PRACE NAUKOWE Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie
SERIA: Studia Neofilologiczne z. I, 2000

Олег Федотов

Несколько замечаний о строфике Иосифа Бродского

Иосиф Бродский принадлежит к числу поэтов подчеркнуто строфического сознания. Ошеломляющая свобода развертывания поэтической мысли сочетается у него с очевидным пристрастием к сложным строфическим построениям, тянущим за собой длинный шлейф традиционных эстетических ассоциаций. В этом смысле его можно считать продолжателем версификационной культуры Серебряного века. Творческие контакты с Анной Ахматовой, сознание своей наследственной причастности к петербургской поэтической школе, культивировавшей и бережно сохранявшей высокие технические достижения Иннокентия Анненского и Александра Блока, Вячеслава Иванова и Федора Сологуба, соответствующим образом сформировали стихотворный идиостиль молодого поэта. Приобщение к грандиозным открытиям современных европейских и американских поэтов, с другой стороны, побудило его уравновесить свойственную ему тягу к традиционной строфике неожиданными новаторскими решениями, что во многом и предопределило, в результате, неповторимый по интонациям поэтический голос Иосифа Бродского.

Строфический репертуар поэта достаточно богат и разнообразен. Львиную его долю составляют, естественно, четверостишия, но их не столь много, как можно было бы ожидать, и они, как правило, не банальны. Значительно больше других поэтов Бродскому свойственны крупные строфические образования: от 6- до 14-стиший.

Малые строфические формы в его исполнении отличаются изысканной нетривиальностью прежде всего в метро-ритмическом и в собственно структурном аспектах. Излюбленный прием Бродского хорошо раскрывает формула Ю.М. Лотмана „то и не то". Прозрачный намек на традиционную твердую форму часто оборачивается у него эффектом обманутого ожидания. Но „как бы терцины" или „как бы рубаи" успевают-таки внушить читателю предусмотренные поэтом приращения смысла. Традиционные изобразительно-выразительные ассоциации при этом органично сливаются с внешними и внутренними потребностями контекста, благодаря чему воспринимающий не чувствует грубого насилия ни над поэтической формой, освященной традицией, ни над планом выражения данного содержания, ни над собой.

Обратимся к нескольким наиболее характерным примерам столь свойственного Бродскому симбиоза традиции и новаторства.

В стихотворении 1964 года „Осенью из гнезда ..." фигурирует экзотического вида строфа, состоящая из трех срифмованных на одно созвучие дольников. Основный эмфатический эффект, который извлекает из избранной строфики поэт, — переживание „однозвучного шума жизни", дурной бесконечности повторяющихся, длящихся из года в год событий, пробуксовывающих в своей предсказуемой неотвратимости; добавочные смысловые обертоны корреспондируются семантикой как бы судорожного, отрывисто-лаконичного словесного ряда в сочетании с очертаниями традиционных строфических форм, внятных эрудированному читателю: роковая предопределенность остановившейся жизни и ее очевидная связь с потусторонним миром:

Осенью из гнезда
уводит на юг звезда
певчих птиц поезда.

С позабытым яйцом
висит гнездо над крыльцом
с искаженным лицом.

И как мстительный дух,
в котором весь гнев потух,
на заборе петух

кричит, пока не охрип.
И дом, издавая скрип,
стоит, как поганый гриб.

Конфликтное напряжение миниатюры обеспечивает образный параллелизм вечно заведенного порядка отлета на юг поездов из певчих птиц и гнезда с позабытым яйцом, „искаженное лицо" которого сигнализирует о противоестественном нарушении этого порядка; докричавшийся до хрипоты петух на заборе напрасно вопиет об отмщении: ему некого будить в старом скрипящем доме, обреченном доживать свой бесполезный и бесплодный век.

Аффективный ореол разрабатываемого поэтом типа строфы причудливо сочетает в себе эмоционально-экспрессивные шлейфы, во-первых, усугубленного варианта двустишия, главное назначение которого — в передаче бесконечно повторяющегося циклического времени, во-вторых, самого знаменитого вида трехстиший — инфернальных дантовых терцин и, в-третьих, собственно трехстиший на одну рифму, честь изобретения которых как конгениальное угадывание ритма друидических песнопений присвоил в начале XX века Константин Бальмонт[1]. Однозначная локализация генеалогии и тематической приуроченности строфики данного стихотворения была бы неосновательной.

Столь же мало оснований считать рубаи в строгом значении этого термина строфическую форму двух стихотворений И. Бродского из цикла „Старые

---

[1] Бальмонт К. Пьяность солнца. Бретань//Золотое Руно, 1908, № 3/4. С. 71

английские песни", хотя ее структура и совпадает с изысканной восточной строфой (ааха):

Заспорят ночью мать с отцом.
И фразы их с глухим концом
велят не открывая глаз,
застыть к стене лицом.

Рыдает мать, отец молчит.
и козодой во тьме кричит.
Часы над головой стучат,
и в голове — стучит ...

(„Заспорят ночью мать с отцом ...")

Я вышла замуж в январе.
Толпились гости во дворе,
и долго колокол гудел
в той церкви на горе.

От алтаря, из-под венца,
видна дорога в два конца.
Я посылаю взгляд свой вдаль,
и не вернуть гонца.

Церковный колокол гудит.
Жених мой на меня глядит.
И столько свеч для нас двоих!
И я считаю их.

(Зимняя свадьба, 1961)

Повествовательная интонация, многократность повторения одинаковых строф, монотония сплошь мужских клаузул четырехстопного ямба (вспомним байроновские ориентации Жуковского в переводе „Шильонского узника" и Лермонтова в „Мцыри"!), ассонансные созвучия во всех четырех клаузулах каждого катрена и, наконец, отступление от канона в последней строфе — все это факторы, не позволяющие связать четверостишия Бродского с рубаи напрямую; общая схема рифмовки лишь внешним образом намекает на иноземное, экзотическое содержание „Старых английских песен", скорее напоминающих о старинных шотландских балладах.

Еще более сложный вариант попарно взаимодействующих на общих рифмах четверостиший демонстрирует И. Бродский в стихотворении „1867", в котором длинные 6-стопные ямбы пеона четвертого, сочетающие три стиха на одно созвучие и четвертый, рифмующийся со своим агентом в следующей строфе, укороченным на две стопы, по имеющим цезурное наращение в середине (AAAb CCCb DDDe FFFe), замечательно передают мелодию латиноамерканского танго:

В ночном саду под гроздью зреющего манго
Максимильян танцует то, что станет танго,

Тень возвращается подобьем бумеранга,
температура, как подмышкой, тридцать шесть.

Мелькает белая жилетная подкладка.
Мулатка тает от любви, как шоколадка,
в мужском объятии посапывая сладко.
Где надо — гладко, где надо — шерсть.

С другой стороны, ритмика данного текста парадоксальным образом напоминает, видимо, о промежуточном тексте-посреднике — блатном одесском шлягере „На Дерибасовской открылася пивная ...":

На Дерибасовской открылася пивная.
Там собиралася компания блатная,
Там были девочки: Маруся, Роза, Рая
И спутник жизни Васька-шмаровоз ...

Шестистишия разных видов рифмовки и ритмической аранжировки без преувеличения можно назвать строфическим коньком Иосифа Бродского. Видимо, именно они более всего соответствовали его поэтическому темпераменту, амплитуде его дыхания, интонационной и жанровой структуре его творчества.

Шестистишия у Бродского явно тяготеют к произведениям лиро-эпического плана, насыщенным либо событийностью, либо детально проработанной риторической медитацией с разветвленной системой рассуждений. Большое значение при этом придается попутным ритмическим факторам.

Напряженного эмфатического эффекта, основанного прежде всего на использовании сплошных женских рифм, поэт добивается в длинном стихотворении из 43 шестистиший четырехударного дольника, „Памяти Т.Б.", 1968:

1

Пока не увяли цветы и лента
еще не прошла через зелень лета,
покуда черна и вольна цыганить,
ибо настолько длинна, что память
моя, как бы внемля ее призыву,
потянет ее, вероятно, в зиму, —

2

прими от меня эту рифмо-ленту,
которая если пройдет сквозь Лету,
то потому, что пошла с тобою
опередившей меня стопою;
и это будет тогда, подруга,
твоя последняя мне услуга ...

Счастливо найденная строфа помогает Бродскому совместить две дополняющие друг друга крайности: бесконечно длящийся ритм черной ленты, символизирующей неотвратимую смерть, за которой скрывается вечность, и дискретность равномерно повторяющихся порций по шесть попарно срифмованных строк, назначение которой — косвенная передача непредсказуемой быстротечности

жизни. Эти две противоположных ритмических волны порой накатывают друг на друга, одна строфа синтаксически перетекает в другую, скрадывая их целостность:

23.
Так что твой грех, говоря по сути,
равен — относится к той минуте,
когда ты глотнула последний воздух,
в легких с которым лежать на водах
так и осталась, качаясь мерно,
а добродетель твоя, наверно,

24.
эту минуту и ветра посвист
перерастет, как уже твой возраст
переросла, ибо день, когда я
данные строки, почти рыдая,
соединяю, уже превысил
разность выбитых в камне чисел.

25.
Черная лента цыганит с ветром.
Странно тебя оставлять нам в этом
месте, под грудой цветов, в могиле,
здесь, где люди лежат, как жили:
в вечной своей темноте, в границах;
разница вся в тишине и птицах ...

Строфическую целостность Бродский поддерживает столь любимой им нумерацией, которая спорит со сквозным образом черной ленты, цыганящей с ветром, с монотонией однообразно чередующихся сплошных женских рифм, с прихотливым, подчеркнуто длинным синтаксисом и с эффективными enjambements на межстрофических стыках:

42.
Стоит ли? Вряд ли. Не стоит строчки.
Как две прямых расстаются в точке,
пересекаясь, простимся. Вряд ли
свидимся вновь, будь то Рай ли, Ад ли.
Два этих жизни посмертной вида
лишь продолженье идей Эвклида.

43.
Спи же. Ты лучше была, а это
в случае смерти всегда примета,
знак невозможности, как при жизни,
с худшим свиданья. Затем, что вниз не
спустишься. Впрочем, долой ходули —
до несвиданья в Раю, в Аду ли.

Прямое вазимодействие двух трехстиший напоминает шестистишие ABABAB, в котором сочетаются перекрестно рифмующиеся строки, с существенным однако отличием: в случае ABCABC одноименные рифмочлены чередуются не через один, а через два рифмочлена иной фонической конфигурации, благодаря чему „ритмический шаг" укрупняется, рифмическая цепь затягивается, а строфа в целом приобретает большую сложность, рифмическую изысканность и интонационную свободу. Здесь возможны два варианта — с альтернансом рифмочленов и без него. И. Бродский, вообще тяготеющий к крупным строфам, в том числе и к шестистишиям, широко применяет оба.

Шестистишия ABCABC со сплошными женскими окончаниями и экзотическим 3 – 2-ударным дольником создают некий условный колорит мексиканского захолустья:

Коричневый город. Веер
пальмы и черепица
старых построек.
С кафе начиная вечер
входит в него. Садится
за пустующий столик.

В позлащенном лучами
ультрамарине неба
колокол, точно
кто-то бренчит ключами:
звук, исполненный неги
для бездомного. Точка

загорается рядом
с колокольней собора.
Видимо, Веспер,
проводив его взглядом,
полным пусть не укора,
но сомнения, вечер ...

В 1 части стихотворения „С февраля по апрель", 1969 – 1970, также чередуются через две строки сплошные женские рифмы, причем первая и четвертая строки в каждой строфе укорочены на целых три стопы (ABCABC Я 255255):

1.

Морозный вечер.
Мосты в тумане. Жительницы грота
на кровле Биржи клацают зубами.
Бесчеловечен,
верней, безлюден перекресток. Рота
матросов с фонарем идет из бани.

В глубинах ростра —
вороний кашель. Голые деревья,
как легкие на школьной диаграмме.

Вороньи гнезда
чернеют в них кавернами. Отрепья
швыряет в небо газовое пламя.

Река — как блузка,
на фонари расстегнутая. Садик
дворцовый пуст. Над статуями кровель
курится люстра
луны, в чьем свете император-всадник
свой высеребрил изморозью профиль.

И барки возле
одним окном горящего Сената
тяжелым льдом в норд-ост перекосило.
Дворцы промерзли,
и ждет весны в ночи их колоннада,
как ждут плоты на Ладоге буксира.

В стихотворении номинально пять частей, 4-я, очевидно, значимо отсутствует. Кроме 1 части из шестистиший состоят еще две: 2-я и 3-я, последняя, 5-я, представляет собой три катрена прекрестной рифмовки.

Схема рифмовки 2-й части AAbCCb, в 3-й вновь знакомая нам конфигурация рифм, но уже с другой каталектикой (aBcaBc со стопностью Я 442442):

Шиповник каждую весну
пытается припомнить точно
свой прежний вид:
свою окраску, кривизну
изогнутых ветвей — и то, что
их там кривит.

В ограде сада поутру
в чугунных обнаружив прутьях
источник зла,
он суетится на ветру,
он утверждает, что не будь их,
проник бы за.

Игра на предустановленном порядке мужских и женских клаузул в условиях разностопного ямба обеспечивает возможность выделения синкопированными паузами наиболее важных по значению ударных заключительных стихов. Особенно эффектна в этом смысле 3-я строфа, где ритмические перебои усугубляются благодаря резким enjambements с выдвижением на наиболее активные позиции стиха служебных частей речи и слова, а также анафорических повторов отрицательной частицы „не", приобретающей тем самым форсированное значение и форсированную же энергию выражения:

Он корни запустил в свои
же листья, адово исчадье,
храм на крови.

Не воскрешение, но и
не непорочное зачатье,
не плод любви.

Тот же тип строфы, без отступлений, однако, от равностопности (если не считать часто встречающееся вкрапление в 5-стопные ямбы 6-стопной строки), находим в трех частях стихотворения „Гуернавака" из „Мексиканского дивертисмента", 1975:

В саду, где М., французский протеже,
имел красавицу густой индейской крови,
сидит певец, прибывший издаля.
Сад густ, как тесно набранное „Ж".
Летает дрозд, как сросшиеся брови.
Вечерний воздух звонче хрусталя...

и в стихотворении на исторический сюжет из римской жизни с красноречивым названием „Anno domini" (нашей эры), январь 1968, Паланга:

Провинция справляет Рождество.
Дворец Наместника увит омелой,
и факелы дымятся у крыльца.
В проулках — толчея и озорство.
Веселый, праздный, грязный, очумелый
народ толпится позади дворца.

Наместник болен. Лежа на одре,
покрытый шалью, взятой в Альказаре,
где он служил, он размышляет о
жене и о своем секретаре,
внизу гостей приветствующих в зале.
Едва ли он ревнует. Для него ...

Название стихотворения наводит на мысль об аллюзиях с одноименным циклом Анны Ахматовой. Видимо, все же это не более, чем совпадение, или, в лучшем случае, знак определенной тематической переклички. Так или иначе, у Ахматовой только два стихотворения означенного цикла написаны шестистишиями, но рифмовка и метрика их — иные: aBaBcc; Ам4 („Библейские стихи. 1. Рахиль") и ABABcc (aBaBcc); Я5 („В царскосельском парке").

Переиначивая традицию, Бродский не склонен отказывать себе в удовольствии частично заимствовать даже фамильные строфы, как это случилось, например, с державинским „Снигирем". Откликаясь в 1800 году на смерть великого русского полководца Александра Суворова, Державин создал композицию из четырех шестистиший с „перекидной" рифмикой (AbAbC**d** EfEfC**d** GhGh**d** KlKl**d**), где заключительный стих каждой строфы имеет общее рефренного типа созвучие, что придает стихотворению в целом удивительную по накалу и искренности чувства тональность:

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый Снигирь?

BIBLIOTEKA GŁÓWNA CZĘSTOCHOWA

С кем мы пойдем войной на гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны громы в гробе лежат.

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари;
Тысячи воинств, стен и затворов
С горстью россиян все побеждать?

Быть везде первым в мужестве строгом;
Шутками зависть, злобу штыком,
Рок низлагать молитвой и Богом;
Скиптры давая, зваться рабом;
Доблестей быв страдалец единых,
Жить для царей, себя изнурять?

Нет теперь мужа в свете столь славна:
Полно петь песню военну, Снигирь!
Бранна музыка здесь не забавна,
Слышен отвсюду томный вой лир;
Львиного сердца, крыльев орлиных
Нет уже с нами! — что воевать?

Стихотворение эмблематично, как надгробная надпись, эпитафия, и вместе с тем, эмфатически надрывно, как ритуальный плач (чему в немалой степени способствует упорное нагнетание вопросительных конструкций риторического характера). Взаимодействующие друг с другом попарно заключительные двустишия и — одинарно — финальные строки всех строф принимают на себя основную смысловую нагрузку, выражая безмерную скорбь лирического героя по поводу кончины великого полководца.

В свою очередь, Иосиф Бродский той же самой строфой отзывается на смерть маршала Георгия Жукова в одноименном стихотворении 1974 года. Оно состоит из пяти шестистиший автономной рифмовки (AbAbbA CdCdCd EfEfEf HgHgHg IkIkIk), оборачивающихся на свой образец лишь количеством стихов в строфе и характерной логаэдической метрикой. Разницу, очевидно, следует отнести за счет далеко не однозначной оценки стратегии и тактики двух полководцев:

Вижу колонны замерзших внуков,
гроб на лафете, лошади круп.
Ветер сюда не доносит мне звуков
русских военных плачущих труб.
Вижу в регалии убранный труп:
в смерть уезжает пламенный Жуков.

Воин, пред коим многие пали
стены, хоть меч был вражьих тупей,

блеском маневра о Ганнибале
напоминавший средь волжских степей.
Кончивший дни свои глухо, в опале,
как Велизарий или Помпей.

Сколько он пролил крови солдатской
в землю чужую! Что ж, горевал?
Вспомнил ли их умирающий в штатской
белой кровати? Полный провал.
Что он ответит, встретившись в адской
области с ними? „Я воевал".

К правому делу Жуков десницы
больше уже не приложит в бою.
Спи! У истории русской страницы
хватит для тех, кто в пехотном строю
смело входили в чужие столицы,
но возвращались в страхе в свою.

Маршал! поглотит алчная Лета
эти слова и твои прахоря.
Все же, прими их — жалкая лепта
родину спасшему, вслух говоря.
Бей, барабан, и, военная флейта,
громко свисти на манер снегиря.

Среди восьмистиший Бродский также выбирает самые нетривиальные и экспрессивные формы. Он равнодушен к октаве, избегает нормативные модели со сплошной перекрестной рифмовкой, а также с чередованием перекрестной и охватной. Зато охотно использует восьмистишия с двойной же охватной рифмовкой, столь любимые Тютчевым, которые воспринимаются как строфы с отмеченной изобразительно-выразительной функцией. Главные признаки, характеризующие их, — округлость, универсальная архитектоническая замкнутость, пространственно-временной герметизм, уравновешенность, статика, торможение движения или его цикличность.

Как весел грохот летних бурь,
Когда, взметая прах летучий,
Гроза, нахлынувшая тучей,
Смутит небесную лазурь
И опрометчиво-безумно
Вдруг на дубраву набежит,
И вся дубрава задрожит
Широколиственно и шумно!...

Как под незримою пятой,
Лесные гнутся исполины;
Тревожно ропщут их вершины,
Как совещаясь меж собой, —

И сквозь внезапную тревогу
Немолчно слышен птичий свист,
И кой-где первый желтый лист,
Крутясь, слетает на дорогу ...

(Ф. Тютчев, „Как весел грохот летних бурь ...", 1851)

Философский пафос пейзажной лирики Тютчева проявляется прежде всего в том, что он воссоздает не конкретную картину или какое-либо единичное событие в ней, а то, что происходит *всегда* как неопровержимое доказательство космической вечности бытия. Вот почему так естественны и уместны в приведенном стихотворении две строфы, состоящие из двух катренов охватной рифмовки, напоминающие тем самым, конечно чисто умозрительно, две „восьмерки" как символ бесконечности:

aBBaCddC + eFFeGhhG

Такие абсолютно замкнутые конструкции, правда, встречаются исключительно редко. В их числе стихотворения Иосифа Бродского, оба — с изысканной игрой разностопных ямбических строк:

Второе Рождество на берегу
незамерзающего Понта.
Звезда Царей над изгородью порта.
И не могу сказать, что не могу
жить без тебя — поскольку я живу.
Как видно из бумаги. Существую;
глотаю пиво, пачкаю листву и
топчу траву.
(„Второе Рождество на берегу ...")

Здесь на земле,
где я впадал то в истовость, то в ересь,
где жил, в чужих воспоминаньях греясь,
как мышь в золе,
где хуже мыши
глодал петит родного словаря,
тебе чужого, где, благодаря
тебе, я на себя взираю свыше.
(Разговор с небожителем, 1970)

Необычайно эффектна модель восьмистишия, представляющего сдвоенные катрены весьма экзотической конфигурации (AAAbCCCb и AAABCCCB). Ее Бродский использует, в основном, в стихотворениях чисто литературной направленности. Таковы — I часть „Стихов на смерть Т.Э. Элиота", 12.1.1965:

Он умер в январе, в начале года.
Под фонарем стоял мороз у входа.
Не успевала показать природа
ему своих красот кордебалет.

От снега стекла становились уже.
Под фонарем стоял глашатай стужи.
На перекрестках замерзали лужи.
И дверь он запер на цепочку лет.

Наследство дней не упрекнет в банкротстве
семейство муз. При всем своем сиротстве,
поэзия основана на сходстве
бегущих вдаль однообразных дней.
Плеснув в зрачке и растворившись в лимфе,
она сродни лишь эолийской нимфе,
как друг Нарцисс. Но в календарной рифме
она другим наверняка видней ...

Ту же модель восьмистишия представляют написанное в 1965 году стихотворение „Одной поэтессе", в котором череда тройных созвучий разбавляется диссонансными рифмами:

Служенье Муз чего-то там не терпит.
Зато само обычно так торопит,
что по рукам бежит священный трепет,
и несомненна близость Божества.
Один певец приготовляет рапорт,
другой — рождает приглушенный ропот,
а третий знает, что он сам — лишь рупор,
и он срывает все цветы родства. —

и исключительно длинное, в 40 строф, стихотворение 1967 года „Речь о пролитом молоке", в котором отменяется альтернанс клаузул, а возникающая, в результате, ритмическая монотония находит действенную альтернативу в спотыкливом ритме 4(3)-ударного дальника:

1

Я пришел к Рождеству с пустым карманом.
Издатель тянет с моим романом.
Календарь Москвы заражен Кораном.
Не могу я встать и поехать в гости
ни к приятелю, у которого плачут детки,
ни в семейный дом, ни к знакомой девке.
Всюду необходимы деньги.
Я сижу на стуле, трясусь от злости.

2

Ах, проклятое ремесло поэта.
Телефон молчит, впереди диета.
Можно в месткоме занять, но это —
все равно, что занять у бабы.
Потерять независимость много хуже,
чем потерять невинность. Вчуже
полагаю, приятно мечтать о муже,
приятно произносить „пора бы" ...

Строфа, лишенная резкого мужского разрешения на 4-м и 8-м стихах, идеально передает настроение безысходного отчаяния лирического героя, а также коловращение прозы жизни в его сумеречном восприятии. Как уже отмечалось, восьмистишия такого рода уникальны.

Любопытный вариант девятистишия с парадоксальными признаками дантовых терцин находим в стихотворении Иосифа Бродского „Декабрь во Флоренции", 1976. Девяти девятистрочным строфам предпослан многозначительный эпиграф из стихотворения Ахматовой „Данте":

„Этот, уходя, не оглянулся ..."
Анна Ахматова

I.

Двери вдыхают воздух и выдыхают пар; но
ты не вернешься сюда, где, разбившись попарно,
населенье гуляет над обмелевшим Арно,
напоминая новых четвероногих. Двери
хлопают, на мостовую выходят звери.
Что-то вправду от леса имеется в атмосфере
этого города. Это — красивый город,
где в известном возрасте просто отводишь взор от
человека и поднимаешь ворот.

Выбор строфы был предопределен многими факторами. „Флоренция, по мнению Леонида Баткина, в отличие от залитого солнцем Рима и от неправдоподобно театральной декорации столь милой ему Венеции, показалась Бродскому чужой.[2] Этот город не был похож на тот, в котором он завещал похоронить себя и где-таки был похоронен; он воспринимался им не прямо, а через призму судьбы великого флорентийского изгнанника, не дождавшегося самой последней милости даже посмертно. Он как бы примеривал его горькую участь на себя, отводя Венеции роль Равенны и невольно отождествляя тем самым Флоренцию с Петербургом ...

Что, в самом деле, может быть естественнее того, чтобы описать родину Данте фамильной строфой автора „Божественной комедии"? Бродский, однако, с присущей ему чуткостью избегает прямолинейных решений. Он предлагает некий строфический субстрат, сопрягающий инфернальную стилистику, эстетическую игру с цифрами и точно рассчитанные содержательные аллюзии, в которых узнаются реальные очертания сегодняшнего города, флорентийский адрес великого поэта, словом, все то, что так или иначе напоминает о „человеке, который убыл", подарив своим соотечественникам совершенный поэтический и литературный язык:

V.

Набережные напоминают оцепеневший поезд.
Дома стоят на земле, видимы лишь по пояс.
Тело в плаще, ныряя в сырую полость
рта подворотни, по ломанным, обветшалым

---

[2] Баткин Леонид. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. Изд. РГГУ, 1997. С. 313.

плоским зубам поднимается мелким шагом
к воспаленному небу с его шершавым
неизменным „16"; пугающим безголосьем,
звонок порождает в итоге скрипучее „просим, просим":
в прихожей вас обступают две старые цифры „8".

VI.

В пыльной кофейне глаз в полумраке кепки
привыкает к нимфам плафона, к амурам, к лепке;
ощущая нехватку в терцинах, в клетке
дряхлый щегол выводит свои коленца.
Солнечный луч, разбившийся о дворец, о
купол собора, в котором лежит Лоренцо,
проникает сквозь штору и согревает вены
грязного мрамора, кадку с цветком вербены;
и щегол разливается в центре проволочной Равенны.

„Нехватка в терцинах" компенсируется архитектоникой, стрежнем которой оказываются, конечно, не упоминаемые реальные цифры „16" или „88", а сакральная цифра „9": каждая из девяти строф состоит из трех смежно срифмованных трехстиший. Свойственный дантовым терцинам эффект одновременной дискретности и непрерывности голосоведения Бродский передает с помощью длинного, перехлестывающего терцетные перегородки синтаксиса, резких нетривиальных enjambements, провоцирующих нетривиальные рифмы (по одной-две на строфу: „пар; но — попарно — Арно", „город — взор от — ворот", „Сырые — фонари; и — Синьории", „коленца — дворец, о — Лоренцо", „ни вниз, ни — дороговизне — жизни", „возврата — зеркала. То — злато", „мостами — устами — к листам. И") и адекватной инфернально-элегическому настроению стихотворения метрики (вольного дольника, с постоянной нулевой анакрузой и диапазоном иктов 6 – 5 – 4, отчасти напоминающего дериват гекзаметра).

К изысканно редким суперстрофам следует отнести десятистишие сплошной перекрестной рифмовки, т.е., в сущности, увеличенную на два стиха сицилиану (АВАВАВАВ + АВ), — десятистишие, в котором экстатическое напряжение ритма достигает своего предела. Эту исключительно редкую и гармоничную строфическую модель (с альтернансом: аВаВаВаВаВ) Бродский мастерски использовал в пространной четырнадцатичастной поэме-диалоге „Горбунов и Горчаков" (только две ее части, V и X, имеют иную строфику). В каждой части содержится по 10 строф, т.е. всего в поэме 120 десятистиший:

„Ну, что тебе приснилось, Горбунов?"
„Да, собственно, лисички". „Снова?" „Снова".
„Ха-ха, ты насмешил меня, нет слов".
„А я не вижу ничего смешного.
Врач говорит: основа всех основ —
Нормальный сон". „Да ничего дурного
Я не хотел ... хоть сон того, не нов".
„А что попишешь, если нет иного?"

„Мы, ленинградцы, видим столько снов,
а ты никак из этого, грибного,

не вырвешься". „Скажи мне, Горчаков,
а что вам, ленинградцам, часто снится?"
„Да как когда ... Концерты, лес смычков.
Проспекты, переулки. Просто лица.
(Сны состоят как будто из клочков).
Нева, мосты. А иногда — страница,
и я ее читаю без очков!
(Их отбирает перед сном сестрица)".
„Да этот сон сильней моих зрачков!"
„Ну что ты? Часто снится и больница" ...

И наконец, сонеты... В исполнении Бродского они заслуживают самого пристального внимания. Творческое общение с Анной Ахматовой в начале его поэтического поприща, конечно, не могло пройти бесследно, не отразившись на версификационной культуре молодого талантливого поэта; от нее он унаследовал традиции отечественного сонета золотого и серебряного века, а также подчеркнуто вольную трактовку его содержания и формы.

С другой стороны, оказавшись на Западе, Бродский синтезировал базовую модель освоенного им сонета с той, которая успела сформироваться среди русских поэтов-эмигрантов, равно как и с теми, которые искони бытовали в творчестве англо-, романо- и германоязычных стихотворцев.

В циклической связке 1961 – 1962 гг. „Два сонета" от релевантных признаков самой консервативной жанрово-строфической формы уцелели только четырнадцать белых стихов разностопного ямба, легкий намек на субстрофическую раскадровку (в первом сонете пробел пролег между 4-м и 5-м стихом, во втором — между 6-м и 7-м, следовательно, сочетаются обычный сонет и опрокинутый) да, пожалуй, несколько демагогическое название (без него сонетная установка осталась бы на 90 % неузнанной).

И в содержательном плане начальный сонет цикла „Великий Гектор стрелами убит ..." весьма далек от сонетной традиции: во-первых, в нем повествуется о мифических событиях Троянской войны, поэтому обращение к строфе, возникшей на переломе от средневековья к эпохе Возрождения, — явный анахронизм; во-вторых, столь древняя история излагается в оригинальной авторской трактовке (Гектор, как мы отлично помним, был убит ясеневым копьем Ахиллеса); в-третьих, внутренний лирический сюжет незаметно переходит в экзистенциальную картину царства мертвых Аида, для воссоздания которой более подошли бы гекзаметры:

Великий Гектор стрелами убит.
Его душа плывет по темным водам,
шуршат кусты и гаснут облака,
вдали невнятно плачет Андромаха.

Теперь печальным вечером Аякс
бредет в ручье прозрачном по колено,
а жизнь бежит из глаз его раскрытых

за Гектором, а теплая вода
уже по грудь, но мрак переполняет
бездонный взгляд сквозь волны и кустарник,
потом вода опять ему по пояс,
тяжелый меч, подхваченный потоком,
плывет вперед
и увлекает за собой Аякса.

Те же структурные параметры мы наблюдаем в стихотворениях 1962 („Прошел январь за окнами тюрьмы ...") и 1967 („Как жаль, что тем, чем стало для меня ..."), также маркированных одинаковым заголовком „Сонет". Ближе к классическому канону стихотворение „В отеле «Континенталь»" в составе „Мексиканского дивертисмента", 70-е гг., и поэма „Двадцать сонетов к Марии Стюарт", где сонеты логичнее рассматривать как повторяющиеся строфы[3].

Олег Федотов

Несколько замечаний о строфике Иосифа Бродского

Резюме

В статье описываются наиболее характерные строфические модели, применяемые Иосифом Бродским: трехстишия, катрены, шестистишия, восьмистишия, девятистишия, десятистишия и сонеты. Автор настаивает на том, что творческие контакты с Анной Ахматовой, сознание своей наследственной причастности к петербургской поэтической школе, соответствующим образом сформировали стихотворный идиостиль молодого поэта. Приобщение к грандиозным открытиям современных европейских и американских поэтов, с другой стороны, побудило его уравновесить свойственную ему тягу к традиционной строфике неожиданными новаторскими решениями, что во многом и предопределило, в результате, неповторимый по интонациям поэтический голос Иосифа Бродского.

[3] См.: Баткин Леонид. Указ. соч.