

А. Г. Степанов
Тверь

О РИТМИЧЕСКИХ КОНТЕКСТАХ СТИХОТВОРЕНИЯ «ИСПАНСКАЯ ТАНЦОВЩИЦА»

В архиве И. Бродского Йельского университета стихотворение «Испанская танцовщица» датировано 1989 г.¹ Однако в собрании сочинений указан год его первой публикации — 1993. Во втором номере журнала «Звезда» (1993) оно открывало подборку из восьми стихов². Полученное редакцией в начале года стихотворение могло показаться совсем свежим, тем более что в январе Бродский был в Испании по приглашению Барселонского университета³. В других изданиях указан 1992 г., а в последнем авторском сборнике «Пейзаж с наводнением» (1996) стихотворение приводится без даты. По-видимому, Бродский не хотел его датировать. О причинах этого можно только догадываться.

Нас в первую очередь будут интересовать ритмические связи между «Испанской танцовщицей» и ближайшим поэтическим контекстом. Несмотря на то что Бродский заявлял о своем незнании испаноязычной поэзии⁴, он вполне ориентировался в ее метрических формах. Некоторые из них вошли в поэтический цикл «Мексиканский дивертисмент» («Я пытался использовать традиционные испанские метры. Первая часть, о Максимилиане, начинается как мадригал. Вторая, “1867” — где о Хуаресе, — сделана в размере чокло, то есть аргентинского танго. “Мерида”, третья часть, написана размером, который в пятнадцатом веке использовал величайший испанский поэт... Хорхе Манрике. Это имитация его элегии на смерть отца. И “Романсеро” — традиционная испанская вещь, эти тетраметры»⁵).

Один из наиболее вероятных культурных претекстов «танцовщицы» — творчество Ф. Гарсиа Лорки⁶. В нем танец андалузских девушек — важный для испанского поэта мотив. Первые два четверостишия —

Умолкает птица.
Наступает вечер.
Раскрывает веер
испанская танцовщица.

Звучат удары
луны из бубна,
и глухо, дробно
вторят гитары —

вызывают ассоциации со строками из стихотворений Лорки «Пейзаж» и «Гитара», открывающих «Поэму о цыганской сигирийе»:

Масличная равнина
распахивает веер,
запахивает веер.
Над порослью масличной
склонилось небо низко,
и льются темным ливнем
холодные светила.
<...>

Начинается
плач гитары.
Разбивается
чаша утра⁷.
<...>

(Пер. М. Цветаевой)

Связанные звуко-грамматическим и синтаксическим параллелизмом три начальных стиха Бродского укладываются в схему 3-ст. хорей. Этим размером написан некогда популярный испанский романс П. Сарасате «Черный веер» (русский текст Г. Гнесина):

Этот веер черный,
веер драгоценный,
он в себе скрывает
верность и измены.

Сколько нежной ласки
в мимолетных взорах
обещает веер
в кружевных узорах⁸.
<...>

Однако Бродский начинает стихотворение не силлабо-тоническим метром. Пропуск ударения на первом слоге, нарушая первичный ритм, препятствует созданию хорейской каденции.

Четвертая строка, сдвигающая начальное ударение и допускающая скопление четырех безударных слогов («испанская танцовщица»), не оставляет сомнения в акцентной доминанте первого катрена. Бродский в духе токаора (гитариста) примеривается к «исполнению», подбирает ритм и тут же нарушает инерцию: смещает сильную долю, дробит длительности на более краткие. Начальное четверостишие становится ритмико-стиховым эквивалентом музыкальной фразы⁹.

Инерция двухударника с женскими окончаниями может отсылать к испанской поэтической традиции. Двухиктные дольники нередко встречаются у Лорки («Балкон» из «Поэмы о саэте»)¹⁰:

Лола
поет саэты.
Тореро встали
у парапета.
И брадобрей
оставил бритву
и голову
вторит ритму.
Среди гераней
и горчицета
поет саэты
та самая Лола,
та непоседа,
что вечно глядится
в воду бассейна¹¹.

(Пер. А. Гелескула)

Есть они у Х. Р. Хименеса («Предосеннее»):

Известь и солнце —
синь жестяная!
До яркого блеска
асфальт надраен!

Насквозь продута
прохладным бризом
золотых просторов
легкая призма.

Воспоминаний сколько!
И сколько красок!

Красота в распадае,
как ты прекрасна!¹²
(Пер. Н. Горской)

И у любимого Бродским А. Мачадо («Заметки»)¹³:

В окне мне видны
поля Баэсы
при свете луны.

Чисты и тверды
Азнайтин и Мазины
Казорлы хребты.

И отроги аркад
Сьерра-Морены,
как отроки, спят.

Трепещет листва
олив. Порхает
всю ночь сова¹⁴.
<...>

Между тем если исходить из ямба, который начинается со второго катрена, то «Испанской танцовщице» близки переводы испанских народных песен, например вильянсико (villancico)¹⁵. Их традиционная строфическая форма — четверостишие, или испанская копла. В широком понимании копла — это любое четверостишие испанской народной песенной поэзии, в узком — четверостишие-восьмисложник с рифмовкой четных строк. Исконная тема коплы — любовь, сопровождаемая жалобами девушки на непостоянство возлюбленного, несправедливость судьбы и т.д. Впоследствии эта тема расширилась до универсальной — «человек в жизненных обстоятельствах»¹⁶. Для нас интересны коплы, переводимые ямбическим стихом с чередованием семисложных и рифмованных пятисложных строк:

* * *

Из четверых заречных
у той излуки
один на сером муле
мне горше муки.

Из четверых заречных
за тем затоном

быть одному, на сером,
моим законным.

Зачем огня ты просишь
у всей округи,
а у самой в ресницах
живые угли?¹⁷

* * *

Любовь у нас с тобою
как путь к могиле —
года надежд и тягот
и горстка пыли¹⁸.

Четверостишия «танцовщицы» Бродского отличаются от приведенных переводов коплы равенством строк (за исключением первой строфы, все они насчитывают пять слогов) и разнообразием рифмовки (АБАБ, АББА, АААА). Что касается строфической сегментации текста, то членение на катрены позволяет маркировать испанский характер стихотворения:

О, женский танец!
Рассказ светила
о том, что было,
чего не станет.

Он — слепок боли
в груди и взрыва
в мозгу, доколе
сознание живо.

Этой же цели служит рифма. На фоне преобладания точных рифм выделяются неклассические концевые созвучия. И хотя правильных испанских ассонансов (*asonancia perfecta*), в которых совпадали бы ударные и заударные гласные при несходстве согласных — в том числе в предударной позиции, у Бродского нет¹⁹, русские ассонансы (они же — неточные рифмы) вполне могут выполнять роль звуковых индикаторов испанского стиха: *вечер—веер, танец—станет, пространства—напрасно, раны—рамы, потушен—душам*. Не менее показательны случаи диссонанса, когда согласные звуки в заударной части совпадают, а ударные гласные различны: *бубна—дробно, тувель—профиль, гибель—стебель*. Диссонанс — самый поздний вид испанской рифмы, его массовое освоение началось с 1910-х гг. Несмотря на то что диссонансы распростране-

ны также в английском стихе XX в., в «танцовщице» Бродского они, наряду с женским типом рифмы, служат сигналом испанской стиховой культуры.

Хотя в испанской поэзии, народной и литературной, наиболее распространенный «короткий размер» — трехиктный восьмисложник (трехиктный изосиллабический дольник²⁰), возможны и более краткие формы испанского акцентно-силлабического стиха. Один из них — двухиктный пятисложник:

Puesto a horcajadas

sobre mi pecho,

bridas forjaba

con mis cabellos...

y yo besaba

sus pies pequeños,

dos pies que caben

en solo un beso...²¹²

(J. Martí)

Он имеет три ритмических варианта: $\cup 2\cup 4\cup$, $1\cup\cup 4\cup$, $\cup\cup\cup 4\cup$. Первый соответствует схеме 2-ст. ямба с женским окончанием — размеру «Испанской танцовщицы». Второй представлен как минимум пятью строками: одна из них («вторят гитары») — имитация испанского стиха (в нем первое ударение чаще всего приходится на двусложное слово), остальные («месть вертикали», «ткань не удержит», «он, танцовщица», «факт тяготенья») — результат отягчения первого односложного слова и пропуска ударения на сильном слоге. Бродский испанизирует стих, допуская перемещение ударения внутри стихового ряда. Третий вариант — это строки с одним метрическим ударением, заполненные пятисложным словом или фонетическим словом с проклитикой («горизонтالي», «принадлежала», «протуберанец», «одновременно», «от разрастания», «на парашюте»).

В русской поэзии 2-ст. ямба достаточно редок. Причина — в краткости размера, что сужает сферу его использования. Однако он вполне применим в сатирических стихах. Не случайно Н. Некрасов включил его в полиметрическую композицию поэмы «Современники», выделив таким образом речь своих идейных противников:

«Да-с! Марья Львовна

За бедных в воду,

Мы Марье Львовне

Сложили оду.

Где Марья Львовна?
На вдовьем бале!
Где Марья Львовна?
В читальном зале...
<...>
Да-с, Марья Львовна
За бедных в воду...
Ее призванье —
Служить народу!»²²

У символистов, напротив, этот размер воспринимается как изысканно-утонченный. К нему обращается К. Бальмонт, чуткий к звуковой стороне стиха. В стихотворении «Шиповник» поэтический образ определяется в основном инструментровкой и композиционно-стилевой организацией текста:

Шиповник алый,
Шиповник белый.
Один усталый
И онемелый,
Другой влюбленный,
Лениво-страстный,
Душистый, сонный,
И красный, красный.

Едва вздыхая
И цепenea,
В дыханьи мая
Влюбляясь, млея,
Они мечтают
О невозможном
И доцветают
Во сне тревожном²³.
<...>

Экзотическое звучание модели Я2АБАБ придал А. Блок. В одном из четверостиший стихотворения «Венеция» («Итальянские стихи») он запечатлел образ знаменитого города в ярких цветовых деталях. В третьей строке встречаем переакцентуацию — ударение в двусложном слове перемещается со второго на первый слог:

О, красный парус
В зеленой дали!
Черный стеклярус
На темной шали!²⁴

Качественно иной эмоциональной окраской обладает 2-ст. ямба у В. Сосноры. В книге стихов «Пьяный ангел» (1969) короткий размер звучит неожиданно «остро», а поэтическое высказывание приобретает идеологическую направленность:

О, призывайте,
призы давайте,
о, признавайте,
не признавайте.

Ведь не во мне же,
мой жребий брошен,
мне нужно меньше,
чем птице прошлой.

<...>

Какие судьбы
я развиваю?
Святые струны
я — разрываю!

Судьбе коварства,
суду без Бога
и веку Вакха
отмстим безмолвьем²⁵.

Как видим, метрико-строфическое решение стихотворения Бродского не связано с русским материалом. Правда, ямбическим двустопником, если ограничиться визуальной репрезентацией текста, написан испанский рефрен Пушкина: «Ночной зефир / Струит эфир. / Шумит, / Бежит / Гвадалквивир». Но, во-первых, каждая строка здесь «запирается» мужской рифмой. А во-вторых, ритмическую картину искажает стихотворная графика²⁶. Основанием для членения стиха Пушкин избирает рифму, которая превращает обычное двустишие 4-ст. ямба (аа) в пятистишие (аабба). Кроме того, испанские мотивы Пушкина лишены «первоисточника». По мнению испанского переводчика русской литературы Рикардо Сан Висенте, «это не совсем испанские мотивы, а те мотивы, которые дошли до Пушкина, кочуя по итальянским землям, по французским»²⁷.

Итак, близость «танцовщицы» Бродского к переводам испанской поэзии обнаруживается на ритмическом уровне (размер, переакцентуация, клаузула, рифма, строфа). Между тем поиск тематической близости заставляет обратиться к стихам иного культурного региона — Латинской Америки. Испаноязычная

поэзия американского континента активно переводилась в СССР в 1960-е — первой половине 1970-х гг. Под руководством В. С. Столбова велась большая работа по переводу, комментированию и изданию стихов на испанском и португальском языках. Регулярно выходили сборники, представляющие ту или иную серию («Библиотека латиноамериканской поэзии» и др.). Занимаясь поэтическими переводами²⁸, Бродский не только общался со многими переводчиками (В. П. Голышев, А. Я. Сергеев, Г. Г. Шмаков, Е. Г. Эткинд и др.), но и принимал участие в подготовке изданий латиноамериканских поэтов²⁹.

В одном из поэтических сборников («Солдаты свободы», 1963) находим стихотворение перуанского поэта М. Мельгара «Яравí» — собрание коротких любовных песен (yaraví), восходящих к фольклору индейцев кечуа:

Меня ты просишь
 забыть навеки
 твой образ милый.
 Но жить, не видя
 очей прекрасных,
 душа не в силах.
 С тобой в разлуке
 невыносимы
 часы пустые.
 Жизнь омрачилась:
 мне все не в радость,
 мне все постыло.
 С надеждой солнце
 шлет в утешенье
 свои лучи мне.
 Но что мне солнце,
 когда твой образ
 в нем не искрится?³⁰
 <...>

(Пер. В. Васильева)

Индийские песни сгруппированы в шестистишия 2-ст. ямба с женскими окончаниями. Через каждые два стиха концы строк скрепляются по принципу монорима единым ассонансом [и/ы], иногда с частичным совпадением согласных (XXAXXA). С «танцовщицей» Бродского перевод «Яравí» объединяют размер и каталектика.

В другом сборнике («Обнаженные ритмы», 1965) встречаем стихотворение «Бамбело». В нем описывается афро-бразильский

танец «коко бамбелó», исполняемый туземцами Амазонии. Стихотворение полиметрично (Ан2→Я2). Вот его ямбический фрагмент:

В круженье танца
забыть усталость,
в круженье танца
забыть хозяйку,
сжигая время
в пожаре Коко!

Кружатся негры —
богатство белых, —
сжигая рабство
в пожаре Коко!

О, своенравный
рыбацкий танец!
Кто пил кашасу,
курил лиамбу,
пусть пляшет коко
бамбело!³¹

(Пер. Н. Воронель)

Танцевальная тема сближает русский перевод со стихотворением Бродского. 2-ст. ямб с женскими окончаниями служит ритмической основой воплощения в поэтическом тексте латиноамериканского танца. Пример — стихотворение А. Барто «Самба», написанное под впечатлением от поездки в Бразилию в 1974 г.:

Худой мальчишка
В рубашке рваной,
Он пляшет самбу
Под барабаны.
Самозабвенно,
Со знаньем дела,
А сквозь рубашку
Темнеет тело.
Горячий воздух
Пропитан серой,
В горах — фавелы
Громадой серой...
Но пляшет, пляшет
Под барабаны

Худой мальчишка
В рубашке рваной.
Пусть он не часто
Бывает сытым,
Но слышен самбы
Кипучий ритм,
И он беспечен,
И пляшут плечи,
Босые пятки
Стучат по плитам.
И в ритме самбы
Идет прохожий,
Не знает сам он,
Что пляшет тоже³².

В первой половине текста концевыми созвучиями связаны четные строки, во второй — четные и нечетные. В структуре звукоповторов представлены разнообразные виды рифм: точная (*дела—тело*), приблизительная (*рваной—барабаны, прохожий—тоже*), неточная (*беспечен—плечи*), составная (*самбы—сам он*), неравносложная (*сытым—ритм*), омонимичная (*серой—серой*), диссонанс (*пятки—плитам*), ассонанс (*часто—самбы*).

Знать это стихотворение уехавший в 1972 г. Бродский не мог, как не мог он видеть напечатанным в 1975 г. перевод стихотворения перуанского поэта Х. М. Эгурена «Сапсаны»:

Покинув скалы
в плащах тумана,
на крыльях алых
летят сапсаны.

Они зобасты
и горделивы,
их тени сизы,
темней оливы.

Их клювы кривы,
острей булата,
а грай зловещий
страшит пернатых.

Чего им надо —
непостижимо!
Парят над речкой,
и снова мимо

зеленых пастбищ,
болот и кочек,
селений сирых,
глухих урочищ.

Всего милей им
уединенье:
столбы, руины
среди запустенья³³.

<...>

(Пер. Г. Шмакова)

Однако не исключено, что Бродский был знаком с книгой О. Савича «Поэты Испании и Латинской Америки: избранные переводы» (1966). В ней находим перевод стихотворения об испанской танцовщице кубинца Х. Марти:

Душа одиноко томится,
дрожа вслед за канувшим днем.
Нынче бал; мы увидим на нем
испанскую танцовщицу.

<...>

Руку дугой выгибает,
с вызовом голову вскинув,
шаль на плечо перекинув,
медленно страсть накапливает.

И рубит пол каблучками
так вкрадчиво, но без пощады,
как будто помост дощатый —
эшафот с мужскими сердцами.

А призыв растет все сильней
в глазах лучистой волною,
и шаль бахромой огневою
летает и плещет над ней.

<...>

Подбирает устало шаль, —
пол метет бахрома огневая —
уходит, глаза закрывая,
уходит, как ветер вдаль³⁴.

<...>

Размер этого стихотворения, конечно, не ямб, а трехсложник с неупорядоченной анакрусой, включающий строки дольника.

Русский перевод имитирует классический испанский стих — трехиктный восьмисложник (у Савича восьмисложные строки чередуются с девятисложными). Произвольная смена клаузул (Абба, АББА, аББа) сопровождается обязательной кольцевой рифмовкой. Разнообразие рифм (точные, неточные, приблизительные) также продиктовано стремлением передать звучание испанского стиха.

Что касается центрального образа — танцовщицы, то ее литературной предшественницей помимо героини Х. Марти могла быть испанская танцовщица из одноименного стихотворения Р. М. Рильке³⁵. Общее в обоих текстах — ключевая метафора разбушевавшегося пламени, пожара. Однако динамика образа различна. Если у Рильке огненную стихию удастся обуздать³⁶ («...Чеканя каждый жест, она разит / Огонь своей отчетливой чечеткой»³⁷), то у Бродского пламя вырывается на свободу и достигает астральных высот:

...так рвется пламя,
сгубив лучину,
к воздушной яме,
топча причину,

виденье Рая,
факт тяготенья,
чтоб — расширяя
свои владенья —

престол небесный
одеть в багрянец.
Так сросся с бездной
испанский танец.

Ритмические связи между стихотворениями отсутствуют. «Испанская танцовщица» Рильке в русском переводе — это 5-ст. ямб с мужскими и женскими клаузулами. Текст разбит на строфоиды, в которых строки связаны свободной рифмовкой (аБааБ в вггДД ееЖзИзи)³⁸:

Как спичка, чиркнув, через миг-другой
Выбрасывает языками пламя,
Так, вспыхнув, начинает танец свой
Она, в кольцо зажата толпой,
И кружится все ярче и упрямей.

И вот — вся пламя с головы до пят.

Воспламенившись, волосы горят,
И жертвою в рискованной игре
Она сжигает платье на костре,
В котором изгибаются, как змеи,
Трепещущие руки, пламенея.

И вдруг она, зажав огонь в горстях,
Его о землю разбивает в прах
Высокомерно, плавно, величаво.
Ползет и не сдается и грозит.
Но точно и отточенно и четко,
Чеканя каждый жест, она разит
Огонь своей отчетливой чечеткой³⁹.

(Пер. К. Богатырева)

У нас нет свидетельств, указывающих на то, что Бродский знал эти тексты. Но есть произведение, о котором он помнил, оценивая очень высоко. Это — «Погорельщина» Н. Клюева. Упоминания Бродского о ней содержатся в дневнике Т. Венцловы⁴⁰, в диалогах с С. Волковым⁴¹. Поэма Клюева полиметрична. Один из размеров, за которым закрепляется тема патриархальной крестьянской жизни, — 4-ст. цезурованный ямб с односложным цезурным наращением и женской смежной рифмовкой:

Порато баско весной в Сиговце,
По белым избам на рыбьем солнце!
А рыбье солнце — налимья майка,
Его заманит в чулан хозяйка,
Лишь дверью стукнет — оно на прялке
И с веретенцем играет в салки.
Арина-баба на пряжу дюжа,
Соткет из солнца порты для мужа,
По ткани свекор, чтоб песне длиться,
Доской резною набьет копытца,
Опосле репки, следцы гагарьи...
Набойки хватит Олехе, Дарье,
На новоселье и на поминки...
У наших девок пестры ширинки,
У Степаниды, веселой Насти
В коклюшках кони живых брыкастей,
Золотогривы, огнекопытны,
Пьют дым плетеный и зоблют ситный⁴².
<...>

Если строки разбить на стиховые ряды по месту цезуры, то 4-ст. ямб с парными рифмами (АА) превратится в полурифмованный ямбический двустопник (ХАХА). «Погорельщина» — вещь настолько былинно-русская (точнее, северно-русская, старообрядческая), что сама мысль о ее связи с «Испанской танцовщицей» может показаться абсурдной. Между тем «этнографизм» поэмы и ее воспевающее начало заставляют не торопиться с выводом. Произведения сближает мотив (тема) огня, полыхающего и неукротимого. У Бродского это — озаряющее небосвод пламя-танец, у Клюева — очистительный пожар России, восходящий к образу Неопалимой Купины⁴³. Есть в «Погорельщине» и мотив танца, но «бесовского», греховного. Его семантика связана с «Иродовой дочерью» — искусной танцовщицей⁴⁴.

Значит ли это, что обнаружен ритмический источник стихотворения Бродского? Отнюдь. Более того, чем шире круг сопоставляемых текстов, тем труднее мотивировать их связь с «Испанской танцовщицей».

«Пишущий стихотворение, — как мы знаем, — пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку» (1, 16). Эти строчки для большого поэта никогда не бывают «пустыми», они хранят память о ритмических контекстах. Поэтому по отношению к Бродскому невозможно указать один или несколько источников. Поэт синтезирует всё, что знает, о чем слышал, догадывался. Бродский воссоздает мифологизированный испанский ритм, испанский ритм «вообще», подобно тому как Пушкин в «Маленьких трагедиях» создавал характеры, национальные «вообще». Он отсылает не к авторам, а к культуре⁴⁵. И делает это чрезвычайно изящно, доказательство — синтез множества «испанских» форм.

¹ Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 372. По другим сведениям, наброски к «Испанской танцовщице» встречаются в черновиках Бродского еще в начале восьмидесятых (Панн Л. Побег из тела в пейзаж без рамы: «Испанская танцовщица» Рильке и Бродского // Новая юность. 2001. № 48. С. 167, 171).

² Между журнальной и книжной версиями есть расхождения, вызванные неточностями поздней публикации. Цитаты из стихотворения приводятся по журнальному варианту (Звезда. 1993. № 2. С. 3).

³ Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. С. 429.

⁴ Ср.: «Я ничего не знаю о поэзии на испанском языке. Кроме Хорхе Манрике, Гонгоры, Сан-Хуана де ла Крус и Мачадо» (интервью 1979 г.) (Бродский: кн. интервью / Сост. В. Полухина. 3-е изд., расш. и испр. М.,

2005. С. 75). Однако спустя девять лет (1988) он рекомендует тем, для кого родной язык испанский, «Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорку, Луиса Сернуду, Рафаэля Альберти, Хуана Рамона Хименеса и Октавио Паса» (6, 84).

⁵ *Бродский*: кн. интервью. С. 64—65. См. также: *Бродский И.* Комментарии // Бродский И. Пересеченная местность. Путешествия с комментариями: [стихи]. М., 1995. С. 159. Об интересе Бродского к испаноязычной версификации см.: *Крепс М.* О поэзии Иосифа Бродского. СПб., 2007. С. 103—104. См. также: *Петрушанская Е.* «Музыка среды» в зеркале поэзии // Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004. С. 69—71.

⁶ В. Куллэ отмечал существенное влияние испанцев, прежде всего Лорки, на молодых поэтов конца 1950-х гг. «Романтикам “оттепели” судьба Лорки представлялась идеальной судьбой поэта» (*Куллэ В.* «Там, где они кончили, ты начинаешь...» (о переводах Иосифа Бродского) // *Russ. Lit.* 1995. Vol. 37, Nos. 2/3. P. 272).

⁷ *Гарсиа Лорка Ф.* Избранные произведения: В 2 т. / Пер. с исп. М., 1986. Т. 1. С. 90.

⁸ *Сарасате П.* Черный веер: Для меццо-сопрано в сопровожд. ф-п. М., 1989. С. 2. Нотация сопровождается словесным текстом, расчлененным на слоги (графическая сегментация сделана мной. — А. Г.).

⁹ А. С. Волгина предположила, что ритмический импульс «Испанской танцовщицы» задается романсом П. Сарасате «Черный веер», в связи с чем размер первого катрена можно определить как песенный тактовик. Ср. с замечаниями Бродского о том, что стихи в европейской традиции возникли из необходимости удержать музыкальную фразу (*Бродский И.* О музыке (Интервью Е. Петрушанской. 21 марта 1995 г., Флоренция) // Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. С. 14).

¹⁰ См.: *Гончаренко С.* Основы теории испанской поэтической речи // Собр. соч.: В 3 т. М., 1995. Т. 3: Монографии. С. 68.

¹¹ *Гарсиа Лорка Ф.* Избранные произведения. Т. 1. С. 100—101.

¹² Испанские поэты XX века: Хуан Рамон Хименес, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти, Мигель Эрнандес / Пер. с исп. М., 1977. С. 138.

¹³ Сохранился черновик его переводов Мачадо, датируемый второй половиной 1960-х гг. (*Полухина В.* Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. С. 160). Л. Лосев предполагает, что русские переводы Лорки и Мачадо могли послужить источником ритмической структуры стихотворения Бродского «Холмы» (1962) (*Лосев Л.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. С. 190).

¹⁴ *Бродский И.* Метаморфозы. Из неопубликованных переводов // Лит. обозрение. 1996. № 3. С. 3.

¹⁵ Об испанской песенной поэзии см.: *Гарсиа Лорка Ф.* Как поет город от ноября до ноября // *Гарсиа Лорка Ф.* Самая печальная радость.

С. 36—47; «Капли дождя». Испанская песенная поэзия / Пер. с исп. и вступ. А. Гелескула // Иностран. лит. 2000. № 7. С. 84—96; Иберийская мозаика. Песенная поэзия Испании / Пер. с исп. и вступ. А. Гелескула // Иностран. лит. 2002. № 10. С. 220—229.

¹⁶ Об испанской копле см.: *Панова Л. Г.* Испанская копла: между поговорками и книжной поэзией // *Формула круга: Сб. ст. к юбилею профессора О. Г. Ревзиной.* М., 1999. С. 35—49.

¹⁷ *Гарсиа Лорка Ф.* Как поет город от ноября до ноября. С. 39.

¹⁸ «Капли дождя». Испанская песенная поэзия. С. 90.

¹⁹ Об испанской рифме см. подробнее: *Гончаренко С.* Испанская рифма // *Собр. соч.: В 3 т.* С. 227—294; *Копина А. Е.* Испанская рифма в сопоставлении с русской (структурно-семантический и функционально-коммуникативный аспекты) и проблемы перевода испанского рифмованного стиха на русский язык: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2001.

²⁰ См., например: *Камелина А. В.* Стиховые структуры «Цыганского романсеро» Федерико Гарсиа Лорки в оригинале и русских переводах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. С. 9—11.

²¹ *Гончаренко С.* Основы теории испанской поэтической речи. С. 64.

²² *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. / Гл. ред. М. Б. Храпченко. Л., 1982. Т. 4. С. 201—202.

²³ *Бальмонт К.* Стихотворения: [репр. воспр. изд. 1900, 1903 г. с прил.]. М., 1989. С. 117—118.

²⁴ *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова [и др.]. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 102.

²⁵ *Соснора В.* Девять книг. М., 2001. С. 74—75.

²⁶ См. об этом: *Томашевский Б. В.* Строфика Пушкина // *Томашевский Б. В.* Стих и язык: филол. очерки. М.; Л., 1959. С. 202—203.

²⁷ Программы Радио Свобода. Поверх барьеров. Пушкин за границей / Ведущий И. Померанцев [Электронный ресурс]. Режим доступа // <http://archive.svoboda.org/programs/OTB/1999/OBP.02.asp>. Загл. с экрана.

²⁸ См., например: *Бродский И.* Бог сохраняет все. М., 1992. С. 176—281. Перечень переводов Бродского, не вошедших в это издание, приведен на с. 295—296.

²⁹ См.: *Остров зари багряной.* Кубинская поэзия XX века: [стихи] / Пер. с исп. М., 1968; *Фигера Аймерич А.* Жестокая красота: [стихи] / Пер. с исп. / Сост. и предисл. А. Мансо. М., 1968.

³⁰ *Солдаты свободы* / Пер. с исп., сост., предисл. и коммент. Л. Осовата. М., 1963. С. 31, 182.

³¹ *Обнаженные ритмы.* Негритянские мотивы в поэзии Латинской Америки / Пер. с исп. и португал.; сост. М. Самаева; предисл. и коммент. С. Мамонтова; ред. пер. О. Савича. М., 1965. С. 56.

³² *Барто А.* Бразильские записки // Барто А. Записки детского поэта. М., 1976. С. 313—314.

³³ *Поэзия Латинской Америки* / Пер. с исп., португал. и фр. М., 1975. С. 458. Мотив преодоления пространства наряду с деталями, отделяющи-

ми сапсанов от других птиц, вызывает ассоциации с «Пилигримами» Бродского (1958), написанными 3-ударным дольником с женской клаузулой. Однако переключки между стихотворениями («капища», «хрипло кричат» у Бродского; «столбы, руины», «грай зловещий» у перуанского поэта) носят скорее всего случайный характер.

³⁴ Савич О. Поэты Испании и Латинской Америки: Избр. переводы / Предисл. В. Огнева. М., 1966. С. 117—119.

³⁵ См.: Панн Л. Побег из тела в пейзаж без рамы: «Испанская танцовщица» Рильке и Бродского. С. 166—171. О присутствии Рильке в «каноне» Бродского можно судить по письму к Я. Гордину (12 сентября 1972 г.). В нем имя Рильке упоминается среди поэтов, о которых Бродский рассказывает американским студентам. См.: Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. С. 202.

³⁶ Идеино-композиционная «имманентность» текста объясняется установкой Рильке периода «Новых стихотворений» на создание стихотворения-вещи — особого квазижанра с продуманным и самодостаточным образом (см.: Рожанский И. Д. Райнер Мария Рильке (Основные вехи его творческой эволюции) // Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 32—34.

³⁷ Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. С. 326.

³⁸ См. также переводы Т. Сильман (Рильке Р. М. Лирика / Пер. с нем. Т. Сильман; вступ. ст. и примеч. В. Адмони. М.; Л., 1965. С. 138) и В. Летучего (Рильке Р. М. Стихотворения (1906—1926) / Пер. с нем.; сост. Е. Витковского. Харьков; М., 1999. С. 42—43).

³⁹ Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. С. 326.

⁴⁰ ««Погорельщина» Ключева — превосходная поэма, хотя и непонятно почему» (Venclova T. O ostatnich trezch miesiacach Brodskiego z Związku Radzieckim // Zeszyty Literackie. 2007. № 100. S. 113). По воспоминаниям С. Липкина, «великой» называла ее и А. Ахматова (Азадовский К. Жизнь Николая Ключева: Документ. повествование. СПб., 2002. С. 274).

⁴¹ «...Если в ту антологию, о которой вы говорите, будет включена «Погорельщина» Ключева... то «Бабьему Яру» там делать нечего» (Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 307).

⁴² Ключев Н. Погорельщина // Новый мир. 1987. № 7. С. 81—82.

⁴³ См.: Толстой Н. И. Погорельщина: Несколько вступительных слов о символике и языке поэмы // Там же. С. 80—81.

⁴⁴ Об этом подробнее см.: Базанов В. Г. Поэма о древнем Выге // Рус. лит. 1979. № 1. С. 90—93.

⁴⁵ Ср. с его суждением о «Мексиканском дивертисменте»: «В конце концов, это называется дивертисмент. Он должен иметь дело с манерами, со стилями, которые там используются. Если можно так выразиться, это дань культуре, о которой идет речь» (Бродский: кн. интервью. С. 65).