Бродского:

Demon

Where have you flown here from? What kind of grief d'you carry?
Tell, flier, why your lips do lack
a tint of life, and why the sea smells in your wings?

And Demon answers me: «You're young and hungry,
but sounds won't satiate you. So don't pluck
your tightly drawn discordant strings.

No music's higher than the silence. You were born
for strict, austere silence. Learn
its stamp on stones, on love, on stars above your ground».

He vanished. Darkness fades. God ordered me to sound⁵.

Из приведенного выше ответа-комментария Бродского ясно, что за работу с набоковским текстом он принимался неохотно, поскольку считал его посредственным («очень низкого качества»). Да и самого автора он дважды называет «несостоявшимся поэтом» в противоположность положительной оценке его опытов в прозе⁶. Он высказывает гипотезу о закономерности такого явления, когда стихи прозаиков принципиально отличаются «многословием и велеречивостью». Однако, судя по всему, работа над переводом увлекает Бродского («озорство-неозорство») и приводит к неожиданным, ободряющим результатам: сравнивая свой перевод с русским оригиналом, он отмечает преимущества первого над вторым («звучит... менее банально»). Этот, казалось бы, «самонадеянный» тон переводчика смягчается завершающей мыслью о крайней сложности переложений на английский таких поэтов, как Цветаева и Пастернак (пиетет и любовь говорящего к ним выражаются, в частности, в том, что он называет полные формы их имен⁷).

Как возникла и чем разрешилась эта встреча двух писателей, представлявших разные поколения русской эмиграции? Почему Бродский утверждает, что в его английском переводе Набоков-поэт звучит лучше? В чем объективно заключается та разница, которая позволяет сделать столь «нескромный» вывод? И отчего, наконец, по мнению Бродского, аналогичный опыт работы со стихами двух других русских поэтов XX в. обречен?

Два небольших текста, как представляется, дадут возможность ответить на эти вопросы. Сопоставление лингвистической специфики организации стихотворений позволит, хотя бы отчасти, уяснить те законы, которые лежали в основе творчества самого Бродского — переводчика с русского на английский, переводчика с иностранных языков на русский и, шире, автора значительного поэтического наследия. Выгодный контрастный фон, который являет собой «слабый» оригинал «плохого» поэта Набокова, окажет существенную помощь.

Выбор текстов оправдан еще и потому, что английская версия отличается высокой степенью семантического соответствия русскому оригиналу: наличие и очевидность этого даже позволили автору литературоведческого обзора двух «Демонов» назвать перевод Бродского «практически дословным» (в работах специалистов по поэтическому переводу такая характеристика прозвучала бы далеко не комплиментарно)⁸. Для нас особое значение имеет то, что английский текст, представляющий добротную иллюстрацию буквалистского подхода к поэтическому переложению, снимает необходимость скрупулезного сопоставления передачи смысловых и стилистических характеристик русского стихотворения в переводе и смещает акценты в сторону сопоставления структурных показателей обоих текстов. Мы полагаем, что в решении проблемы индивидуальной поэтической системы анализ просодической, формальной стороны поэтического произведения способен привести к надежным и непротиворечивым выводам. Начнем с рассмотрения содержательной стороны русского стихотворения (поскольку английский вариант в этом близок русскому, его семантика подробно рассматриваться не будет).

Итак, в набоковском тексте представлены три действующих лица: лирический герой, как бы из тьмы возникающий пред ним демон и Бог. Ночной разговор между героем и демоном занимает большую часть текста: вопросы героя содержатся в первой строфе стихотворения и не выделяются кавычками (полупрямая речь), а ответы — точнее, советы и предостережения демона — частично во второй и во всей третьей строфах. Бог упомянут лишь в последней, графически выделенной (одионочной) строке. Авторское «я» здесь элиминировано. Конфликт происходит и проходит между двумя полюсами — демоном и Богом, но объектом их борьбы выступает герой-поэт. Демон связан с горем, ночной тьмой, смертью, незвучанием. Бог соотносится с утренним светом (имплицитно) и пением, воспеванием, творчеством (эксплицитно — через лексику «звучать»).

Показательно также, что демон наделен яркими индивидуальными чертами: он зрим («прилетел», «дышишь», «уста... как мертвые, бледны», «крылья») и даже обоняем («крылья пахнут морем»); он до известной степени понятен («дышишь горем»), но в то же время тревожно-загадочен («откуда...?», «каким...?», «скажи мне, отчего...?»). Этот персонаж в целом красноречив и поэтичен. Бог же, напротив, передан аскетически сухо: он бесплотен, а потому незрим; безмолвен, а потому, возможно, и неслышим («велеие звучать» могло быть послано герою «нечувственным» путем).

Внимательному читателю, однако, ясно, что именно Бог становится победителем в поединке с демоном. Причем, судя по грам-

матическому прошедшему времени замыкающей фразы «Мне Бог велел звучать», происходит это задолго до состоявшейся встречи поэта с демоном. Таким образом, налицо семантическая антитеза по типу акротезы, при которой показано не контрастное сосуществование двух противопоставленных компонентов, а полное исключение одного компонента на фоне и в присутствии другого.

В чем состоят доводы демона, предостерегающего героя от «звучания»? Очевидно, в том, что «насытиться звуками» невозможно, что «струны натянуты», но они «нестройны», что «тишина — вот высшая музыка» и что печать тишины можно различить на всем: «на камне, на любви и в звездах над дорогой». Следует заметить, что генеральная идея произведения о предпочтительности и преимуществах тишины перед звучанием, молчания перед пением, нетворчества перед творчеством не раз высказывалась в русской классической поэзии. Назовем только два самых известных примера. В 30-е гг. XIX в. появляется «*Silentium!*» Ф. Тютчева с его рефреном «молчи» и знаменитой сентенцией «мысль изреченная есть ложь». В 10-е гг. XX в. «*Silentium*» пишет и публикует О. Мандельштам, и в этом произведении идея тишины приобретает субъективную, лично-авторскую окраску («Да обретут мои уста / Первоначальную немоту, / Как кристаллическую ноту, / Что от рождения чиста!»).

Напомним, что Набоков, блестящий знаток русской классической поэзии, написал стихотворение не только с учетом по меньшей мере одного из названных нами произведений (Тютчев), но ориентируясь на романтического «Демона» Лермонтова. Не будет натяжкой допустить, что Набоков, в молодости высоко ценивший Блока, не избежал и его влияния: «демоническая» тема занимала в поэзии Блока важное место. Им были написаны два стихотворения, названные «Демон», из которых первое, «Прижмись ко мне крепче и ближе...» (1910), опирается на образную палитру лермонтовской поэмы и развивает ее тематику. Оба произведения посвящены любви, герой в них отождествляет себя с демоном, выступающим в роли протагониста.

Любое нетворческое заимствование Бродский считал непросительной авторской слабостью и не признавал здесь никаких компромиссов: «Служенье муз прежде всего тем и ужасно, что не терпит повторенья: ни метафоры, ни сюжета, ни приема» (5, 136). Не это ли послужило ему основанием для упрека набоковского текста в «банальности»? А если принять во внимание, что лермонтовский «печальный дух изгнания» прочно вошел в русскую художественную культуру последней трети XIX в. (одноименная опера А. Рубинштейна, графические иллюстрации к поэме и известная серия живописных полотен М. Врубеля — «Демон сидящий», «Ле-

тящий демон», «Демон поверженный»), то ответ на этот вопрос будет скорее всего положительным.

Важным представляется также то, что набоковский демон — это не древний языческий злой дух, мятежный, таинственный, вызывающий сострадание⁹. Он — дьявол христианства, бес, искушающий юного певца соблазном тишины, налагающий печать молчания на его уста¹⁰. В поединке с Богом демон безоговорочно проигрывает, в чем видится принципиально иное решение, нежели то, которое выводится из упомянутых выше «Silentium'ов».

В стихотворении Набокова переводчика привлекают двуполярная смысловая структура и неравное распределение материала по двум полюсам, а также парадокс: Бог, оказавшись началом триумфальным, подан с предельным лаконизмом, в то время как терпящий поражение демон представлен «избыточно щедро». Было бы недостаточным полагать, что Бродского не устраивала только «избитость» основной идеи поэтического опыта молодого Набокова. Его весьма суровое определение «банальный» распространяется не столько на то, *о чем* говорит Набоков, сколько на то, *как* он это делает, т.е. на поэтическое выражение мысли, в итоге — на версификационное несоответствие формы произведения его содержанию. Структурно-сопоставительный анализ двух текстов поможет выявить это противоречие.

Первое, на что стоит обратить внимание, — графическое построение набоковского текста. Он дан в виде трех самостоятельных терцин с заключительным одиночным стихом. Строфику оригинала и графический рисунок Бродский в переводе сохраняет. Это дает право говорить об относительной эквилинеарности перевода оригиналу (совпадают число, порядок строф и количество строк, но не число слогов в строке).

Оригинал и перевод заметно различаются в организации рифмы. Стихотворение Набокова написано классическими терцинами, где средняя строка рифмуется с первой следующей строфы (АБА бВб ВгВ г). В переводе рисунок и логика рифм кардинально изменены — теперь это Аbc Аbc dde e. Иными словами, при внешнем сходстве строфики в переводе мы имеем одно шестистишие с межстрофным интервалом между третьим и четвертым стихами и четверостишие со смежной рифмовкой и графически самостоятельным финальным стихом. В этой особенности английского текста усматривают (наряду с введением заглавия) актуализацию лермонтовского подтекста стихотворения Набокова: «отступление от терцин оригинала выглядит почти преднамеренным, устраняющим “лишние” дантовские аллюзии»¹¹.

Нам же более значимым представляется другое: меняя рифменную организацию произведения, Бродский достигает по мень-

шей мере три цели. Во-первых, он увеличивает число конечных созвучий (с четырех до пяти). Во-вторых, увеличивает дистантность рифмующих строк шестистишия («разводит» рифмы на одну дополнительную строку) и сокращает в четверостишии (стягивает межрифменный интервал до одной строки), т.е. создает предельно контрастный рисунок конечных повторов. В-третьих, решительно отвергает (исправляет?!) предсказуемость «рифменного ожидания» (Г. Шенгели) русского оригинала.

Коррекции подвергается и фоника рифм. Набоков чередует женские рифмы с мужскими (все закрытые), завершая стихотворение мужской клаузулой, в то время как английский вариант написан преимущественно мужскими рифмами (четыре из пяти; то же соотношение составляют открытые и закрытые). Рифмы русского оригинала достаточно изобретательны (*летун — юн — струн*, *(не) трогай — строгой — дорогой, печать — звучать*) и предельно точны. Не составляет исключения и открывающая текст флективная рифма *горем — морем*. Английский перевод дает иную картину: дистантные рифмы шестистишия, т.е. начального эпизода стихотворения, отличаются неточностью (диссонансная рифма, или *rag rhyme* в английской традиции). Это первая пара *carry — hungry* и следующая за нею *lack — pluck*. Контактные рифмы четверостишия, напротив, фонетически точны (*born — learn, ground — sound*). Точность отличает и завершающую грамматическую рифму шестистишия (*wings — strings*). Создается впечатление, что Бродский расшатывает рифменные скрепы оригинала весьма парадоксальным образом: дистантные рифмы наделяет меньшей точностью, контактные — большей, увеличивая сходство конечных созвучий от начала к концу произведения. Этим подчеркивается смысловая асимметричность стихотворения.

Сравним семантические характеристики слов, которые выбраны обоими авторами для конечного созвучия. У Набокова рифмующаяся лексика легко составляется в смысловые кластеры, основанные на отношениях сходства или контраста. Так, слова «горем» и «морем» входят в характеристику демона. Группа *летун — юн — струн* распадается на две части: «летун» — демон; «юн», «струн» — характеристика и атрибутика лирического героя. Комплекс *(не) трогай — строгой — дорогой* отражает суть «убеждающей философии» демона. Последняя пара *печать — звучать* антонимически обозначает молчание и творчество, т.е. демоническое и божественное.

Выбор рифмующейся лексики Бродского основан в целом на том же принципе: сопоставление и сближение контрастных значений и их ассоциаций. Так, в шестистишии глагол «сагу» (букв. «[горе] несешь» — ср. с «дышишь [горем]» в оригинале) противо-

поставлен прилагательному «hungry» («голодный»); «lack» (букв. «не иметь» — об отсутствии живого цвета на губах демона) смежно-контрастно соотносится с «[don't] pluck» (букв. «не дергай, не щипай» — о струнах); наименование атрибута «wings» («крылья») противопоставлено атрибуту «strings» («струны»). В четверостишии «born» («рожден») связано с «learn» («узнай, познай») как причина со следствием, а «ground» («земля» — признак суетного, тщетного, небожественного — ср. с «дорогой» у Набокова) составляет антоним к «sound» («звук», здесь действие — «звучать», признак вечного, небесного, божественного). Имеются и буквальные соответствия рифмующихся слов в обоих текстах. Так, из десяти стихов идентичность концевой лексики обнаруживается в четырех случаях («не трогай» — «don't pluck»; «струн» — «strings»; «над дорогой» — «above your ground»; «звучать» — «to sound») с полным совпадением указанных эпизодов по номерам строк. Еще один — четвертый — стих примыкает к указанным, поскольку в переводе в нем изменен лишь порядок следования двух слов оригинала: «[Ты] голоден и юн» — «[You're] young and hungry». Это еще раз говорит о том, что переводчик не допускал возможности каких-либо семантических модификаций набоковского текста. Он видел задачу в том, чтобы правильно передать его по-английски. Иной метод применен Бродским в работе с метрической структурой исходного стихотворения.

Оно написано шестистопным ямбом с большой мужской цезурой после третьей стопы. Такой размер с его торжественным, плавным ритмом звучит архаично (пик его популярности приходится на XVIII — начало XIX в.¹²). К середине XX столетия «шестистопный ямб исчезает почти начисто — видимо, для поэтов он уже не классический, а “доклассический” размер»¹³. Наличие отчетливой цезуры, делящей строку строго пополам, усиливает эффект замедленного, сдержанного темпа стиха. Эта метрическая схема носит неизменный характер: она не обнаруживает существенных трансформаций на протяжении всего произведения. Единственное отклонение от нее — пропуск ударения на одном из иктов в некоторых длинных (трех- и четырехсложных) словах: «прилетел», «голоден», «насытишься» и т.д. Впрочем, монотонности произведения это не нарушает.

Бродский хорошо знал этот размер и ценил его за торжественную, «мрачную» окраску. В зрелые годы ямбический шестистопник послужил ритмической основой для написания таких вещей, как «Пятая годовщина» («Падающая звезда, тем паче — астероид...», 1977), «Чем больше черных глаз, тем больше переносиц...» (1987), «На столетие Анны Ахматовой» («Страницу и огонь, зерно и жернова...», 1989), «Письмо в оазис» («Не надо обо мне, не надо ни о

ком...», 1994). В них правильный ритм выдержан от начала произведения до конца.

В английской версии переводчик не столь последователен в соблюдении метрических требований оригинала. В целом он демонстрирует стремление к сохранению ритма: в английском это ямб, хотя и нерегулярный. Бродский делает довольно смелый шаг, выстраивая новый текст на силлабо-тоническом, т.е. «русском» ритмическом, принципе (безударные слоги в нем чередуются с ударными, что не допускает скопления «лишних» слабых слогов). Одновременно вводятся нарушения в ритмическую структуру нового текста. Задав ритм 1-й строкой (тот же, что и в оригинале, шестистопник с большой цезурой, делящей стих на две равные части), Бродский во 2-й строке меняет количество ударных слогов. Такое отклонение не единично: половина строк перевода (пять из десяти) оказывается укороченной. Например, 2-я строка содержит четыре стопы, 4-я и 5-я — пять, 6-я и 8-я — снова четыре. То, что переводчик делает это намеренно, легко доказать экспериментальным путем.

Воспользуемся примером двух строк из числа самых коротких — 2-й и 8-й. Вторая могла бы читаться без ритмических нарушений, если бы в нее вошла фраза «a tint of life», перенесенная в начало соседней, 3-й, строки. Тогда второй стих звучал бы: «Tell, flier, why your lips do lack a tint of life», т.е. в соответствии с заявленным ритмическим принципом. Теперь переместим фразу «its stamp on stones» (до запятой, маркирующей паузу) из начала 9-й строки в конец 8-й и, читая ее от начала, получим: «for strict, austere silence. Learn its stamp on stones...» — тот же шестистопник оригинала. В обоих случаях ощутимым стал бы и срединный словораздел — смежная паузная цезура в первом примере и несмежная большая в последнем. Одновременно в них исчезает анжамбеман — более энергичный в переводе, чем в аналогичных фрагментах у Набокова.

Что касается цезуры, то с ней Бродский обходится вольно: большинство английских строк ее не содержат (пропорция между цезурованными и нецезурованными в переводе составляет 4:6; в оригинале без цезуры только один, 5-й, стих: «...но не насытишься ты звуками. Не трогай...»). По-видимому, переводчик устраняет внутристриховые паузы намеренно. Об этом говорит следующий факт: вводные строки первой и второй строф перевода содержат срединную цезуру, маркированную знаками препинания (вопрос и двоеточие). Ее присутствие в начальных стихах свидетельствует о заданности паузы. Но в последующих стихах она снимается переводчиком и появляется только в двух заключительных стихах, т.е. в смысловом и фактическом финале стихотворения.

Эти два стиха — как в русском, так и в английском текстах — примечательны еще и тем, что каждый распадается на три (неравных) ритмических эпизода, разделенных в девятой строке однородными пространственными предлогами («на камне», «на любви и в звездах» / «on stones», «on love, on stars»: полисиндетон), а в десятой — двумя неравнозначными цезурами. Таким образом, внешняя (шестистопная) и внутренняя (расчлененная) ритмические структуры финальных строк в переводе оказываются строго выдержанными.

Анализируя метрический облик текстов, нельзя игнорировать упомянутый нами анжамбеман, при котором фразовое членение поэтического высказывания вступает в противоречие с его ритмической сегментацией. Строфических анжамбеманов нет ни в русском, ни в английском стихотворениях (границы строф совпадают с границами предложений и завершаются знаками препинания), но имеются строчные переносы. В русском варианте их три из девяти возможных: «Не трогай / натянутых тобой нестройных этих струн»; «Для строгой / ты создан тишины»; «Узнай ее печать / на камне...». Все они характеризуют речь демона и концентрируются в срединной и финальной частях текста.

В переводе их количество приближается к половине (четыре из девяти): «why your lips do lack / a tint of life»; «so don't pluck / your tightly drawn discordant strings»; «you were born / for strict, austere silence»; «learn / its stamp on stones...». Два случая обнаруживают позиционное совпадение с анжамбеманами оригинала (стихи 7—8, 8—9). В английском тексте, в отличие от русского, переносы распределены достаточно равномерно.

Укажем также на ряд более мелких, но существенных деталей перевода. Вслед за оригиналом Бродский сохраняет логически и эмоционально оправданный повтор ключевого слова «тишина» — «тишины» (*silence — silence*), замыкающий две смежные фразы 7-го и 8-го стихов и создающий эффект эпифоры¹⁴.

Русский эпитет «строгая» при слове «тишина» в английском тексте приобретает дополнительную экспрессивность, поскольку передается при помощи синонимической пары «strict», «austere» (оба слова означают «строгий», но второе несет смысловой обертоны «аскетический, суровый»).

Не ускользает от переводчика и аллитерация в речи демона («не трогай... нестройных этих струн... для строгой...»). Она сохранена в английском тексте: «sounds won't satiate you. So don't pluck...». И далее — более определенно: «for strict, austere silence. Learn its stamp on stones...».

Эти выявленные в двух текстах различия на фоне сохраняющихся соответствий позволяют прийти к следующим выводам.

В плане содержания Бродский нацелен на поиск эквивалентов и достигает высокой точности в переводе. Содержание — это образы, символы, лексика, их расположение, синтаксическая структура текста в целом и отдельных его частей. Несмотря на декларируемую Бродским вторичность, идейную скудость набоковского произведения, он отвергал возможность «исправить» или как-либо изменить его содержание.

Но в области просодии Бродский считал себя вправе распоряжаться текстом перевода по своему усмотрению. Причина этого, вероятно, в том, что, будучи вполне сформировавшимся поэтом, он не мог смириться с ключевым недочетом в произведении Набокова: несоответствием поэтической формы содержанию. Ровный, спокойно-размеренный ритм стихотворения вступал в противоречие с резкой асимметричностью идейной конфигурации. Бродский проводит ревизию просодического облика произведения:

1) он обогащает и модифицирует схему рифм двух первых частей оригинала, увеличивая интервал между рифмующими строками; рифменный рисунок стихотворения изменяется, поскольку две первые строфы противостоят двум заключительным частям по признаку контактности/дистантности рифм;

2) расшатывает рифменные скрепы отправной части стихотворения, намеренно вводя неточную рифму, и противопоставляет ее точным рифмам центрального и конечного эпизодов;

3) нарушает слоговую структуру строки, задавая сначала один ритм, затем неожиданно вводя укороченные стихи, потом контрастно возвращаясь к первоначальному ритму;

4) снимает в большинстве стихов срединную цезуру и таким образом разрушает дополнительный фактор монотонии оригинала;

5) увеличивает число строчных анжамбеманов и, в отличие от оригинала, распределяет их относительно равномерно по всему тексту произведения.

Показательно, что эти модификации коснулись «предваряющей», большей по объему части стихотворения и не были распространены на ее итоговую часть — последние две строки, в которых нашли отражение такие особенности оригинала, как шесть регулярных стоп, смежная цезура, трехчастное членение стиха. Иными словами, смысловая асимметрия стихотворения Набокова не просто сохраняется и переносится в оригинал, она приводится в соответствие с заново созданной просодической асимметрией перевода: размеренный ритм оригинала нарушается в сторону ускорения в начальной и срединной частях (тема демона) и вводится — с сопутствующим эффектом «резкого замедления» ритма — в за-

ключительной части (тема Бога). К названным приемам ускорения речи относится и расширенное использование стяженных английских форм «d'you», «won't», «don't», «music's» (вместо «do you» и т.д.); среди приемов замедления имеется словесный повтор («silence» — «silence»), семантический повтор («strict», «austere [silence]»), параллелизм в сочетании с полисиндетоном.

Из всего изложенного напрашиваются как минимум два итоговых соображения. Во-первых, Бродский, как, возможно, никто другой из современных русских поэтов, знал и ценил монотонию стиха и добивался ее в собственных произведениях¹⁵. В то же время он, во-вторых, неоднократно упоминал о динамике поэтической речи, когда благодаря искусному использованию различных приемов языковой выразительности мысль «невероятно», по определению Бродского, разгоняется и ускоряется¹⁶.

В обоих случаях — и с монотонией, и с «ускорением» — традиционно формальным признакам Бродский отводил определяющую роль, указывая на то, что в поэзии просодия не просто связана со смыслом всей вещи, но сама превращается в этот смысл. Набоковский текст не мог удовлетворить Бродского, и в переводе он реконструирует просодию. В итоге создается качественно новая динамика, которая изменяет поэтическую задачу и смысл творческого результата.

В рассуждениях о динамике поэтической речи Бродский идет дальше. Он разделяет эту «ускоряющую» силу стиха на две разновидности. И здесь мы подходим к уяснению того различия, которое в плане перспектив перевода Бродский видел между стихами, с одной стороны, Набокова, а с другой — Цветаевой и Пастернака. «...Как поэт он [Пастернак] чрезвычайно интересен. Говорю это скорее в английском, нежели русском, смысле. Как ремесленник, он жутко интересен, просто захватывающ. То, что он делает внутри строфы... мне жутко интересно с профессиональной точки зрения. Но тем не менее... Мне не нравится его вектор. Пастернак — поэт центростремительный, а не центробежный. В то время, как эти трое [Цветаева, Мандельштам, Ахматова] были поэтами центробежными»¹⁷.

Как видим, «движущая сила» стихов может быть, по мысли Бродского, разной (центростремительной либо центробежной), и поэт отдает предпочтение второй перед первой. Но в любом случае присутствие того или иного «вектора» в стихах есть знак их высокого качества, оправдание создания и существования текста. Такие стихи переводить нелегко, почти невозможно. Для Бродского «это был бы — полный позор».

Гораздо проще и, должно быть, увлекательнее переводить «второсортную поэзию, как вот стихи Набокова». При этом велик со-

блазн изменять, исправлять несоответствия между содержанием и формой, следуя собственному поэтическому чутью и стремясь достичь результата, который бы звучал «лучше, чем по-русски». Ведь «искусство, поэзия в особенности, тем и отличается от всякой иной формы психической деятельности, что в нем все — форма, содержание и самый дух произведения — подбирается на слух» (5, 150).

¹ Наиболее полные сведения о переводах Бродского с указанием языков-источников и языков, на которые делались переводы, а также датировку текстов см.: *Полухина В.* Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 68, 69, 84, 85, 113, 130, 142, 146, 147, 160, 168, 169, 176, 177, 184, 185, 210, 212, 221, 241, 248, 249, 300, 309, 322, 335, 356, 357, 373, 389, 405, 420, 421, 435, 445, 467.

² См. апологетику переводов стихов Р. Фроста, выполненных А. Сергеевым, а также рассуждения Бродского о принципиальных отличиях англо-русского перевода от русско-английского: *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 94—95. И наоборот, негативную оценку переводов Дж. Донна, сделанных Б. Томашевским, см.: Там же. С. 161—162.

³ Там же. С. 171.

⁴ *Набоков В. В.* Стихотворения. СПб., 2002. С. 295.

⁵ *Kenyon Review (New Series)*. 1979. Vol. 1, No. 1. P. 120.

⁶ Бродский неоднократно давал лестную оценку прозы Набокова, не забывая при этом сопоставлять ее с набоковскими стихами. У него была собственная «теория», согласно которой все творчество и биографию Набокова можно рассматривать как одну гигантскую рифму («бессознательное стремление несостоявшегося поэта»), выявляющую двойственность автора в создании прозы и поэзии, русских и английских версий его романов, литературной фигуре двойника и т.д. (см., например: *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 291; *Бродский*: кн. интервью / Сост. В. Полухина. 3-е изд., расш. и испр. М., 2005. С. 588).

⁷ Об этой привычке Бродского см. в воспоминаниях его друзей, например: *Штерн Л.* Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. М., 2001. С. 10, 11.

⁸ *Куллэ В.* «Демон» Набокова и «Небожитель» Бродского // Лит. обозрение. 1999. № 2. С. 86.

⁹ См., например: *Большой энциклопедический словарь*. М., 1997. С. 341.

¹⁰ Ср.: *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М., 1986. С. 137.

¹¹ *Куллэ В.* «Демон» Набокова и «Небожитель» Бродского. С. 87.

¹² *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 363.

¹³ *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 273.

¹⁴ Ср.: «...Эпифора особенно пригодна для подчеркивания стабильности, непреложности конечного вывода, итога, результата, причем вывод

этот носит пессимистическую и отрицательную окраску» (*Хаззагеров Т. Г., Ширина Л. С.* Общая риторика: Курс лекций и словарь риторических фигур. Ростов н/Д, 1994. С. 171).

¹⁵ См. об этом: *Беглов А. Л.* Иосиф Бродский: монотония поэтической речи (на материале 4-стопного ямба) // *Philologica* 1996. Т. 3, № 5/7. С. 109—124.

¹⁶ См., например, его эссе о Мандельштаме «Сын цивилизации» (5, 92—106) и о Цветаевой «Об одном стихотворении» (5, 142—187).

¹⁷ *Бродский*: кн. интервью. С. 569.