

# **Sub Rosa**

**In Honorem Lenae Szilárd**  
**Köszöntő könyv Léna Szilárd tiszteletére**  
**Сборник в честь Лены Силард**

*Budapest, 2005*

## Joseph Brodsky читает Иосифа Бродского: «Часть речи» и поэтика перевода

MICHAEL WACHTEL

*Princeton*

Русские поэты по-разному относятся к иноязычной славе. Когда пишущий эти строки спросил Наума Коржавина, удачны ли английские переводы его стихов, он ответил своим колоритным английским языком: «Ху нос?» (т. е. «Кто его знает?»). Сходное отношение намечается у Дмитрия Пригова, ровесника Иосифа Бродского, но поэта совершенно другого склада. Когда ему задали тот же вопрос, он выразил надежду, что переводы из его стихов передают кое-что из оригинала, но добавил, что он их никогда не проверяет и не очень-то заботится о них.

В случае Бродского дела обстоят иначе. Бродский стремился во многом перейти грани своего родного языка, принимая американское гражданство не только в политическом, но и в художественном смысле. Разумеется, что он никогда не отрекался от наследия русской поэзии, но он хотел участвовать и в мире литературы не только заочно, но и в той стране, где он жил и писал. При таких обстоятельствах не мудрено, что проблемы адекватного перевода были для него крайне важны и актуальны.

По-видимому, Бродский страшно боялся плохих и неверных переводов. Только так можно объяснить его диктаты переводчикам. Он не только „авторизировал“ английские переложения своих стихов, он сам принимал активное участие в их создании. Переводы, сделанные его друзьями и коллегами, были для него всего лишь черновики. После его тщательной переработки они становились автопереводами, публиковавшимися, как правило, под двумя фамилиями. Нельзя сказать, что такое отношение к собственному слову уникально. Уникальна, пожалуй, только посмертная судьба этих переложений. По завещанию Бродского новые переводы запрещены. Если какой-нибудь наивный поклонник Бродского обнаружит свой несанкционированный перевод, он подлежит преследованию законом.

В истории русской литературы такой жесткий контроль, по меньшей мере, странен. Ведь русская поэтическая традиция во многом обогатилась в результате повторных переложений одних и тех же ключевых текстов из зарубежной поэзии. Жуковский два раза переводил известную «Элегию» Томаса Грея и три раза обращался к бюргеровской «Леноре». Символисты наследовали этому примеру — и считали его вполне закономерным. По словам Брюсова, „прекрасные стихи — как бы вызов поэтам других народов: показать, что и их язык способен вместить тот же творческий замысел. Поэт как бы бросает перчатку своим чужеземным сотоварищам, и они, если то

борец достойный, один за другим поднимают эту перчатку, и часто целые века длится международный турнир на арене мировой литературы<sup>1</sup>.

Как поэт, сам Бродский охотно принимал этот вызов. Он не только переводил сам, но можно сказать, что весь его взгляд на мировую литературу сформировался на основе переводов. (Порой в своих статьях он даже сравнивает — с явным интересом и даже одобрением — разные переводы одного стихотворения<sup>2</sup>.) Но как только проблема касается его собственных стихов, турнир отменяется. Бродский не дает англоязычным поэтам-переводчикам возможность „поднимать перчатку“. Если читать его по-английски, то только по автопереводам.

Такой запрет указывает с одной стороны на страх перед плохими переводами, но с другой стороны, по-видимому, и на доверие к автопереводам — ведь предполагается, что лучших быть не может. И раз это так, стоит прочитать их внимательно. Чего хотел добиться Бродский своей усердной и упорной работой над переложением собственных стихов? И что они нам раскрывают в его поэтике?

Настоящая работа является первым подступом к этой теме. Здесь мы ограничимся материалом из цикла «Часть речи», одного из его важнейших и ключевых произведений. Само словосочетание «Часть речи» было дорого поэту. Так называется не только цикл, но и весь сборник, частью которого он является. Так называется и первая антология стихов Бродского, увидевшая свет в Советском Союзе при жизни поэта<sup>3</sup>.

История английской «Части речи» сложна и необычайна. В английском издании «A Part of Speech» (1980 г.) в конце цикла написано: „переведено автором“. Но, как указывает недавно вышедшее авторитетное «Собрание стихов Иосифа Бродского на английском языке», авторский вариант является лишь переработкой уже напечатанной версии, сделанной по просьбе поэта известным английским поэтом-переводчиком Даниэлом Вейссбортом<sup>4</sup>. Как любезно сообщил нам сам Вейссорт<sup>5</sup>, Бродский хотел поставить две фамилии под своей переработкой, но переводчик отказался от такого рода соавторства, предпочитая свое переложение варианту, „исправленному автором“. Таким образом, у нас три релевантных текста: русский оригинал, английский перевод Вейссборта и, наконец, английский перевод Бродского, сделанный на основе работы Вейссборта. Здесь нужно сделать оговорку: первое переложение можно назвать „переводом Вейссборта“ только условно, ибо переводчик консультировался с автором. Правда, наличие трех текстов (соответствующих трем этапам работы) было нередким для переводческой практики зрелого Бродского, но, как правило, публиковались только первая и третья версии. Перевод профессионального переводчика, служивший поэту

<sup>1</sup> Статья «Фиалки в тигеле». // В.Я. Брюсов, Собрание сочинений, М., 1975. Т. 6. С. 104.

<sup>2</sup> См. статью о Кавафисе (*Joseph Brodsky, Less Than One*, New York, 1986. P. 55): “Since there is little or no cooperation in the world of translation, translators sometimes duplicate others’ efforts without knowing it. But a reader may benefit from such duplication and, in a way, the poet may benefit too”.

<sup>3</sup> Иосиф Бродский, *Часть речи: избранные стихи 1962–1989*, М., 1990.

<sup>4</sup> *Joseph Brodsky, Collected Poems in English*. New York, 2000. P. 513.

<sup>5</sup> Письмо от 2. I. 2001.

черновиком, оставался во мраке архива (если сохранялся вообще). Обнародование всех трех текстов кажется беспрецедентным в творчестве Бродского и дает исследователю крайне благодарный материал. Простое сравнение позволяет нам определить точно, какие приемы принадлежат самому Бродскому, что он принял и чем он был недоволен в работе своего предшественника.

Самое разительное различие касается понятия цикла вообще. Русский цикл «Часть речи» состоит из двадцати стихотворений, английская версия Вейсборта состоит из девятнадцати, а английская версия Бродского всего из пятнадцати. Нетрудно понять по какой причине был сделан отбор. Стихи, не включенные в английский цикл Бродского, зависят почти полностью от паронимии, от звуковых игр русскими словами, которые практически нельзя передать на иностранном языке. Например, известное «Тихотворение мое» отсутствует и у Вейсборта и у самого Бродского, ибо такое прозрачное для русского читателя словообразование, ключевое для всего стихотворения, теряет всякий смысл при переводе. Но были еще четыре случая, когда Вейсборт считал стихотворение вполне переводимым, а Бродский нет.

Итак, Бродский не стеснялся, так сказать, выкидывать слово из песни. Если он и не „встал на горло собственной песне“, то, тем не менее, — сократил первоначальный русский текст на одну четверть. А, судя по тому, что название так и осталось, можно предположить, что, по его мнению, такие радикальные изменения все-таки не уничтожили цельность цикла как такового.

Немецкий исследователь Рейнгард Иблер, занимающийся циклами вообще и этим циклом в частности, полагает, что Бродский считал «Часть речи» текстом открытым, который можно подчинить разного рода интервенциям<sup>6</sup>. В зависимости от контекста, его можно было сократить или даже растянуть. По мнению Иблера, такой феномен указывает на отсутствие линейности в данном цикле. Структура здесь не нарративна, а скорее контрапунктна. То есть, разные образы, мотивы, и идеи повторяются между стихотворениями и по-разному переплетаются, но их порядок и частота не существенны.

Что касается русского материала, концепция Иблера убедительна, но английский перевод самого Бродского заставляет нас сомневаться в ней. Ведь Бродский не только исключает некоторые стихотворения — он также переставляет местами остальные. Стоит подчеркнуть, что Вейсборт не меняет порядок русского цикла. Решение перестановки может принадлежать одному только Бродскому.

При сравнении трех версий проблема перестановки бросается в глаза. Русский цикл открывается довольно загадочной строкой: «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря». Как отмечено многими, дата отсылает читателя к «Запискам сумасшедшего» Гоголя и таким образом с самого начала

---

<sup>6</sup> Reinhard Ibler, *Iosif Brodskijs «Čast' reči» als lyrischer Zyklus*. // *Erwin Wedel (Hg.), Neueste Tendenzen in der Entwicklung der russischen Literatur und Sprache: Probleme in Forschung und Lehre: Materialien des Internationalen MAPRJAL –Symposiums, Regensburg, 19.–21. Oktober 1989. Hamburg, 1992.*

поднимает тему безумия<sup>7</sup>. Эта тема подтверждается и в конце того же стихотворения при упоминании „безумного зеркала“. Здесь нет нужды подробно рассматривать это первое стихотворение, достаточно обратить внимание на то, что оно состоит из одного длинного предложения, кишит странными выражениями и отличается нестандартным русским синтаксисом. Создается сумбурное впечатление, как будто сам автор не умеет высказать то, что у него на уме.

Что же касается английского текста «Части речи» в переработке Бродского, то он открывается стихотворением совершенно другого типа: «Я родился и вырос в балтийских болотах». В русском цикле это стихотворение занимает седьмое место. Это — одно из самых знаменитых стихотворений Бродского, и оно известно, прежде всего, своими явно автобиографическими чертами. Как правило, некоторые строки из него приводятся как программные. Бродский якобы поет гимн северу, который служит ему музой. В контексте русского цикла «Часть речи» такая интерпретация проблематична. Тон как будто искренний, но несколько странных русских конструкций и выражений напоминает нам косноязычного поэта из первого стихотворения. Никто же (по крайней мере, до Бродского) не говорит: «Облокотясь на локоть». И в английском переводе это выражение меняется в вполне нормальный оборот: “Propped on a pallid elbow” (т. е. опираясь на бледный локоть). Укажем на еще одну характерную деталь. В ряду имен существительных в родительном падеже находится слово «ставень». Такую форму нельзя найти в словарях. Она неправильна, хотя распространена. Возникает вопрос: почему Бродский выбирает именно эту форму? Кажется, он таким образом как будто стилизует авторскую речь, тем самым создавая расстояние между собою и фиктивным поэтом (лирическим „я“). Но и эта тонкость улетучивается при переводе. Правда, в этом случае обе эти „поправки“ появляются уже в версии Вейсборта. Но Бродский переделал достаточно много у Вейсборта, и если бы ему не понравились такие изменения, он бы не церемонился переделать их. У него была возможность перевести текст ближе к оригиналу, сохраняя странности языка, но он отказался. Почему?

Ответ на этот вопрос, на наш взгляд, непосредственно связан с целью цикла как целого. В отличие от сумбура и даже безумия русского текста (и в его английском переложении Вейсбортом), автоперевод Бродского начинается однозначно и уверенно. Когда «Я родился и вырос в балтийских болотах» появляется в русском тексте, мы читаем эти строки через призму предыдущих стихотворений. Они как будто заражены безумием первого стихотворения. А в автопереводe этот контекст снимается: перестановка стихотворений полностью меняет их восприятие.

Тут нужна одна оговорка. Нельзя сказать, что Бродский отстраняет все намеки на безумие в автопереводe. Первое стихотворение русского цикла появляется и в английском, и ссылки на безумие переданы открыто. Но теперь это стихотворение, находясь на третьем месте, уже не задает тон всему

<sup>7</sup> См. подробный анализ гоголевских подтекстов в «Части речи» в статье *Natalia Galatsky*, «Записки Поприщина» как часть речи Бродского. // *Peter Alberg Jensen, Ingunn Lunde (eds.)*, Северный сборник: Proceedings of the NorFA Network in Russian Literature 1995–2000. Stockholm, 2000. P. 277–293.

циклу. Оно служит не точкой отправления, а скорее отступлением. Когда Бродский начинает свой автоперевод „автобиографическим“ стихотворением, даже упорядочив кое-где стилистику, он снимает слой иронии, который чувствуется почти везде в русском оригинале. Другими словами, англоязычный читатель сталкивается не с каким-то сумасшедшим двойником, а с настоящим Бродским, поэтом-пророком во плоти. И это неслучайно. В Америке Бродский перестал быть „тунеядцем-аутсайдером“, а стал учителем, защитником и даже законодателем высокой культуры. Он охотно играл роль вещего поэта, философски рассматривающего и оценивающего все окружающее. Именно так он смотрит на нас, например, с оборота суперобложки сборника английских статей «Меньше единицы»<sup>8</sup>.

В разговоре с Соломоном Волковым Бродский утверждает, что „перевод с русского на английский — одна из самых чудовищных головоломок ... даже хороший, талантливый, гениальный поэт, интуитивно понимающий задачу, неспособен восстановить русское стихотворение по-английски... Переводчик связан чисто грамматически, структурно. Вот почему перевод с русского на английский — всегда некое выпрямление текста“<sup>9</sup>. В этом есть, безусловно, доля правды, но процесс „выправления“ в автопереводе «Части речи» идет гораздо дальше, чем требуют описанные Бродским языковые необходимости. Тут мы имеем дело с нарочитым упрощением русского оригинала — и на уровне архитектоники цикла, и на уровне синтаксиса и образов.

Приведем еще один пример. Одно из русских стихотворений начинается со слов «Деревянный Лаокоон». Образ далеко не прозрачный, ибо вызывает одновременно целый ряд ассоциаций. Мы думаем о знаменитой статуе в Ватиканском музее (несмотря на то, что она — из мрамора). Мы думаем о сцене у Гомера, где чудовищные змеи нападают на Лаокоона и его сыновей. А кто

<sup>8</sup> Об отношении физиономии к личности поэта (идея восходит, конечно, к античности) Бродский пишет обстоятельно именно в этой книге, в статье об Одене («Less Than One». P. 366). “I liked them very much, these anthologies... My favorites, though, were Louis Untermeyer’s and Oscar Williams’s — because they had pictures of their contributors that fired up one’s imagination in no less a way than the lines themselves. For hours on end I would sit scrutinizing a smallish black-and-white box with this or that poet’s features, trying to figure out what kind of person he was, trying to animate him, to match the face with his half-or a third-understood lines. Later on, in the company of friends we would exchange our wild surmises and the snatches of gossip that occasionally came our way and, having developed a common denominator, pronounce our verdict. Again with the benefit of hindsight, I must say that frequently our divinations were not too far off”. Что выбор фотографии на обложке книги был вопросом, далеко не второстепенным для Бродского, можно заключить из следующего высказывания (из той же статьи, с. 373): „Strange things they are, faces of poets. In theory, authors’ looks should be of no consequence to their readers: reading is not a narcissistic activity, neither is writing, yet the moment one likes a sufficient amount of a poet’s verse one starts to wonder about the appearance of the writer. This, presumably, has to do with one’s suspicion that to like a work of art is to recognize the truth, or the degree of it, that art expresses. Insecure by nature, we want to see the artist, whom we identify with his work, so that the next time around we might know what truth looks like in reality“.

<sup>9</sup> Соломон Волков, Разговоры с Иосифом Бродским. Нью-Йорк, 1997. С. 87–88.

поначитаннее думает, возможно, о трактате Лессинга о взаимоотношении разных видов искусств. В переводе Вейсборта сохраняется вся загадочность оригинала. У него: «Wooden Laosoop». А Бродский дает абсолютно непредсказуемый английский вариант: «The Laosoop of a tree» (т. е. Лаокоон дерева), тем самым заставляя нас думать в первую очередь о настоящем дереве со змеевидно переплетенными ветвями, геометрически напоминающем известную статую. Если вернемся к русскому тексту, заметим, что это значение подходит и к нему. Но это далеко не первое, что приходит на ум. А когда мы читаем английскую версию, все выходит наоборот. Богатые мифологические смыслы русского оригинала исключены не полностью, но они отодвигаются на второй план. Английский Бродский направляет нас, в то время как русский Бродский хочет, чтобы мы сами догадались, куда идти — и чтобы мы немного запутались.

А что происходит на уровне поэтической структуры? Известно, что Бродский придавал особое значение формальной стороне поэзии. Когда он сам разбирал чужие стихи, он обращался прежде всего к их форме. По его мнению, самобытность поэта выражена его выбором размеров<sup>10</sup>. Поэтому нельзя удивляться, что Бродский стремился сохранить форму своих стихов при иноязычной передаче. По словам Ann Kjellberg, близкого его друга и редактора «Собрания стихов на английском языке», Бродский „верил, что формальная структура стихотворения должна быть сохранена при переводе, и к этому он примерял требования своего крайне разборчивого слуха“<sup>11</sup>. Уже упомянутый Вейсборт смотрит на этот феномен иначе: „Когда я переводил «Часть речи», я часто консультировался с автором. Я приложил гораздо большее усилие, чем раньше, чтобы передать его рифмы и размеры, но даже это было для него не достаточно близко... Главная проблема заключалась в том, что Бродский считал невозможным принять для себя аргументы своего переводчика о том, что терпимо в английском. Мне казалось, что он постоянно стремился превратить английский язык в русский, колонизировать английский язык и заставить его сделать то, что я считал невозможным“<sup>12</sup>.

Принимая во внимание вышесказанное, вернемся к стихотворению «Я родился и вырос...». Даже на поверхностный взгляд заметно, что в формальном отношении Бродский гораздо ближе к оригиналу, чем Вейсборт. Он сохраняет схему рифм и даже приближается к ритмике оригинала. Русское стихотворение — 4 или 5-иктный дольник, где чаще всего между ударениями находится два безударных слога. В конце каждой строки имеется единственный ритмический инвариант, который ради наглядности можно определить как хорей (просим прощения заранее у строгих стиховедов за нестандартное описание акцентного стиха). Ритмика английского перевода Бродского поражает своей близостью к оригиналу. В обоих текстах трехсложные

<sup>10</sup> *John Glad (ed.), Conversations in Exile: Russian Writers Abroad.* Durham, 1993. P. 110. На вопрос “How do you evolve as a poet?” Бродский отвечает: “I think the only way you can follow a poet’s evolution is by his prosody, by his meters. Meter is perhaps the vessel or the reflection of a certain state of mind”.

<sup>11</sup> *Collected Poems in English*, XIV.

<sup>12</sup> *Daniel Weissbort, Translating Brodsky: A Postscript.* // *Daniel Weissbort (ed.), Translating Poetry: The Double Labyrinth.* Iowa City, 1989. P. 221.

стопы доминируют в строке вплоть до конечных „хореев“. Например, первая строка состоит из пятнадцати слогов с ударением на 3, 6, 9, 12, 14. Ритмика автоперевода почти идентична — она короче (всего двенадцать слогов), но состоит из характерной смеси анапестов и хорей (с ударениями на 3, 6, 9, 11).

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле

I was born and grew up in the Baltic marshland

Ради сравнения приведем перевод Вейссборта:

I was born and grew up in the Baltic marshes, by the edge of

У Вейссборта тоже сохраняются анапесты и „хорейская“ концовка, но четкий ритм оригинала вдруг улечивается в конце строки. С другой стороны, Вейссборт сохраняет перенос, в отличие от самого поэта. К этому мы еще вернемся.

Не все строки автоперевода настолько близки к ритмике оригинала. Тем не менее, ритмическая тенденция, безусловно, передана в автопереводе: концовка почти всегда состоит из двухсложных стоп, тогда как остальная часть строк состоит из трехсложных. Все это заставляет предположить, что в основе этого стихотворения лежит ритмическое зерно, с которым Бродский не хотел расстаться. Возможно, что русский текст вырос первоначально из этого ритма, и Бродский считал, что, жертвуя им в переводе, он потеряет стержневой импульс.

Обратимся к рифмам. Тут совершенно ясно, чем был недоволен Бродский в переложении своего предшественника. Вейссборт употреблял рифмы, но не всегда, а только когда можно было их включить, не нарушая смысл и нормальный синтаксис данной строки. А Бродский сохраняет рифму, во что бы то ни стало. Он полностью воспроизводит их схему, хотя даже он два раза допускает мужские рифмы. (Как известно, у англоязычных поэтов мужские рифмы употребляются гораздо чаще, чем женские. Нельзя удивляться, что Бродский, хорошо знающий английскую традицию, готов был их ввести как исключение.)

Но ритмика и рифма не единственные категории поэтической формы. Одна из самых ярких черт поэтики Бродского есть перенос, и мы находим его и в интересующем нас стихотворении — в оригинале и в автопереводе. Но как ни странно, он появляется в разных местах. В русском тексте переносы находятся между первой и второй строками, и между девятой и десятой — т. е. всегда внутри рифмованных строк. А в автопереводе переносы всегда — вне рифмованных строк, между второй и третьей, между восьмой и девятой. С одной стороны надо отдать Бродскому должное за то, что он хоть пытался сохранить такую тонкость. Но, с другой стороны, машинальное подражание собственному приему никак не передает его смысла. Вся структура стихотворения зависит от рифмованных двустуший, которые отделены друг от друга даже синтаксисом. Перенос, связывающий первую строку со второй, исполняет поэтическую функцию. Напомним, что перенос всегда создает момент напряженности, когда синтаксис идет в разрез с условным перерывом в конце строки. Когда последнее слово строки предлог (что часто бывает у Бродского), сила переноса чувствуется особенно



остро. В данном стихотворении, когда рифмуются „подле“ и „по две“, этот прием подчеркивает высказывание. Как прямо сказано в этих строках, такое двойничество связывает волны с рифмами, стихию со стихами. В автопереводе есть перенос, но он лишен силы оригинала. „Marshland“ (болото) рифмуется с “marched on” (шествовали далее), а перенос ведет нас после второй строки в третью, где мы находим ключевые слова “in twos” (в парах). К сожалению, здесь потеряна основная логика русского стиха, где слово „два“ находится в конце второй строки. В английском же тексте слово „два“ нарушает границу между второй и третьей строками. Снята основная связь формы со смыслом.

Таких примеров много, но самый наглядный, как нам кажется, находится в конце предпоследнего стихотворения цикла («...и при слове „грядущего“ из русского языка»), одном из самых известных стихов автора<sup>13</sup>. В оригинале весь смысл концовки зависит от переноса после двусмысленного слова „часть“:

От всего человека вам остается часть  
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

Этот прием передан в переводе Вейсборта, хотя последнее слово предпоследней строки является не „часть“, а „остается“:

...Of the whole man you're left  
with a part of speech. Of speech, that is. A part of speech.

Чтобы сохранить полностью (и дословно, и функционально) эффект русского переноса, следовало бы слегка переставить конец строки:

Of the whole man you're left with a part  
of speech. Of speech, that is. A part of speech.

Но интервенции самого Бродского, вместо того, чтобы приблизить перевод к оригиналу, удаляют его еще дальше:

... What gets left of a man amounts  
to a part. To his spoken part. To a part of speech.

Здесь не место обсуждать автоперевод с точки зрения английской стилистики (об этом см. вышеупомянутое высказывание Вейсборта). Нас интересует чисто формальная сторона вопроса. И обсуждаемый нами пример приводит нас к странному заключению: когда самый удачный подход был бы дословным переводом при сохранении порядка слов (что в данном случае, как ни странно, вполне возможно), Бродский так не поступает. Почему? По всей вероятности, чтобы сохранить рифму. У русского Бродского переносы почти всегда поэтически осмыслены, а в автопереводах они мотивированы главным образом либо исканием рифмы, либо старанием повторить уже существующий прием.

<sup>13</sup> О роли переноса в стихосложении Бродского вообще и в этом стихотворении в особенности, см. *Barry P. Scherr, Beginning at the End: Rhyme and Enjambment in Brodsky's Poetry. // Loseff L., Polukhina V. (eds.), Brodsky's Poetics and Aesthetics. London, 1990. P. 187-192.* Тонкий и во многом образцовый анализ Шеппа (с. 190), однако, не учитывает „недостающее звено“, т. е. перевод Вейсборта.

Перейдем к выводам. В английской «Части речи» Бродский нарочно упростил содержание, но отказался от упрощения формы. Прежде всего, он хотел сохранить рифмы, затем — ритмику, а потом — другие черты стихосложения. Результаты не так уж удивительны. Чем сложнее оригинал, тем слабее перевод. Тем не менее, автопереводы имеют свои достоинства, прежде всего — как это ни парадоксально — для читателя *русских* стихов. Такие переводы являются не эквивалентами, а скорее интерпретациями, заставляющими нас вернуться к оригиналу. Некоторые образы становятся яснее, некоторые стихотворения приобретают новое значение. Но, прежде всего автопереводы недвусмысленно показывают, что поэт сам считал важным. То есть, возвращаясь к русским текстам, мы должны обратить особое внимание на формальную структуру и ее роль в создании смысла. Именно этой стороне Бродский сам придавал огромное значение, и — нравится нам это или нет — именно эту сторону он оставил в наследство своим англоязычным читателям.

#### ПРИЛОЖЕНИЕ

#### Одно стихотворение Бродского в трех вариантах

##### 1. «Часть речи», седьмое стихотворение

(Часть речи, стихотворения 1972–1976. «Ардис», Анн Арбор, 1977. С. 83)

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле  
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,  
и отсюда — все рифмы, отсюда то блеклый голос,  
вьющийся между ними, как мокрый волос  
если вьется вообще. Облокотясь на локоть,  
раковина ушная в них различит не рокот,  
но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник,  
кипящий на керосинке, максимум — крики чаек.  
В этих плоских краях то и хранит от фальши  
сердце, что скрыться негде и видно дальше.  
Это только для звука пространство всегда помеха:  
глаз не посетует на недостаток эха.

##### 2. «A Part of Speech», седьмое стихотворение

(перевод Даниэля Вейсборта в журнале «Poetry», March 1978. P. 314)

I was born and grew up in the Baltic marshes, by the edge of  
zinc-gray breakers, always coursing in twosome up the ledge of  
the shore, and from here all rhymes derive, that wan voice as well,  
winding between them, if it does at all,  
like moist hair. Propped on a crooked elbow,  
the helix will unwind from them not a rumble only,  
but the clap of canvas, of shutters, of hands, a kettle  
boiling on the oil-stove, at most—the cries of seagulls.  
In these flat lands, what keeps the heart  
from falseness, is there's nowhere to hide, you stand out.  
and it's only sound space puts a check on:  
the eye does not regret the lack of an echo.

**3. «A Part of Speech», первое стихотворение**

(перевод Иосифа Бродского «A Part of Speech». Farrar, Straus, Giroux; New York, 1980. P. 92)

I was born and grew up in the Baltic marshland  
by zinc-gray breakers that always marched on  
in twos. Hence all rhymes, hence that wan flat voice  
that ripples between them like hair still moist,  
if it ripples at all. Propped on a pallid elbow,  
the helix picks out of them no sea rumble  
but a clap of canvas, of shutters, of hands, a kettle  
on the burner, boiling—lastly, the seagull's metal  
cry. What keeps hearts from falseness in this flat region  
is that there is nowhere to hide and plenty of room for vision.  
Only sound needs echo and dreads its lack.  
A glance is accustomed to no glance back.