

К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ОТСЫЛОК В ПОЭЗИИ (НА ПРИМЕРЕ СОНЕТА И. БРОДСКОГО)

Игнатов К. Ю.

***Аннотация.** В статье на примере одного стихотворения И. Бродского рассмотрены трансформации интертекстуальных отсылок при переводе поэзии с русского языка на английский. Под интертекстуальными отсылками понимаются непосредственные упоминания имён и неявные аллюзии к объектам, процессам и событиям внетекстовой реальности произведения, к культуре в широком смысле как семиотической системе. В работе сравниваются два варианта перевода: один выполнен профессиональным переводчиком, другой – результат совместной работы поэта, автора оригинального стихотворения, и переводчика. Обосновываются выводы о денотативной модели передачи отсылок, связанных с собственными именами, и о двух возможных подходах в передаче отсылок с именами нарицательными: опущение отсылки или изменение референта. Как в случае наличия собственных имён в интертекстуальной отсылке, так и в случае имён нарицательных, у переводчика появляется возможность изменения стилистического, семантического и эстетического эффекта от использования исходной отсылки, что сужает поле возможных интерпретаций для читателя переводного текста и накладывает на переводчика как толкователя авторского замысла определённую ответственность.*

***Ключевые слова:** интертекстуальность, перевод, трансформации, поэзия, Бродский.*

Под интертекстуальными отсылками понимается непосредственное упоминание имён или неявные аллюзии к объектам, процессам и событиям внетекстовой реальности произведения. Это географические наименования, литературные реминисценции, исторические

факты, политические имена и события, социальные явления, факты науки, произведения искусства и бытовые реалии. В самом общем случае референты отсылок представляют собой культуру, понимаемую как семиотическая система, в которой любому процессу и результату человеческой деятельности сопоставлено определённое значение. Интертекстуальность в таком «упомянательном» смысле представляет собой исключительно имманентное свойство литературного текста: его опора в создании художественного образа, передаче идейного содержания и создании эстетического эффекта на прецедентные тексты. Говоря о «внеязыковой» реальности, мы имеем в виду, что для понимания текста, содержащего подобную отсылку, недостаточно знания словарного значения слов, а требуется информация энциклопедического характера.

Подобное понимание интертекстуальных отсылок позволяет рассматривать их как имеющийся в распоряжении автора художественного текста стилистический инструмент, факт выбора и способ использования которого характеризует индивидуальную манеру художника. Следовательно, в стилистике текста стоит уделить внимание изучению трансформаций интертекстуальных отсылок при переводе. Это тем более важно, что разные системы актуальных прецедентных текстов в разных лингвокультурах могут вступать в весьма замысловатые отношения в процессе перевода. М.Г. Бахтиозина справедливо замечает: «Неразрывная связь языка и культуры естественным образом заставляет нас постоянно проявлять и интерес, и озабоченность из-за проникновения языков и культур в другой этнос, наблюдать их дальнейшее взаимодействие» [2, с. 18].

С этой точки зрения перспективно исследование текстов, когда в создании перевода наряду с профессиональным переводчиком принимает участие двуязычный автор исходного текста. Такую возможность представляет, например, поэтическое наследие Иосифа Бродского (1940–1996), который писал стихи на русском и, хотя значительно меньше и, пожалуй, значительно менее успешно, английском языках (см., например, язвительный отзыв английского поэта и авторитетного критика Крэга Рейна в [12]), а также немало переводился различными переводчиками.

В качестве материала для анализа выбран второй сонет из цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», созданного в 1974 году и опубликованного в 1975 году в №11 журнала *Russian Literature Triquarterly*. Кратко остановимся на характеристике цикла в целом.

Поэзия Бродского пронизана множеством аллюзий, реминисценций, прямых и косвенных цитат, и стихотворения цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» – характерный пример интертекстуальности поэта. Цикл состоит из 20 сонетов по 14 строк в каждом, написанных пятистопным ямбом. Классический сонет – стихотворение из 14 строк, разбитых на два катрена и два терцета на четыре или пять сквозных рифм. Музыкальность сонета достигается чередованием мужских и женских рифм в соседних строках. По организации рифмы и разделению на строфы в литературе различают три модели сонетов: французскую, английскую и итальянскую (терминология взята из [1, с. 223–236]). Во французской модели сонет состоит из двух катренов и двух терцетов, причём в первом терцете первая пара строк всегда рифмуется, и эта рифма больше в сонете не повторяется. Дальнейшая организация рифмы разделяет французский сонет на три типа: либо с охватной, т.е. закрытой, рифмовкой в катренах и перекрёстной (открытой) в четырёх последних строчках терцетов (*ABBA ABBA CCD EDE*), либо, наоборот, с перекрёстной рифмовкой в катренах и закрытой в терцетах (*ABAB ABAB CCD EED*), возможен, наконец, и смешанный тип (*ABBA ABBA CCD EED*). В сонете итальянского типа ввиду языковых особенностей (ударение в большинстве слов в итальянском языке падает на предпоследний слог) требование чередования мужских и женских рифм не выдвигается, поэтому в терцетах допустима разнообразная, но не парная, рифмовка (например, самые распространённые модели: *ABAB ABAB CDE EDC*, ... *CDC DCD* или ... *CDE CDE*). В английской модели сонета рифмующаяся пара строк не начинает терцеты, а заканчивает, порождая третий катрен и подводя итог всему сонету: *ABBA ABBA CDDC EE* или *ABAB ABAB CDCD EE*, или без повторения рифм, т.н. «шекспировский» сонет: *ABAB CDCD EFEF GG*.

Выбор сонетной формы объясняется статусом адресата цикла, – это шотландская королева Мария Стюарт, статуя которой лирический герой видит в Люксембургском саду во Франции и вспоминает старый шведский фильм «Дорога на эшафот» (в оригинале – «Сердце королевы», 1940, реж. Карл Фрёлих), который он смотрел в Ленинграде вскоре после окончания Великой Отечественной войны. В киноленте роль королевы исполняла блистательная шведская киноактриса Зара (иногда «Сара» или, реже, «Цара») Леандр. Кроме того, в стихах упоминается и «красавица, которую я позже / любил сильнее, чем Босуэла – ты» (четвёртый сонет), за которой можно увидеть другую Мари, М.Б. (ленинградский книжный график Марианна Басманова, с которой Бродский познакомился в 1962 году), которой посвящена

большая часть любовной лирики Бродского. Двойственность обращений и спектральное разложение образа женщины на королеву, статую и киноактрису становятся основой драматической амбивалентности цикла.

В сонетах цикла есть отсылки к Пушкину, Тютчеву, Гоголю, Блоку, Ахматовой, Данте, Шиллеру и Моцарту. Иногда нарочитое пародийное использование отсылок, наравне с намеренным снижением стиля (вот начало первого сонета цикла: «Мари, шотландцы всё-таки скоты...») парадоксально приводят к противоположному результату – усилению лирического напряжения и повышению трагизма стихотворения.

Текст второго сонета приводится по [3, с.348], курсивом выделяют интертекстуальные отсылки:

- 1 В конце *большой войны* не на живот,
 когда что было жарили без сала,
 Мари, я видел мальчиком, как *Сара*
 Леандр шла топ-топ на эшафот.
- 5 Меч палача, как ты бы ни сказала,
 приравнивает к полу небосвод
 (см. светило, вставшее из вод).
 Мы вышли все на свет из кинозала,
 но нечто нас в час сумерек зовет
- 10 назад в «*Спартак*», в чьей плюшевой утробе
 приятнее, чем вечером в *Европе*.
 Там снимки звезд, там главная – брюнет,
 там две картины, очередь на обе.
 И лишнего билета нет.

В данном случае реализована модель рифмовки: *aBbA Baab aAA cAc*. Сразу оговоримся, что рифма ни в одном из анализируемых переводов не сохраняется. И это неудивительно: в англоязычном мире распространено мнение, что период, когда рифма была одним из атрибутов стихотворного текста, закончился в XIX веке. Интересно, что ещё в пушкинском «Современнике» Егор Фёдорович Розен, либреттист «Жизни за царя», переводчик русской поэзии на немецкий язык и её популяризатор, писал: «Если бы во времена Софокла и Горация появилась трагедия или ода с рифмами, что сказали бы греки и римляне, эти превосходные ценители изящного в мире чувственности, к которой относится и рифма? Подумали ли бы они, что рифма, в течение веков, делается поясом Венеры, необходимым для важной, величественной Юоны, чтоб пленять? Нет сомнения, что тонкий слух этих народов,

столь хорошо понимавший все таинственные прелести ритма, содрогнулся бы от рифмы, как от непростительного варваризма!» [4, с.131]. Для англоязычного читателя стихов сегодня рифма стала если и не «непростительным варваризмом», то, по крайней мере, признаком либо нарочитого псевдоисторического эпигонства, либо едкого сарказма. По-видимому, именно поэтому в переводах Бродского редко предпринимаются попытки воспроизводить рифмовку оригинала. Как пишет Питер Франс, чей перевод послужил материалом исследования, 'I have rendered what I could of the shape and feel of the original – but the faithfulness to the rhymes has defeated me' [7, p.113].

Кратко охарактеризуем референтов всех пяти выделенных интертекстуальных отсылок оригинального текста. Прежде всего, это отсылка к Великой Отечественной войне в первой строке. Хотя словосочетание «большая война» и неочевидно отсылает к борьбе народов СССР с нацистскими захватчиками в 1941–1945 гг., но, исходя из контекста второго сонета во всём цикле, время описываемых событий устанавливается достаточно точно, поскольку в двадцатом сонете лирический герой говорит о встрече «с той, кто меня в сорок восьмом году / с экрана обучала чувствам нежным».

Кроме того, нарочитая зыбкость лексической ткани у Бродского, в которой, в том числе, проявляется отмеченная амбивалентность поэтического текста, используется как своеобразный приём семантического обогащения («большой» соответствует «Великой», «не на живот» через фразеологизм «не на живот, а на смерть» подчёркивает историческую значимость войны, а славянизм «живот» ассоциативно вызывает в памяти русскоязычного читателя слово «отечественный»). Иногда подобное смешение стилей связывают с осознанным желанием Бродского работать в поэтике У.Одена.

Обращение «Мари», как уже говорилось, многопланово: «Мари» может быть уменьшительным от имени шотландской королевы Марии Стюарт (1542–1587), чья трагическая судьба привлекает многих писателей и поэтов, а может и быть и женщиной, современницей лирического героя цикла стихов.

Третья отсылка связана со шведской киноактрисой Зарой Леандр (1907–1981) через «Сара Леандр». В титрах фильма «Дорога на эшафот» она не упоминается, поскольку традиционно во время демонстрации трофейных фильмов в советском прокате имена актёров вырезались и указывались только актёры дубляжа. Сами трофейные фильмы – это ленты, которые были вывезены с территории поверженной нацистской Германии и запущены в прокат в соответствии с Постановле-

нием Политбюро ЦК ВКП(б) №65 от 31 августа 1948 года «О выпуске на экран заграничных фильмов из трофейного фонда» [5, сс.639–649]. Леандр приобрела славу в Швеции как актриса реву и оперетт, а после переезда в Австрию начала широко сниматься в кино на немецкой киностудии УФА, в то время – центре киноиндустрии Третьего Рейха. В 1943 году она отказалась перейти в немецкое гражданство и вернулась в Швецию, но после войны много гастролировала как певица с концертами. Фильм ‘Das Herz der Königin’ был выпущен в прокат в СССР конторой Главкинопрокат Госкино СССР под названием «Дорога на эшафот» в 1948 году. Оригинальная версия почти трёх-часового фильма была сокращена на треть. Фильм был дублирован, причём роль Марии Стюарт была озвучена Ниной Ильичиной Никитиной (1913–2000), в то время – актрисой театра им. Евг. Вахтангова.

Референт четвёртой отсылки – «Спартак», известнейший кинотеатр Ленинграда, открытый в 1939 году в здании лютеранской церкви Святой Анны в доме 8В по улице Салтыкова-Щедрина (в настоящее время – Кирочной), в котором до 2001 года продолжали демонстрировать шедевры мирового кино, затем кинотеатр закрыли, а здание передали лютеранской церкви. Сама церковь была построена в 1775–1779 годах, чуть позже рядом было выстроено каменное здание школы Анненшуле (сегодняшний адрес – Кирочная, 8А). В 1906 году для школы построили дополнительное пятиэтажное кирпичное здание, и именно здесь после Октябрьской революции, когда училище Святой Анны было национализировано, разместилась средняя школа №203, которая, сохраняя старые традиции, просуществовала вплоть до 2008 года и пала жертвой оптимизации среднего образования в России. В школу №203 Иосиф Бродский поступил в 1947 год и учился первые четыре класса, пока семья жила в доме за Спасо-Преображенским собором, в двух шагах от здания школы. В 1955 году Бродские переехали в Доме Мурузи на пересечении Пестеля и Литейного неподалёку, где И.Бродский прожил до отъезда из СССР в 1972 году. Таким образом, топонимика сонета связана с одним из красивейших мест Ленинграда. В самом названии кинотеатра, конечно, заключён и второй референт отсылки – руководитель восстания рабов и гладиаторов в Италии в 73–71 годах до н.э.

Последняя отсылка упоминает Европу. Интересное выражение «приятнее, чем вечером в Европе» представляет собой не лишённое романтического флёра обобщение: ведь вечерет в Стокгольме, Риме, Париже и Праге в разное время, да и вечер по-разному ощущается. Но здесь традиционно «обобщённая» для русского человека Европа, которой неизбежно противопоставляется своя, российская, жизнь.

Возможно, это и Петербург, который, по тем же традиционным представлениям, и оказался окном в Европу, прорубленным Петром I. Оба толкования допустимы в силу уже упоминавшейся амбивалентности драматизма всего цикла.

Перейдём к анализу переводов.

В 1988 году Питером Франс, тонкий знаток и опытный переводчик русской поэзии, в то время – профессор французского языка Эдинбургского университета, перевёл сонеты цикла на английский язык. Свои переводы он предложил Бродскому, и поэт, как он часто делал со своими стихотворениями, активно подключился к работе над переводным текстом. Как пишет сам Франс о Бродском, 'He has managed to bring the English closer to the formal qualities of the original, and in particular the rhyme' [7, p.114]. В результате совместной работы автора и переводчика в сборнике [6, p.18] был опубликован следующий перевод:

- 1 *The war to end all wars* produced ground zero.
 The frying pan missed fat that missed pork chops.
 Mary, I was a boy then, and saw *Zarah*
 Leander approach the scaffold, clippety-clop .
- 5 Whatever you may say, the axman's blade
 equates the ditches to the lofty reaches
 (*cf.*, our luminary rising late).
 We all came to the surface from the pictures,
 but something calls us, at the hour of gloom,
- 10 back to the *Spartacus*, whose plushy womb
 is cozier than a *European evening*.
 There the stars hang, the grandest a brunette;
 there are two features, everybody queuing,
 and not an empty seat, I bet.

Заметим, что *cozy* – американский вариант написания слова *cosy*.

Первая строчка перевода использует выражение *ground zero*, описывающего эпицентр, т.е. перпендикулярную проекцию на поверхность Земли, взрыва мощной, как правило, атомной бомбы. Источником выражения были отчёты американских военных об испытании ядерных бомб и применении их в Японии [9]. Но к концу XX века связь изначально интертекстуального выражения с американскими бомбардировками в Японии практически исчезла, и словосочетание стало употребляться в обобщенном значении катастрофических разрушений, поэтому мы не считаем отсылку актуализированной как интертекстуальную.

Также в первой строчке есть отсылка к книге Герберта Уэлса 1914 года о разгоравшейся в то время первой мировой войне *The War That Will End War*, перифраз названия которой давно стал крылатым. Само название включено в «Оксфордский словарь цитат» [11, p.846], наряду с его переосмыслением в речи британского политика Дэвида Ллойд Джорджа, который в своём выступлении в Палате общин 11 ноября 1918 года перефразировал его с очевидной аллюзией на книгу Уэлса (... this morning came to an end the most terrible war ... I hope, this morning, came to an end all wars') [11, p.496]. Так замещается фраза «большой войны не на живот» оригинального текста, отсылающая читателя к Великой Отечественной войне. Таким образом произошла замена интертекстуальной отсылки на отсылку с новым референтом. Можно спорить об обоснованности замены, о степени её эквивалентности или, напротив, о расширении образности и т.д. Главное – это факт существования второго сонета Бродского именно в таком виде, когда в отсылке референта происходит замена.

Обратим внимание, что, казалось бы, более близкое оригиналу «большая война» словосочетание *great war* даже не рассматривается, поскольку за ним в англоязычной традиции утвердились свои референты, не связанные ни с Великой Отечественной войной в СССР, ни со Второй мировой войной. В словаре *OED* зафиксировано всего два значения фразы: '1. The French Revolutionary and Napoleonic Wars, 1792–1815. 2. The First World War, 1914–18' [10].

Остальные отсылки, содержащие собственные имена, сохранены по денотативной модели, когда средствами языка перевода передаётся имя того же объекта, что был и в оригинале. Шведская актриса Сара Леандр знакома англоязычному читателю, и её имя передаётся как и в шведском языке – *Zarah Leander*. Предводитель восстания в Древнем Риме Спартак известен в англоязычной культуре, и его имя передаётся полной латинской формой *Spartacus*. Топоним «Европа» в переводе преобразован в определение к слову «вечер» – *European*. Интереснее обстоит дело с именем Мари, которое можно передать и как *Mary*, тогда ударение перейдёт на первый слог, и как *Marie*, с ударением на втором слоге. Собственное имя «Мария Стюарт» передаётся на английском как *Mary*, *Queen of Scots*, поэтому выбор между *Mary* и *Marie* однозначно определяет адресата обращения: шотландская королева или другая женщина. В приведённом варианте выбор сделан в пользу королевы.

Обратим внимание на создание новой отсылки: использование сокращения 'cf.' от латинского императива 'confer' (дословно «сопоставь, сравни»). Строго говоря, иноязычное включение соз-

даёт отсылку к иностранному языку, но широкое использование ‘cf.’ в англоязычных письменных текстах уже значительно ослабило интертекстуальную связь. Вообще говоря, точным эквивалентом русского «см.» оригинала является также используемое в английском языке латинское сокращение ‘q.v.’ (*quod vide*), но нужно учесть и произношение. Сокращение ‘cf.’ может произноситься и по-латыни ‘confer’, и по-английски ‘compare’, и как сочетание алфавитного чтения двух букв ‘C’ и ‘F’. Во всех случаях произносится двусложная конструкция с ударением на втором слоге. Также и сокращение ‘q.v.’ может звучать и по-латыни ‘quod vide’, и по-английски ‘which see’, и как сочетание алфавитного чтения двух букв ‘Q’ и ‘V’, но в случае латинского чтения ‘quod vide’ конструкция получается трёхсложной, с ударением на среднем слоге. По-видимому, выбор ‘cf.’ обусловлен стремлением избежать возможного разрушения ритмической модели строки.

Несмотря на приведённый вариант текста, опубликованный в 1988 году, Питер Франс решил вернуться к своему первоначальному варианту. С должным тактом он попросил разрешения Бродского на публикацию исходного варианта перевода и, получив его, опубликовал в сборнике статей, посвящённых поэтике и эстетике Бродского в 1990 году [7]. Сам факт публикации показывает, что у переводчика оставались сомнения по поводу авторских правок, вошедших в авторизованный перевод 1988 года [6].

Таким образом, исходный вариант перевода стал вторым по времени публикации. Впрочем, в работе над его окончательным текстом перед публикацией в 1990 году приняли участия В.П. Полухина, соредактор сборника [7], и Элан Майерз, авторитетный переводчик русской прозы и поэзии. Вот текст второго сонета в опубликованной редакции [7, p.114–116]:

- 1 *The war to end no wars* was over.
 There was no fat to fry what food there was.
 Marie, I was a boy then and saw *Zarah*
 Leander go click-clacking to the block.
- 5 Whatever you may say, the axeman’s blade
 Makes molehills level with the lofty sky
 (*cf. Apollo* rising from the waves).
 We came out from the pictures to the light.
 But something called us at the hour of gloaming
- 10 Back to the ‘*Spartacus*’, whose plushy womb
 is cosier than a *European evening*.

There the stars hang, the fairest a brunette,
two films are showing, with a queue for each.
And not a single seat.

В первой отсылке переводчик хочет «уйти» от первой мировой войны, чтобы не вводить в заблуждения читателя относительно времени действия, даже если отсылка к Уэлсу и сохранится: если Первая мировая война была *the war to end all wars*, то в художественном мире стихотворения – это другая война, *the war to end no wars*. Таким образом *all wars* меняется на *no wars*, но отсылка к афористическому выражению Г. Уэллса сохраняется, хотя и через его отрицание. Трудно сказать, насколько отрицание удаляет отсылку от её исходного референта, Первой мировой войны, но сама деформация крылатого выражения уже обращает на себя внимание читателя и заставляет подумать над смыслом.

Отсылки к Европе и кинотеатру «Спартак» совпадают с вариантами, использованными в [6], то есть также используется денотативная модель, но название кинотеатра помещается в одинарные кавычки (в англоязычной орфографии допустимо написание названий кинотеатров курсивом, в кавычках или вообще без выделения).

Иначе обстоит дело с обращением лирического героя «Мари», и здесь стоит подробнее остановиться на различиях в именах *Marie* и *Mary*. Словарь собственных имён английского языка [8] так определяет два этимологически связанных имени:

‘Mary – originally a Middle English Anglicized form of French *Marie*, from Latin *Maria*. This is a New Testament form of *Mariam*, which St Jerome derives from elements meaning ‘drop of sea’ (Latin *stilla maris*, later altered by folk etymology to *stella maris* ‘star of the sea’). *Mary* was the name of the Virgin Mary, mother of Jesus Christ, who has been the subject of a cult from earliest times. Consequently, the name was extremely common among early Christians... It has been in use ever since, its popularity in England having been relatively undisturbed by the vagaries of fashion until the 1960s, when it began to decline sharply.’ [8, p.187]

‘Marie – French from of *Maria*. When first introduced to England in the Middle Ages, it was Anglicized in pronunciation and respelled *Mary*. This French form was reintroduced into the English-speaking world as a separate name in the 19th century, and is still pronounced more or less in the French manner, although sometimes with the stress on the first syllable.’ [8, p.184]

Таким образом, согласно словарным данным, популярность имени *Mary* в англоязычной традиции снижается. Как уже отмечалось, его выбор сразу отсылает нас к Марии Стюарт, адресату всего цикла. Кро-

ме содержательных соображений нужно учесть и фонетические: для сохранения ударения на втором слоге и ритмической модели третьей строчки оригинала (пятистопный ямб) стоило бы выбрать имя *Marie*. Тем не менее, в обоих переводах третья строчка нарушает ямбическую модель, создавая цезуру перед союзом *and*: 'I was a boy then and saw Zarah', поэтому вариант *Mary* фонетически, быть может, даже выигрышнее, поскольку создаёт размеренную конструкцию в строке. Пожалуй, то что переводчик остановился на имени *Marie* весьма красноречиво свидетельствует о том, что он хотел подчеркнуть для читателя двойственности адресата сонета: это не только, и даже не столько, шотландская королева, но и другая женщина.

Как и в варианте перевода [6] в данном случае вводится новая интертекстуальная отсылка 'cf.', что обусловлено трудностью передачи на английском языке русского «смотри» так, чтобы не возникла возможность разрушения ритма строчки и сохранилась формальность русского «см.», столь нехарактерного для стихотворения. Но здесь водится и новая отсылка – *Apollo*. В древнегреческой мифологии Аполлон – бог света и покровитель искусств. По-видимому, введение этой отсылки к античной мифологии обусловлено общей атмосферой сонетов цикла, где в причудливом переплетении возникают образы статуй, Пантеон, исторические персонажи, события далёкого и недавнего прошлого. Кроме того, английское *our luminary* из [6] не создаёт возвышенно-поэтизированный образ солнца так, как русское «светило», а скорее отсылает к некой личности по значению «знаменитость», что для русского «светило» в данном контексте всё-таки вторично.

Проведённый анализ позволяет сделать выводы о том, что отсылки, связанные с собственными именами переводятся по денотативной модели передачи, а в случае наличия интертекстуальных отсылок с именами нарицательными возможны подходы: опущение отсылки или замена путём изменения референта. Как в случае наличия собственных имён в интертекстуальной отсылке, так и в случае имён нарицательных, у переводчика появляется возможность изменения стилистического, семантического и эстетического эффекта от использования исходной отсылки, что сужает поле возможных интерпретаций для читателя переводного текста и накладывает на переводчика как толкователя авторского замысла определённую ответственность.

Представляется целесообразным включить в рассмотрение все сонеты цикла.

Литература

- [1] *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001.
- [2] *Бахтиозина М.Г.* Размышления о роли и статусе современного английского языка. // Сборник научных и учебно-методических трудов. Выпуск 13. М: КДУ, Университетская книга, 2016.
- [3] *Бродский И.А.* Стихотворения и поэмы: В 2 тт. Т. 1. С-Пб.: Пушкинский дом, Вита Нова, 2011.
- [4] *Розен Е.Ф.* О рифме / «Современник», 1836 год, том I.
- [5] Россия. XX век. Документы. Власть и художественная интеллигенция. Под ред. А.Н.Яковлева. Сост. А.Артизов и О.Наумов. М., 2002. № 55.
- [6] *Brodsky, Joseph.* To Urania: Selected Poems, 1965–1985. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1988. p. 18 (Translated by Peter France and the author).
- [7] *Brodsky's Poetics and Aesthetics.* Ed. by Polukhina, Valentina and Loseff, Lev. London: Palgrave Macmillan, 1990. p. 114–116.
- [8] *Hanks P., Hardcastle K., and Hodges F.* A Dictionary of First Names. 2nd ed. Oxford: OUP, 2006.
- [9] OED Online. June 2017. Oxford University Press. “ground, n.” <http://www.oed.com/view/Entry/81805?redirectedFrom=ground+zero> (accessed September 15, 2017).
- [10] OED Online. June 2017. Oxford University Press. “Great War, n.” <http://www.oed.com/view/Entry/343123?redirectedFrom=great+war> (accessed September 25, 2017).
- [11] Oxford Dictionary of Quotations. 7th ed. Ed. by E. Knowles, Oxford: OUP, 2009.
- [12] *Raine, Craig.* A Reputation Subject to Inflation // Financial Times [London, England], November 16, 1996.