

**Министерство образования и науки Российской Федерации**  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Смоленский государственный университет»

На правах рукописи

**ТРИФОНОВА АНАСТАСИЯ ВЛАДИМИРОВНА**

**ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ИОСИФА БРОДСКОГО:  
ПЕРЦЕПТИВНЫЙ АСПЕКТ**

10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
доцент И.В. Романова

Смоленск – 2014

## Оглавление

ГЛАВА I. ПОЭТИКА ЦВЕТА В ПОЭЗИИ БРОДСКОГО.....	23
1.1. Несколько слов «об автономности зрения».....	23
1.2. «Маска бесконечности»: поэтика цвета.....	25
1.3. Особенности функционирования цветообозначений на уровне композиции лирического произведения.....	46
1.4. Выводы к главе I.....	57
ГЛАВА II. ПОЭТИКА ЗВУКА В ПОЭЗИИ БРОДСКОГО.....	59
2.1. «Птичкиным языком»: звук в поэтическом мире.....	59
2.2. «Все звуки, помимо воя»: фрагменты акустической картины мира.....	71
2.3. Особенности функционирования акустических тем, мотивов и образов на уровне композиции лирического произведения.....	87
2.4. Выводы к главе II.....	100
ГЛАВА III. ПОЭТИКА КИНЕСТЕТИКИ В ПОЭЗИИ БРОДСКОГО.....	104
3.1. «Портрет из воздуха»: поэтика запаха.....	104
3.2. «Горький вымысел стиха»: поэтика вкуса.....	119
3.3. «Нащупывая корень мировой»: поэтика осязания.....	130
3.4. Выводы к главе III.....	140
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	142
ИСТОЧНИКИ ТЕКСТОВ.....	149
ЛИТЕРАТУРА.....	150

## ВВЕДЕНИЕ

Пять чувств составляют основу восприятия мира человеком. Художественный мир в целом, и поэтический в частности, неизбежно формируется на основании впечатлений, полученных с помощью разных типов чувственного восприятия, и отражает индивидуальные психологические и художественно-стратегические особенности автора. Это сложный процесс, включающий в себя формирование перцептивного образа в авторском сознании на основе восприятия и опознавания объекта или явления действительности по его определенным признакам, а также представление его читателю так, чтобы этот образ был идентифицирован на основе его, читательского, опыта и вместе с тем отражал все своеобразие индивидуально-авторского видения и способа подачи – стиля. Перцептивные темы, мотивы и образы, связанные с каждым из типов восприятия, находят выражение в лирическом произведении в том или ином виде: это может быть тематически маркированное словоупотребление, а может быть образная конструкция с рядом дополнительных значений, появляющихся в контексте отдельного произведения. Кочуя из стихотворения в стихотворение, конкретные темы, мотивы и образы «работают» на общую семантику, объединяя отдельные тексты в метатекст. Традиционно под поэтическим миром автора понимают особенности словоупотребления – так называемую языковую картину мира и ее отражение в стратегии построения системы образов. Представители «теории автора», разрабатываемой научной школой профессора Б.О. Кормана (см., в частности: Частотный словарь лирики О. Мандельштама: субъектная дифференциация словоформ<sup>1</sup>), предложили дополнительно учитывать субъектную принадлежность словоформ, чтобы различать стиль автора и стиль его героев. Вместе с тем ценную

---

<sup>1</sup> Частотный словарь лирики О. Мандельштама: субъектная дифференциация словоформ / М-во образования РФ, Удмурт. гос. ун-т, филол. фак.; автор-сост. Д. И. Черашняя. – Ижевск: [б. и.], 2003. – 1024 с.

информацию о художественном мире поэта можно почерпнуть, учитывая типы чувственного восприятия, отраженные в тексте, и связанную с этими особенностями систему тем, мотивов и образов, представленную в статике и динамике.

Иосиф Бродский в своих поэтических произведениях неоднократно говорит обо всей пятерке чувств разом, превращая этот комплекс восприятий в художественный образ – пятерню, то есть руку, которая будто тщательно ощупывает все окружающее, приближающееся и удаляющееся: «<...> цыган, который на корню / украв у расстояния нули, / на чувств своих нанижет пятерню <...>»<sup>2</sup> [Т. II, с. 65]; «И всю пятерню чувств – пятью – / отталкиваюсь я от леса <...>» [Т. II, с. 92]. В первой цитате пятерня чувств превращается в кисть руки с растопыренными пальцами, на которые, словно баранки, нанизаны нули расстояний и все впечатления, полученные за время преодоления многих километров. Во второй цитате мы также читаем о кисти руки, но уже отталкивающей пейзаж, который не только видит, но и ощущает всеми типами восприятия лирический герой. Чувства в полноте своей характеризуют образ пространства, локализованного в разной степени, будь то абстрактная протяженность пути или пространственная конкретика, нашедшая воплощение в образе леса.

Ассоциация «пятерня» как кисть руки влечет за собой образ кисти как инструмента живописи. Это помогает отчасти предугадать концепцию чувственного восприятия, которая реализуется в текстах Бродского, что мы и увидим далее. С одной стороны, «пятерня»-кисть руки помогает лирическому герою воспринимать окружающее, с другой стороны, «пятерня»-художественный инструмент будто рисует все воспринятое в сознании лирического героя.

Важно, что пятерня как кисть руки соотносится с автономностью каждого типа восприятия (пальцы) и вместе с тем с их нераздельностью (кулак).

<sup>2</sup> Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Все дальнейшие цитаты произведений Бродского приводятся по данному изданию, ссылки на номер тома и страницы даются в квадратных скобках.

Некоторое преимущество имеет осязание: сам образ ладони это предполагает, пятерня способна осязать. Контекст творчества художника-живописца вторичен – речь идет именно о пятерне, а не о кисти, – он выдвигает вперед зрительное восприятие, живопись – визуальное искусство.

Творчество Бродского в последние десятилетия изучается очень активно. Начинают ряд исследований работы мемуарного, документального, биографического характера<sup>3</sup> В.П. Полухиной, С.М. Волкова, Л.В. Лосева и П.Л. Вайля, Я.А. Гордина, И.М. Ефимова, Л.Я. Штерн и других.

Наследие автора изучается не только с точки зрения филологии, но также становится материалом для исследования философских аспектов. И.Ю. Абелинскене<sup>4</sup> на материале творчества Бродского исследует художественное мироотношение поэта, Е.Б. Келебай<sup>5</sup> рассуждает об экзистенциальном в творчестве автора. В контекст культурологии творчество поэта ставит В.Ф. Медведев<sup>6</sup>. И.И. Плеханова<sup>7</sup> раскрывает особенности метафизики творчества Бродского через призму понятия «трагическое».

В культурный контекст наследие автора вписывают и о связях с традицией<sup>8</sup> говорят Л.М. Баткин, Л.Ф. Машковцева, Е.В. Мищенко, К. Проффер; в ли-

<sup>3</sup> Полухина Валентина. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. – СПб.: Звезда, 2008. – 528 с.; Иосиф Бродский. Книга интервью. / Сост. В. Полухина. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Захаров, 2005. – 784 с.; Полухина В.П. Больше самого себя. О Бродском. – Томск: ИД СК-С, 2009. – 416 с.; Бродский глазами современников / В. Полухина. – СПб.: Журн. "Звезда", 1997. – 336 с.; Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / Вступительная статья Я. Гордина. М.: Издательство Независимая Газета, 2000. – 328 с.; Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 447 с.; Иосиф Бродский: труды и дни / ред.-сост. П. Вайль и Л. Лосев. – М.: Издательство Независимая газета, 1998. – 270 с.; Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского. – М.: Время, 2010. – 256 с.; Ефимов И. Нобелевский тунец: [о Иосифе Бродском] / Игорь Ефимов. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: «Захаров», 2010. – 176 с.; Штерн Л.Я. Поэт без пьедестала: воспоминания об Иосифе Бродском. – М.: Время, 2010. – 352 с.

<sup>4</sup> Абелинскене И.Ю. Художественное мироотношение поэта конца XX века (Творчество И. Бродского): дис. ... канд. филос. наук / И.Ю. Абелинскене – Екатеринбург, 1997. – 204 с.

<sup>5</sup> Келебай Е. Поэт в доме ребенка (Пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского). М.: Книжный дом «Университет», 2000. – 335 с.

<sup>6</sup> Медведев В. Творчество Иосифа Бродского в зеркале культурологии / В. Медведев. – Тула: Тульский полиграф, 2000. – 147 с.

<sup>7</sup> Плеханова И.И. Преображение трагического. Часть I. – 158 с.; Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: эстетика метафизической свободы против трагической реальности. Часть II. – 302 с. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 2001.

<sup>8</sup> Баткин Л.М. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского / Л.М. Баткин. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. – 333 с.; Машковцева Л.Ф. Иосиф Бродский: формирование литературной репутации: дис. ... канд. филол. наук / Л.Ф. Машковцева – М., 2012. – 199 с.; Мищенко Е.В. Диалог культурных традиций в поэтическом мире И.А. Бродского: дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Мищенко – Новосибирск, 2010. – 221 с.; Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» / К. Проффер // Поэтика Бродского: сб. ст. – Tenafly, New Jersey: Hermitage, 1986. – С. 132-140.

тературный контекст, затрагивая проблемы связи с традициями и интертекстуальности<sup>9</sup>, – Д. Макфадьен, Д.Н. Ахапкин, А.К. Жолковский, О.И. Глазунова, Л.В. Зубова, Н.Г. Медведева, А.М. Ранчин, Е.А. Семенова, В.И. Уфлянд; в языковой<sup>10</sup> – Н.С. Гаврилова. Проблемы перевода поэтического наследия Бродского на английский язык затрагивает Д. Вайсборт<sup>11</sup>.

Комплексному исследованию поэтики творчества Бродского посвящены работы<sup>12</sup> В.П. Полухиной, М.Б. Крепса, П.А. Горпиняк, А.А. Житенева, В.А. Куллэ, Д.Л. Лакербая, Ю.М. Лотмана и М.Ю. Лотмана, Г.Н. Малышевой, Н.Г. Медведевой, В.Б. Семенова, И.П. Служевской.

<sup>9</sup> Macfadyen D. Joseph Brodsky and the Soviet Muse. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2000. – 210 p.; Ахапкин Денис. Еще раз о «чеховском лиризме» у Бродского // University of Toronto — Academic Electronic Journal in Slavic Studies. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/13/ahapkin13.shtml> (Обращение: 16.11.13); Жолковский Александр. Бродский и инфинитивное письмо // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/45/20.html> (Обращение: 17.11.13); Глазунова О.И. Иосиф Бродский: метафизика и реальность. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ; Нестор-История, 2008. – 312 с.; Глазунова Ольга. Стихотворение Бродского "На смерть Жукова" // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/5/gl14.html> (Обращение: 16.11.13); Зубова Л. Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку» / Л. Зубова // Старое литературное обозрение. – 2001. – №2. – С. 64-74; Медведева Н. Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. — Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 371 с.; Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: интертексты Иосифа Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 464 с.; Ранчин А.М. «Пришла зима и все, кто мог лететь...»: об одном пастернаковском стихотворении И.А. Бродского / А.М. Ранчин // Russian Studies. – 2004. – Vol. 14. – № 1. – P. 131-166.; Ранчин А.М. Текст и подтекст в поэзии Иосифа Бродского: анализ одного стихотворения // Образовательный портал СЛОВО. <http://www.portal-slovo.ru/philology/45668.php> (Обращение: 16.11.13); Ранчин А.М. Традиции русской поэзии XVIII - XX вв. в творчестве И.А. Бродского: дис. ... д-ра филол. наук / А.М. Ранчин – Москва, 2001. – 335 с.; Семенова Е.А. Поэма-цикл в творчестве Иосифа Бродского (Традиции Блока, Цветаевой, Ахматовой в поэме Бродского «Часть речи»): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Семенова – М., 2001. – 21 с.; Уфлянд В. Традиции и новаторство в поэзии Иосифа Бродского / В. Уфлянд // Звезда. – 1997. – № 1. – С. 155-158.

<sup>10</sup> Гаврилова Н.С. Англо-американский мир в рецепции И. Бродского: реальность, поэзия, язык: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.С. Гаврилова – Томск, 2007. – 29 с.

<sup>11</sup> Weissbord D. From Russian with Love: Joseph Brodsky in English. – London: Anvil Press Poetry, 2004. – 256 p.

<sup>12</sup> Полухина В.П. Больше самого себя. О Бродском. – Томск: ИД СК-С, 2009. – 416 с.; Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. – СПб.: ЗАО «Журнал "Звезда"». 2007. – 200 с.; Горпиняк П.А. Публицистика И.А. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / П.А. Горпиняк – Екатеринбург, 2009. – 24 с.; Житенев А.А. Онтологическая поэтика и художественная рефлексия в лирике И. Бродского: дис. ... канд. филол. наук / А.А. Житенев – Воронеж, 2004. – 158 с.; Куллэ В.А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957-1972): дис. ... канд. филол. наук / В.А. Куллэ – М., 1996. – 246 с.; Лакербай Д.Л. Поэзия Иосифа Бродского 1957 – 1965 годов: Опыт концептуального описания: дис. ... канд. филол. наук / Д.Л. Лакербай – Иваново, 1997. – 327 с.; Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уралия») // Ю.М. Лотман. О поэтах и поэзии, СПб: Изд. «Искусство» – СПб, 1996. – С. 731-746; Малышева Г.Н. Поэтический мир Иосифа Бродского / Г.Н. Малышева // Очерки русской поэзии 1980-х годов: (Специфика жанров и стилей). – М.: Наследие, 1996. – С. 63-87; Медведева Н.Г. «Портрет трагедии»: Очерки поэзии Иосифа Бродского / Н.Г. Медведева. – Ижевск: Удм. гос. ун-т, 2001. – 277 с.; Семенов Вадим. Иосиф Бродский в северной ссылке: Поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. // Ruthenia. URL: [www.ruthenia.ru/document/534533.html](http://www.ruthenia.ru/document/534533.html) (Обращение: 21.11.13); Служевская Ирина. Три статьи о Бродском. – М.: Квартет-Пресс, 2004. – 144 с.; Служевская Ирина. «Разговор с небожителем»: поэтика рационального // Вавилон. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue10/sluzhevskaya.html> (Обращение: 16.11.13).

Коммуникативный аспект лирики Бродского в совокупности с жанровой природой отдельных произведений<sup>13</sup> исследуют И.В. Романова и С.Ю. Артемова. Уровню тропов в поэзии Бродского посвящены отдельные исследования Д.Н. Ахапкина<sup>14</sup>; уровню стихосложения<sup>15</sup> – работы А.Г. Степанова, В.Б. Семенова, М.А. Панариной. Эстетики творчества Бродского касается в своей работе В.С. Баевский<sup>16</sup>. Лирическое «я» поэзии Бродского<sup>17</sup> оказывается в поле зрения С.Б. Калашникова, В.А. Куллэ, И.А. Романова.

Изучению времени и пространства поэтического мира Бродского<sup>18</sup> посвящены работы М.Б. Мейлаха, А.Г. Степанова, М.С. Халимбековой, Р.Р. Измайлова. Проблему объединения отдельных стихотворений Бродского в мета-

<sup>13</sup> Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография / И.В. Романова; Министерство образования и науки РФ; Смоленск. гос. ун-т. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. – 328 с.; Романова И.В. «Тет-а-тет между тобой и твоим языком»: образ языка в поэзии И. Бродского // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного педагогического университета. Т.6. / Сост. и ред. В.С. Баевский, М.Л. Рогацкина. – Смоленск: СГПУ, 2002. – 270 с.; Романова И.В. Элегии Бродского // Русская филология. Ученые записки кафедры истории и теории литературы Смоленского государственного университета. Т.11. / Сост. и ред. В.С. Баевский, М.Л. Рогацкина. – Смоленск: СмолГУ, 2006. – С. 105-129; Романова И.В. «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» И. Бродского в свете проблемы «больших стихотворений» // Известия Смоленского государственного университета. – 2012. – №4(20). – С.16-26; Артемова С.Ю. О специфике адресата в посланиях И.Бродского // Иосиф Бродский: Стратегии чтения. – М.: Издательство Ипполитова, 2005. – С. 39–43; Артёмова С.Ю. К проблеме циклизации стихотворений И.Бродского // Новый филологический вестник. – 2007. – №2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-tsiklizatsii-stihotvorenii-i-brodskogo> (Дата обращения: 18.01.2014).

<sup>14</sup> Ахапкин Денис. Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам И. Бродского (1972-1995). – СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2009. – 132 с.; Ахапкин Д.Н. «Филологическая метафора» в поэзии И. Бродского: дис. ... канд. филол. наук / Ахапкин Д.Н. – СПб., 2002. – 22 с.; Ахапкин Д.Н. Стихотворение Бродского «Сумерки. Снег. Тишина. Восьма»: попытка прочтения / Д.Н. Ахапкин // Внутренние и внешние границы филологического знания: материалы Летней школы молодого филолога. (Приморье. 1-4 июля 2000 г.). – Калининград, 2001. – С. 35-43.

<sup>15</sup> Степанов А.Г. Семантика стихотворной формы: Фигурная графика, строфика, enjambement: дис. ... канд. филол. наук / А.Г. Степанов – Тверь, 2004. – 186 с.; Семенов В. Стихосложение Иосифа Бродского. Метрика. Строфика. Ритмика. Ритм и синтаксис: автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. Семенов – Тарту, 1998. – 21 с.; Панарина М.А. Нетождественные строфические формы в поэзии И. Бродского и его современников: дис. ... канд. филол. наук / М.А. Панарина. – Самара, 2006. – 228 с.

<sup>16</sup> Баевский В.С. Сугубо частное дело: Попытка эстетики Бродского / В.С. Баевский // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века: сб. науч. тр. эссе и коммент. – Грозный, 1991. – С. 243-268.

<sup>17</sup> Калашников С.Б. «Большая элегия Джону Донну» как модель «самоопределения» лирического «я» в поэтическом творчестве И. Бродского / С.Б. Калашников // Вестн. Волгоград. гос. ун-та. Сер. 8, Литературоведение. Журналистика. – Волгоград, 2002. – Вып. 2. – С. 43-50; Куллэ В. Структура авторского «Я» в стихотворении Бродского «Ниоткуда с любовью» / В. Куллэ // Новый журнал. – № 180. – С. 159-172; Романов И.А. Лирический герой поэзии И. Бродского: преодоление маргинальности: дис. ... канд. филол. наук / И.А. Романов – Москва, 2004. – 201 с.

<sup>18</sup> Мейлах М. Об одном «топографическом» стихотворении Бродского / М. Мейлах // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: итоги трех конференций. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 249-252; Степанов А.Г. Организация художественного пространства в «Сретеньи» И. Бродского / А.Г. Степанов // Литературный текст: проблемы и методы исследования (III). – Тверь: ТГУ, 1997. – С. 136-144; Халимбекова М.С. Образы времени и пространства в поэтическом сборнике Иосифа Бродского "Остановка в пустыне": дис. ... канд. филол. наук / М.С. Халимбекова – Махачкала, 2004. – 190 с.; Измайлов Р.Р. Хронос и топос: поэтический мир Бродского. – Саратов: Издательский центр «Наука», 2010. – 160 с.

текст<sup>19</sup> разрабатывают Х.Е. Ким, А. Маймескулов и другие. Особенности поэтического языка<sup>20</sup> уделяют внимание Т. Патера, Н.К. Богомолова и другие.

Следует упомянуть сборники статей и материалов конференций, касающиеся творчества Бродского и имеющих широчайший географический охват<sup>21</sup>: «Поэтика Бродского», «Brodsky's Poetics and Aesthetics», «Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность», «Как работает стихотворение Бродского», «Мир Иосифа Бродского. Путеводитель», «Поэтика Иосифа Бродского», «Иосиф Бродский: стратегии чтения», «Пристальное прочтение Бродского», «Иосиф Бродский в XXI веке», «Иосиф Бродский: проблемы поэтики».

Подробнее остановимся на исследованиях, которые в той или иной степени тематически перекликаются с нашей работой, но не связаны с творчеством Бродского. С точки зрения философии, понятие «чувственный образ», то есть образ, базирующийся на впечатлениях, полученных с помощью органов чувств, рассматривается в исследовании Н.В. Виноградовой «Философско-методологический аспект понятия "чувственный образ"»<sup>22</sup>. Автор акцентирует внимание на том, что предпосылкой творчеству становится множественность таких образов: «чем больше разнообразие системы, тем многообразнее варианты ее развития и больше плодотворность результатов»<sup>23</sup>. Культурно-исто-

<sup>19</sup> Ким Х.Е. Стихотворения И. Бродского как метатекст: на материале книги «Часть речи»: дис. ... канд. филол. наук / Х.Е. Ким. – М., 2004. – 211 с.; Маймескулов А. Стихотворение Бродского «Похож на голос головной убор...» / А. Маймескулов // Текст. Интертекст. Культура: сб. докл. междунар. науч. конф. (Москва, 4-7 апр. 2001 г.). – М., 2001. – С. 237-247.

<sup>20</sup> A Concordance to the Poetry of Joseph Brodsky, Books 1 – 6. = Словарь поэтического языка Бродского: в 6 тт. / сост. Т. Патера. – Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2003; Богомолова Н.К. Семантика синтаксиса в поэтических текстах И. Бродского (На материале сложноподчиненных предложений): дис. ... д-ра. филол. наук / Н.К. Богомолова. – М., 2006. — 194 с.

<sup>21</sup> Поэтика Бродского / Сб. статей; под ред. проф. Л. Лосева. – Tenaflly, N.J.: Hermitage, 1986. – 254 с.; Brodsky's Poetics and Aesthetics / Eds. by L. Loseff & V. Polukhina. – London: The Macmillan Press, 1990. – 240 p.; Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. – СПб.: Изд. журнала «Звезда», 2000. – 376 с.; Как работает стихотворение Бродского: сборник статей / Редакторы-составители Л.В. Лосев и В.П. Полухина. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 304 с.; Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. – СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2003. – 464 с.; Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 472 с.; Иосиф Бродский: стратегии чтения. Материалы международной научной конференции 2 – 4 сентября 2004 года в Москве. – М.: Издательство Ипполитова, 2005. – 521 с.; Пристальное прочтение Бродского: сб. статей / Под ред. В.И. Козлова. – Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010. – 198 с.; Иосиф Бродский в XXI веке: материалы международной научно-исследовательской конференции. Санкт-Петербург. 20–23 мая 2010 г. / под ред. О.И. Глазуновой. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; МИРС, 2010. – 324 с.; Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. тр. и материалов / ред.: А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмова. – М.: Новое лит. обозрение, 2012. – 504 с.

<sup>22</sup> Виноградова Н.В. Философско-методологический аспект понятия "чувственный образ": автореф. дис. ... канд. филос. наук / Н.В. Виноградова. – Уфа, 2011. – 20 с.

<sup>23</sup> Там же. С. 16-17.



рическое исследование обонятельного восприятия в литературе проводит в своей работе Hans J. Rindisbacher<sup>24</sup>. Перцептивное лексико-семантическое поле на материале корпуса лексических и фразеологических единиц английского языка рассматривает Н.А. Белова<sup>25</sup>. Исследователь констатирует, что глаголы перцептивных действий «обозначают процесс восприятия как результативное перцептивное состояние, то есть такое состояние, при котором субъект испытывает воздействие объекта на органы восприятия и осмысливает это воздействие», таким образом, «физический объект, принадлежащий объективному миру, переходит во внутренний мир субъекта восприятия, осмысливается и обладает уже ментальным существованием»<sup>26</sup>. М.Х. Барто- сик в работе «Выразительно-смысловая значимость несобственно-поэтиче- ских средств в романах Л.Н. Толстого»<sup>27</sup> затрагивает сенсорную сторону поэ- тики автора, в частности живописные средства, в связи с упоминанием о пси- хологизме творчества писателя. Следует отметить исследование Ю.С. Попо- вой «"Язык одежды" в творчестве И.А. Бунина: Характерологические и сю- жетообразующие функции»<sup>28</sup>, где автор наряду с остальными поставленными задачами рассматривает сенсорную семантику костюма в творчестве писате- ля, а также роль этой семантики в построении образов персонажей – «усиле- ние символического начала образа»<sup>29</sup>. В своей работе М.В. Селеменова<sup>30</sup> вы- являет, что слова с семантикой цвета, вкуса, запаха, звука служат составляю- щей художественного кода и являются одним из критериев для выделения «московского текста». Психологические основы метафоры, и в частности оценочные метафоры с ведущими вкусовым и зрительным модусами, рассматривает в своем исследовании Ю.С. Портнова<sup>31</sup>. Об особенностях чув-

<sup>24</sup> Rindisbacher H. *The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature.* Michigan : Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992. – 371 p.

<sup>25</sup> Белова Н.А. Английское лексико-фразеологическое поле наименований перцептивных действий и состояний (В свете полевого и лингвокогнитивного подходов): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Белова – Самара, 2013. – 26 с.

<sup>26</sup> Там же. С. 15.

<sup>27</sup> Барто- сик М.Х. Выразительно-смысловая значимость несобственно-поэтических средств в романах Л.Н. Толстого: дис. ... канд. филол. наук / М.Х. Барто- сик. – М., 1984. – 215 с.

<sup>28</sup> Попова Ю.С. «Язык одежды» в творчестве И.А. Бунина: Характерологические и сюжетобразующие функции: автореф. ... канд. филол. наук / Ю.С. Попова. – Воронеж, 2012. – 22 с.

<sup>29</sup> Там же. С. 9.

<sup>30</sup> Селеменова М.В. Художественный мир Ю.В. Трифонова в контексте городской прозы второй половины XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М.В. Селеменова – М., 2009. – 41 с.

<sup>31</sup> Портнова С.Ю. Лингвопоэтический аспект оценочных значений в творчестве Игоря Северянина (Игоря Васильевича Лотарева): дис. ... канд. филол. наук / С.Ю. Портнова – М., 2002. – 238 с.

ственного восприятия и его роли в создании суггестивного эффекта афоризма говорит в своем исследовании Н.А. Карлик<sup>32</sup>. Автор подчеркивает, что «типический образ не будет художественно убедительным, если будет основываться только на понятиях о каком-либо явлении, без учета соответствующих чувственных, наглядных впечатлений»<sup>33</sup>, а наиболее мощный суггестивный потенциал несут те произведения, «в которых автор использует разные каналы суггестивного воздействия, используя в одном тексте и ольфакторные, и кинестетические, и визуальные, и аудиальные образы, создавая ассоциативные ряды на разных сенсорных уровнях восприятия»<sup>34</sup>. Семантику перцепции рассматривает в своей работе О.А. Мещерякова<sup>35</sup>, приходя к выводу, что перцептивность «как особое свойство изобразительности выступает универсальной категорией художественного текста И.А. Бунина»<sup>36</sup>.

Частности сенсорной поэтики не только в комплексе, но и по отдельности привлекают внимание исследователей, будь то литературоведы или лингвисты. На материале лирики Лермонтова звукообразы рассматривает А.В. Мансурова<sup>37</sup>. Помимо остальных уровней, входящих в комплекс понятия «звукообраз», автор рассматривает уровень образов, связанных со звуком на уровне семантики, несущих в себе звуковую сему. Исследователь отмечает, что «звуки» становятся способом мышления поэта «не только на уровне звуков речи <...>; не только на уровне образов звуков природного, материального мира, но и на уровне метафизических звуков сверхчувственного плана бытия»<sup>38</sup>. Также звукообразная система подвергается анализу в исследовании К.В. Дьяковой<sup>39</sup>. С точки зрения лингвистики на материале творчества

<sup>32</sup> Карлик Н.А. Теоретические основы выявления суггестивного потенциала малоформатных афористических текстов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. / Н.А. Карлик – СПб, 2013. – 28 с.

<sup>33</sup> Там же. С. 12.

<sup>34</sup> Там же. С. 13.

<sup>35</sup> Мещерякова О.А. Семантика перцепции в аспекте художественной когниции И.А. Бунина: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / О.А. Мещерякова – Елец, 2011. – 51 с.

<sup>36</sup> Там же. С. 11.

<sup>37</sup> Мансурова А.В. Поэтика звукообразов в лирике М.Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.В. Мансурова. – Томск, 2004. – 19 с.

<sup>38</sup> Там же. С. 17.

<sup>39</sup> Дьякова К.В. Своеобразие звукового пространства художественной прозы Е.И. Замятина: дис. ... канд. филол. наук / К.В. Дьякова. – Тамбов, 2011. – 204 с.

С. Есенина и В. Маяковского лексико-семантическое поле «звук» рассматривает И.В. Пархоменко<sup>40</sup>.

С культурологической точки зрения цвет в творчестве русских символистов исследует Т.Б. Сейфи<sup>41</sup>. Литературоведов интересует обычно символика или поэтика цвета как реализации визуальной составляющей перцепции в творчестве конкретных авторов. Об этом свидетельствует работа Т.Ю. Зимин-Дырды<sup>42</sup>, в которой идет речь о цвете в тесной связи со светом, исследователь выявляет принцип живописного импрессионизма, в основе которого лежит «использование оригинальных цветообразов, игры света, жанра “ню”, стремление к единой цветосветовой тональности, фрагментарность композиции»<sup>43</sup>. Е.М. Гуделева<sup>44</sup> в своем исследовании отмечает, что «цвет вовлекается в идейно-композиционный строй произведения и помогает моделировать взаимоотношения человека с миром: в одном случае это отчуждение от универсума, конфликт с ним, в другом – слиянность со всей жизнью во вселенной»<sup>45</sup>. П.В. Перельгин<sup>46</sup>, концентрируя свое внимание только на цветопоэтике, выбирает ее основой для сопоставления творчества Есенина и Рубцова. Лингвистический аспект цветообозначений<sup>47</sup> исследуется Е.В. Мишенькиной,

<sup>40</sup> Пархоменко И.В. Лексико-семантическое поле "Звук" и его функционирование в художественном тексте (На материале лирики С. А. Есенина и В. В. Маяковского): дис. ... д-ра филол. наук / И.В. Пархоменко. – Саратов, 2000. – 249 с.

<sup>41</sup> Сейфи Т.Б. Формосодержательная функция цвета в творчестве русских символистов (На материале поэзии А. Белого и А. Блока): дис. ... канд. культурол. наук / Т.Б. Сейфи. – Владивосток, 1999. – 187 с.

<sup>42</sup> Зимина-Дырда Т.Ю. Поэтика цвета и света в прозе И.А. Бунина, П.А. Нилуса, А.М. Федорова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.Ю. Зимина-Дырда – М., 2011. – 29 с.

<sup>43</sup> Там же. С. 10.

<sup>44</sup> Гуделева Е.М. Символика цвета в творчестве Е.И. Замятина: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.М. Гуделева– Иваново, 2008. – 19 с.

<sup>45</sup> Там же. С. 8.

<sup>46</sup> Перельгин П.В. Цветообразная поэтика в творчестве С.А. Есенина и Н.М. Рубцова. Опыт сопоставительного анализа: дис. ... канд. филол. наук / П.В. Перельгин. – Тамбов, 2008. – 188 с.

<sup>47</sup> Мишенькина Е.В. Национально-специфическая характеристика концепта «свет–цвет» в русской и английской лингвокультурной картине мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Мишенькина – Ярославль, 2006. – 23 с.; Кокорин С.А. Свето- и цветообозначение в поэтическом творчестве С.А. Есенина: Структурно-семантический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.А. Кокорин – Челябинск, 2012. – 21 с.; Рыбальченко Е.А. Колоративная лексика в языке романа М.А. Шолохова «Тихий Дон»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Рыбальченко – М., 2011. – 22 с.; Шевченко Е.В. Когнитивные аспекты фразеологических единиц, содержащих компонент "цвет", в современном английском языке: дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Шевченко – М., 2007. – 204 с.; Ермаковская Т.А. Лексико-семантическое цвето-световое поле в прозе Б.К. Зайцева: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.А. Ермаковская – М., 2011. – 23 с.; Кумаркаева В.Ш. Символика цвета в английском художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук / В.Ш. Кумаркаева – М., 2001. – 214 с.

С.А. Кокориным, Е.А. Рыбальченко, Е.В. Шевченко, Т.А. Ермаковской, В.Ш. Кумаркаевой и другими.

Обонятельная (или ольфакторная) семантика и способы ее выражения также часто привлекают внимание исследователей. Двухтомное издание «Ароматы и запахи в культуре»<sup>48</sup> рассказывает о феномене запаха и о бытовании образов, связанных с запахом, в различных областях культуры. И.А. Манкевич<sup>49</sup> в культурологическом исследовании говорит о том, что одной из функций запахов в текстах русской литературы является репрезентация повседневности, что «костюмные, застольные и ольфакторные реалии повседневной жизни человека, формируя ближайшую среду его обитания, образуют в своей совокупности эффективную источниковедческую базу для выявления форм репрезентации повседневности в текстах культуры внелитературной и литературной реальности»<sup>50</sup>. С лингвистической точки зрения исследует одорическую (обонятельную) лексику в произведениях Бунина М.В. Одинцова<sup>51</sup>. Исследователь отмечает связь запаха с памятью и приходит к выводу, что «запах в произведениях И.А. Бунина не только может влиять на ход событий, но и становится их участником, сюжетообразующим элементом, способствует раскрытию внутреннего состояния персонажа»<sup>52</sup>. Е.Н. Филимонова<sup>53</sup> утверждает, что «запахи – знаки определенных традиций, ритуалов, предметов, некоторые из них входят в “набор” запахов, составляющий своеобразный мифологический код»<sup>54</sup>. В работе А.А. Колупаевой<sup>55</sup> выделены различные

<sup>48</sup> Ароматы и запахи в культуре. Изд. 2-е; испр. в 2-х т. / Сост. О.Б. Вайнштейн. - М.: Новое литературное обозрение, 2010. - Т. 1. – 616 с.; ил., Т. 2. – 672 с.

<sup>49</sup> Манкевич И.А. Репрезентация повседневности в текстах русской культуры: Информационно-коммуникационный аспект: автореф. дис. ... д-ра культурологии / И.А. Манкевич. – СПб, 2011. – 44 с.; Манкевич Ирина «Там русский дух...» Репрезентация повседневности в ольфакторных текстах русской литературы // Материалы Михайловских Пушкинских чтений «...Одна великолепная цитата»: [Сб. ст.]. – Сельцо Михайловское, 2012. – 288 с. – (Серия «Михайловская пушкиниана»; вып. 54). С. 190-202.

<sup>50</sup> Манкевич И.А. Репрезентация повседневности в текстах русской культуры: Информационно-коммуникационный аспект: автореф. дис. ... д-ра культурологии / И.А. Манкевич. – СПб, 2011. – С. 10.

<sup>51</sup> Одинцова М.В. Художественно-стилевая роль слов лексико-семантического поля «запах» в произведениях И.А. Бунина (Аспекты номинации и предикации): автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.В. Одинцова. – Москва, 2008. – 27 с.

<sup>52</sup> Там же. С. 26.

<sup>53</sup> Филимонова Е.Н. Ольфакторные знаки переводного произведения (на материале переводов с корейского и китайского языков) // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2008. – Вып. 36. – 124 С.

<sup>54</sup> Там же. С. 61.

<sup>55</sup> Колупаева А.А. Концепт запах и способы его репрезентации в русском языке: дис. ... канд. филол. наук / А.А. Колупаева. – Тамбов, 2009. – 206 с.

способы репрезентации концепта «запах» в русском языке, также отмечено, что данный концепт «имеет сложную структуру, включая в себя понятийную и лингвокультурную составляющие. <...> Лингвокультурная составляющая концепта представлена этимологическим, образным, ассоциативным и оценочным слоями»<sup>56</sup>. Тема запахов также привлекает внимание литературоведов. Н.А. Рогачева<sup>57</sup>, рассуждая об эволюции поэтики запаха на рубеже XIX-XX веков говорит, что в Серебряном веке «язык запаха а) остался языком художественной изобразительности (пластики) и б) стал языком размышлений о судьбах поэзии, о возможностях и границах поэтического слова, об истории литературы и о ее будущем»<sup>58</sup>. Н.Л. Зыховская<sup>59</sup> говорит, что «уже в литературе XVIII века в эпоху сентиментализма формируются предпосылки для художественного осознания запахов как вместилища памяти, возникают условия создания “ассоциативных цепочек”»<sup>60</sup>. М.В. Яуре<sup>61</sup> отмечает, что в романах М. Павича «нарушенная проницаемость двух культур – традиционной балканской и современной европейской проявляется на уровне аромасферы», каждый аромат становится элементом знаковой системы. В исследовании Н.Г. Морозовой<sup>62</sup> тоже отмечено, что запахи становятся маркерами «своего» и «чужого» пространств.

Семантика «вкус» также оказывалась в поле зрения филологов, чаще лингвистов, об это свидетельствует работа О.В. Макаровой<sup>63</sup>, посвященная репрезентации фрейма «вкус» в современном русском языке, и исследование

<sup>56</sup> Там же. С. 8-9.

<sup>57</sup> Рогачева Н.А. Русская лирика рубежа XIX-XX веков: поэтика запаха: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Н.А. Рогачева. – Екатеринбург, 2011. – 48 с.

<sup>58</sup> Там же. С. 11.

<sup>59</sup> Зыховская Н.Л. Эволюция ольфактория «райского пространства» в литературе XVIII века // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 13 (267). Филология. Искусствоведение. – Вып. 65. – С. 44–47.; Зыховская Н.Л. Художественные функции ольфакторных включений в «Гранатовом браслете» А.И. Куприна // Челябинский гуманитарий. – 2010. – № 2 (11). – С. 29-32.

<sup>60</sup> Зыховская Н.Л. Эволюция ольфактория «райского пространства» в литературе XVIII века // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 13 (267). Филология. Искусствоведение. – Вып. 65. – С. 46.

<sup>61</sup> Яуре М.В. Загадка «Розы Кипра». Ольфакторный код романов М. Павича // Научная электронная библиотека «Киберленинка», Новый филологический вестник. – 2010. – №4. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/zagadka-rozy-kipra-olfaktornyy-kod-romanov-m-pavicha> (Обращение: 16.11.2013)

<sup>62</sup> Морозова Н.Г. Грани восприятия Германии в контексте русской литературы «Путешествий» // Филология и человек. – 2008. – №2. – С. 9-17.

<sup>63</sup> Макарова О.В. Лингво-когнитивный аспект высказываний, репрезентирующих фрейм вкуса в современном русском языке: дис. ... канд. филол. наук / О.В. Макарова. – Барнаул, 2007. – 212 с.

Н.В. Гутовой<sup>64</sup>, которое посвящено синкретизму семантики вкусовых и осязательных прилагательных.

Перейдем к обзору литературы, касающейся сенсорной поэтики творчества Бродского. Перцептивную картину его поэтического мира с точки зрения когнитивной лингвистики рассматривает Е.В. Мельникова<sup>65</sup>. Исследователь отмечает, что фреймы «визуальность», «аудиальность», «кинестетичность» пересекаются с концептами, являющимися существенно важными для авторской картины мира, такими как «человек», «окружающий мир», «время», «пространство», «язык», «творчество». Также Мельникова выделяет ряд антиномий, например, «свет-тьень», «звук-тишина», «жара-холод», которые провоцируют появление оксюморонных сочетаний, восходящих в итоге к антиномии «бытие-небытие» в поэзии Бродского. Частотность оксюморонов в поэзии Бродского «говорит о том, что поэт видит мир амбивалентно и отражает в своих стихах противоречивость жизни»<sup>66</sup>. Особое внимание автор уделяет приему языковой синестезии, когда речь идет о репрезентации перцепции. Но, во-первых, эта работа основана на анализе стихотворений Бродского, опубликованных издательством «Азбука-классика». Эти издания повторяют прижизненные издания стихотворений Бродского, но не представляют собой объемного охвата его лирики, которая собрана наиболее полно на сегодняшний день (но, увы, не исчерпывающе) в «Сочинениях Иосифа Бродского». Возникает необходимость воспроизвести перцептивную картину мира поэта на наиболее полном объеме источников текстов. Во-вторых, безусловно важ-

<sup>64</sup> Гутова Н.В. Семантический синкретизм вкусовых и осязательных прилагательных в языке и художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук / Н.В. Гутова – Новосибирск, 2005. – 220 с.

<sup>65</sup> Мельникова Е.В. Перцептивная картина мира И.А. Бродского: лингвокогнитивный аспект: дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Мельникова – Череповец, 2010. – 191 с.; Мельникова Е.В. Некоторые аспекты фрейма «тактильность» в картине мира И. Бродского // Вестн. Череповец. гос. ун-та: Науч. журн. – Череповец. – 2010. – № 4(27). – С. 36-40; Мельникова Е.В. Роль оксюморонов в перцептивной картине мира И.А. Бродского // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2009. – Вып. 39. – № 43 (181). – С. 98-103; Седова (Мельникова) Е.В. Некоторые аспекты аудиальной картины мира И.А. Бродского. // Материалы X межвузовской научно-практической конференции молодых ученых (20 марта 2009 года) / Отв. ред. В.В. Заболтана. – Череповец : Филиал СПбГИЭУ в г. Череповце, 2009. – С. 26-29; Седова (Мельникова), Е.В. Синестезия как форма метафоризации перцептивных модусов в поэзии И.А. Бродского // Сборник трудов участников VIII Межвузовской конференции молодых ученых / Отв. ред. В.В. Заболтана. – Череповец: Изд-во ЧГУ, 2007. – С.16-22.

<sup>66</sup> Мельникова, Е.В. Роль оксюморонов в перцептивной картине мира И.А. Бродского // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2009. – Вып. 39. – № 43 (181). – С. 102.

ные языковые наблюдения Мельниковой ограничиваются констатацией лингво-стилистических явлений, характерных для поэтического языка Бродского, представляя его в статике. Полная картина соответствующего аспекта идиостиля Бродского может возникнуть при дополнении этих сведений наблюдениями о функционировании данных перцептивных элементов и конструкций в поэтических текстах по мере их развертывания «в динамике». Это уже типично литературоведческие аспекты, которые мы и разрабатываем в нашем исследовании.

Визуальной поэтики и символики, а точнее, ее частностей — поэтики цвета и света, а также звуковых образов и звуковых символов касается О.И. Глазунова, анализируя отдельные стихотворения, в работе «Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции»<sup>67</sup>. Как видно из названия, исследование осуществлялось на материале лишь части корпуса стихотворений, поэзии Бродского эмиграционного периода. Исследователь отмечает, что «цвет в поэзии Бродского является не бытовой, а психологической характеристикой, причем не отдельного предмета, в обобщенного о нем представления»<sup>68</sup>, а «использование звуков на самых разных уровнях и в самых разных сочетаниях является существенной особенностью поэзии Бродского»<sup>69</sup>.

Музыку, нашедшую отражение и на уровне жанровой природы произведений, и на уровне лексики, и на уровне системы образов звука, исследует Е.М. Петрушанская<sup>70</sup>. Автор приводит суждения самого Бродского о музыке, отразившиеся в ряде интервью, затем исследует «музыкальную жизнь» поэта, после чего раскрывает перед читателями музыкальный словарь Бродского и переходит к рассмотрению музыкальных подтекстов и приемов сближения поэзии и музыки в творчестве поэта, отмечая, что «”музыкальные мотивы” и их связи предстают, в целом, некой моделью всей мифопоэтической картины

<sup>67</sup> Глазунова О.И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского института истории РАН «Нестор-История», 2005. — 374 с.

<sup>68</sup> Там же. С. 232.

<sup>69</sup> Там же. С. 256.

<sup>70</sup> Петрушанская Е.М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Журнал «Звезда», 2007. — 360 с.

мира Бродского»<sup>71</sup>. Также фрагмент звуковой картины мира автора и преломление национальной когнитивной модели восприятия звучания в сугубо индивидуальную рассматривают Н.А. Мишанкина и О.В. Орлова<sup>72</sup>. Авторы выявили, что в раннем творчестве поэта частотна метафора, «характеризующая природное звучание и отражающая актуализацию личностной, интимной сферы автора», но в противовес ей появляется образ некой закрытой области, изолированной от природных шумов. Также выделяется еще одна тенденция: «наряду с упомянутой метафорой появляется образ inferнального воя – символа нечеловеческого, потустороннего». Звуковая сторона поэтического мира на материале одного звукового образа – шипения граммофонной иглы по пластинке как символа бытия – затрагивается в одной из работ А.М. Ранчина<sup>73</sup>. В статье А.А. Егорова<sup>74</sup> внимание сосредоточено на мотивах пения и образе стихотворца-певца, то есть отчасти раскрываются и особенности звуковой составляющей поэтического мира Цветаевой и Бродского. Автор отмечает, что «не утешение в Боге, но лишь прижизненная направленность на создание и укрепление художественной экзистенции может подействовать абсолюту отчаяния перед лицом неизбежной смерти»<sup>75</sup>. На творчестве этих же поэтов сосредоточила внимание Н.А. Захарьян<sup>76</sup>. Одна из глав ее работы посвящена звуку и способам его невербального воплощения в текстах.

Отталкиваясь от глаголов зрительного восприятия, особенности индивидуальной картины мира Бродского исследует И.Ю. Самойлова<sup>77</sup>, приходя к выводу, что «все живое и неживое в поэзии Бродского способно видеть мир, поскольку мир открыт тому, чтобы его видеть; он “хочет”, чтобы его замеча-

<sup>71</sup> Там же. С. 80.

<sup>72</sup> Мишанкина Н. А., Орлова О. В. К вопросу о метафоре звучания в поэзии И. Бродского // Вестник ТГПУ. 2004. №1. с. 34-37. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-metafore-zvuchaniya-v-poezii-i-brodskogo-1> (Обращение: 16.11.2013)

<sup>73</sup> Ранчин А. Еще раз о Бродском и Ходасевиче // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1998/30/ranch.html> (Обращение: 18.11.13).

<sup>74</sup> Егоров А.А. К вопросу о мотивно-образных репрезентациях темы творчества в поэзии И.А. Бродского и М.И. Цветаевой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – №10. – С. 68-72.

<sup>75</sup> Там же. С. 72.

<sup>76</sup> Захарьян Н.А. М. Цветаева и И. Бродский: невербальные компоненты стиля: дис. ... канд. филол. наук / Захарьян Н.А. – Иваново, 2005. – 180 с.

<sup>77</sup> Самойлова И.Ю. Индивидуальная картина мира поэта: зрительное восприятие // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. трудов и материалов / ред.: А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмова. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 84-96.



ли, видели, анализировали»<sup>78</sup>. Цветовую картину мира поэзии Бродского в своих работах рассматривает И.Е. Цегельник<sup>79</sup>. Исследовательница отмечает особенности цветовой гаммы и устанавливает оттеночные микрополя, которые представлены в поэтическом мире Бродского, определяет доминирующие цвета, называя ахроматизм особенностью цветовой картины мира поэта, прослеживает тематические связи отдельных цветообозначений и отмечает своеобразие авторского колористического видения мира, выраженное в субъективности, избирательности. Автор соотносит доминирующие ахроматические цвета с художественной графикой и графичностью черно-белых фотографий, о теме поэтического творчества упоминая лишь в связи с образами бумаги и букв на ней.

В приведенных исследованиях поэтический мир Бродского предстает перед нами как черно-белый каркас с деталями хроматических и авторско-индивидуальных цветов. Звучат в мире его поэзии музыкальные произведения, сольные партии духовых и клавишных инструментов, доносятся записи и шум проигрывателя. Но помещение по сравнению с внешним миром пребывает в тишине. Звуки природы, шумные и буйные, маркируют пространство, чуждое лирическому герою. Помимо земных в поэтическом мире встречаются звуки потусторонние, символизирующие нечеловеческое начало. Низкая температура также является особенностью поэтического мира Бродского. Выделенные исследователями оппозиции «свет-тьма», «звук-тишина», «жара-холод» сводятся к концептуальной оппозиции «бытие-небытие». Как видим, в перцептивной картине мира Бродского остаются неточности и пробелы, которые необходимо заполнить, а также связать всю чувственную информацию и ощущения в единую систему и на концептуальном, и на композиционном уровнях. Так мы подходим к актуальности нашей работы.

<sup>78</sup> Там же. С. 96.

<sup>79</sup> Цегельник И.Е. Цветовая картина мира Иосифа Бродского: когнитивно-функциональный подход: автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.Е. Цегельник – Ростов-на-Дону, 2007. – 22 с.; Цегельник И.Е. Жёлтый: цвет и свет в картине мира Иосифа Бродского [Текст] / И.Е. Цегельник. // Гуманитарные и социально-экономические науки. – Ростов н/Д: СКНЦ, 2007. – № 1. – С. 166-170.

**Актуальность** данной работы обусловлена отсутствием системного описания поэтического мира Бродского; наличием пробелов в перцептивной картине мира поэта; целесообразностью рассмотрения разных перцептивных аспектов поэтики не только в художественном мире автора (в статике), но и на уровне композиции его произведений (в динамике); необходимостью создать литературоведческую модель описания поэтического мира того или иного поэта через призму перцепции, опираясь при этом непосредственно на языковой материал.

**Объект исследования** – поэтический мир Иосифа Бродского.

**Предмет исследования** – сенсуальные (визуальные, звуковые, обонятельные, вкусовые и осязательные) темы, мотивы и образы лирики Бродского, их функционирование в поэтическом мире автора, а также на уровне композиции отдельных лирических произведений.

**Цель работы** – дополнить объективное представление о поэтическом мире Иосифа Бродского как о системе с точки зрения рассматриваемых нами сенсуальных аспектов в отдельности и в их единстве, а также выявить роль сенсуальных тем, мотивов и образов в композиции лирических произведений.

Чтобы достичь поставленной цели, необходимо было решить следующие **задачи**:

- выявить в лирике Бродского словоупотребления и образные конструкции, связанные с пятью различными типами восприятия;
- систематизировать и описать способы выражения сенсуальной тематики в стихотворных текстах Бродского;
- определить особенности функционирования сенсуальных тем, мотивов и образов в поэтическом мире Бродского;
- на материале отдельных лирических произведений Бродского рассмотреть и описать степень и особенности участия сенсуальных словоупотреблений и образных конструкций в композиции стихотворения, выявить закономерности функционирования данных элементов в композиции поэтических текстов;

- установить, какие законы восприятия действуют в поэтическом мире Бродского и формируют его картину мира.

**Материалом исследования** являются стихотворные произведения, вошедшие в первые четыре тома семитомного издания «Сочинения Иосифа Бродского»<sup>80</sup>. На сегодняшний день это наиболее полный и достоверный свод его сочинений. Нами был произведен анализ 544 стихотворных произведений Бродского, созданных в период с 1957 по 1996 годы (за исключением сделанных им переводов, поскольку в них нашли отражение законы восприятия в поэтическом мире автора, а не переводчика).

**Методологическая основа.** Работа основывается на сочетании формального, структурного, типологического и описательного подходов.

**Теоретической и методологической основой** для исследования тематики стали работы В.М. Жирмунского, Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского, В.С. Баевского; мотивов – А.Н. Веселовского, Е.М. Мелетинского; системы образов – Н.В. Павлович, Л.В. Павловой; поэтического текста и его композиции – М.В. Жирмунского, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского; а также ученых, развивавших идеи когнитивного метода – П. Стоквелла, А. Ричардсона, Б.М. Гаспарова.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в дополнении имеющихся представлений о путях изучения и описания поэтического мира автора в целом и поэтики его отдельных произведений в частности, в углублении представлений о поэтическом мире Бродского.

**Практическая ценность** исследования состоит в том, что его результаты можно использовать при дальнейшем изучении поэтического мира Бродского, при изучении поэтического мира других авторов с точки зрения тех же сенсуальных аспектов, накапливая тем самым сопоставительный материал; в учебных курсах истории русской литературы и филологического анализа текста, на спецкурсах по русской литературе в высших учебных заведе-

---

<sup>80</sup> Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 томах. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. I – 304 с., Т. II – 440 с., Т. III – 312 с., Т. IV – 432 с.

ниях и в средней школе, в классах с углубленным изучением гуманитарных предметов.

**Научная новизна** данной диссертации обусловлена предложенным подходом к описанию поэтического мира автора – через призму различных типов чувственного восприятия, а также описанием этих типов как в статике авторской картины мира, так и в динамике их появления в художественных текстах. Лингвистический подход к рассмотрению идиостиля, учитывающий особенности словоупотребления и системы выразительных средств, дополняется литературоведческой интерпретацией текстов и всего творчества Бродского в целом. Полнота охвата изучаемого материала и принцип сплошной выборки обеспечивают высокую достоверность результатов исследования.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. В поэтическом творчестве Бродского представлены лексемы и образные конструкции, которые несут в себе семантику восприятия мира с помощью каждого из пяти органов чувств, а также особенности этого восприятия. Преобладающими у Бродского являются звуковые и визуальные (в частности, цветовые) компоненты сенсуальной системы мира, что отражает общие особенности человеческого восприятия, затем по мере убывания следуют кинестетические (тактильные, обонятельные и вкусовые). В поэтическом мире Бродского возникает синестезия, стержневым элементом которой является звук. Его эталоном и воплощением подлинной поэзии становится птичья песнь.

2. Оппозиции «белый цвет – черный цвет», «тишина – звучание», «холод – жар» на метатекстовом уровне создают концептуальную оппозицию «потенция – творение», восходящую к некоему глобальному творческому акту, который находит воплощение в самых обыденных вещах. Постигание лирическим героем законов рождения и существования поэзии с помощью органов чувств становится отправной точкой для восхождения от физиологиче-

ского к метафизическому, от чувственной информации реального мира к обобщающей, надмирной идее.

3. Кинестетические темы, мотивы и образы выполняют функции маркеров времени и маркеров пространства, отражающих как традиционные представления, так и индивидуально-авторские. В кинестетической картине мира Бродского преобладают неприятные запахи, горький и соленый вкусы и стоит чаще низкая температура, но лирический герой смиряется с этими условиями и ничего не стремится изменить.

4. Образ лирического героя амбивалентен: герой выступает как творение, воплотившееся после возникновения первого – тактильного – ощущения от прикосновения возлюбленной, Музы, но, обретая голос, творение само становится творцом, стихотворцем, певцом, обретая себя в новой ипостаси.

5. На уровне композиции лирических произведений участие сенсуальных тем, мотивов и образов проявляется в трех аспектах: 1) выделяется ряд текстов, базирующихся на том или ином типе чувственного восприятия, в таких текстах осуществляется принцип тематического и/или образного нанизывания; 2) другую группу составляют произведения, в которых темы, мотивы и образы, связанные с восприятием, маркируют узловые части композиции, участвуя в создании внутреннего конфликта; 3) в третью группу вошли тексты с единичными употреблениями сенсуально окрашенных тем, мотивов и образов, которые играют роль чувственных уточнений в поэтическом мире отдельного произведения.

**Апробация работы.** Результаты исследования отражены в 9 публикациях. Три из них опубликованы в периодических научных изданиях, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссией РФ.

Материалы диссертации были представлены в виде докладов на 13 научных конференциях разного уровня, состоявшихся в Москве, Бресте, Смоленске в период с 2008 по 2013 гг.: международной студенческой научно-практической конференции, посвященной 210-летию Адама Мицкевича, 190-летию И.С. Тургенева и 90-летию Ф.М. Янковского (Брест, БрГУ, 2008 год); XVI и

XVII международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, МГУ, 2009, 2010); международной студенческой научно-практической конференции «Слово в языке, речи, тексте» (Брест, БрГУ, 2009, 2010); 57 студенческой научной конференции (Смоленск, СмолГУ, 2009); XII межвузовской научной студенческой конференции «Этнос. Культура. Молодежь» (Смоленск, СГИИ, 2009); межвузовской аспирантской научной конференции кафедры литературы и методики ее преподавания (Смоленск, СмолГУ, 2010, 2011, 2012, 2013); всероссийской научно-практической конференции «Авраамиевские чтения» (Смоленск, СГУ, 2012); международной научной конференции «Современные пути изучения литературы» (Смоленск, СмолГУ, 2013).

**Структура и объем диссертации.** Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и списка литературы. Основная часть диссертации изложена на 164 страницах, 15 из которых занимают список источников и список литературы.

## ГЛАВА I. ПОЭТИКА ЦВЕТА В ПОЭЗИИ БРОДСКОГО

### 1.1. Несколько слов «об автономности зрения»

Большую часть информации, поступающей из окружающего мира, человек воспринимает с помощью зрения. Этот процесс позволяет судить о форме, размере и цвете всего видимого. Еще Аристотель говорил о преобладании зрения над остальными типами восприятия, отмечает Е.Г. Руднева<sup>81</sup>. Зрительные впечатления неизбежно отражаются в художественных произведениях, создаваемых людьми. В своем исследовании мы уделяем внимание цветовой стороне зрительного восприятия, поскольку, в отличие от формы и размера, которые могут восприниматься и тактильно, на ощупь, именно цвет является наиболее «чистой» зрительно получаемой информацией.

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению непосредственно цветовых тем, мотивов и образов в творчестве Бродского, остановимся на самом зрении, а точнее, на видении зрения, как бы парадоксально это ни звучало, автором. Есть в творчестве Бродского стихотворение, представляющее собой ироничное рассуждение, по словам самого автора, «небольшой трактат», о зрении и его особенностях – «Доклад для симпозиума» [Т. IV, с. 62-63]. Обратимся к анализу этого текста, чтобы приблизиться к авторскому пониманию процесса зрения.

Особенностью зрения является автономность. Подтверждению этого тезиса и посвящено дальнейшее рассуждение. По всем законам риторики Бродский приводит три аргумента для доказательства этой точки зрения. Во-первых, зрение зависит от объекта, расположенного всегда вонне. Глаз спосо-

---

<sup>81</sup> Руднева Е.Г. Антропологические и педагогические идеи Аристотеля // ЗПУ. 2007. №3. / Научная электронная библиотека «Киберленинка». URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/antropologicheskie-i-pedagogicheskie-idei-aristotelya> (Обращение: 29.11.2013).

бен пуститься в путешествие вслед за кораблем, за вспорхнувшей птичкой. Даже засыпая, глаз будто извне «заволакивается облаком сновидений». Без внешних объектов зрение бы не существовало, поскольку глаз не может увидеть сам себя. Эта мысль повторяется дважды для большей убедительности.

Затем автор сужает поле своих рассуждений, приводя в пример отношения зрения и красавицы. Даже если рассматривать красавиц «без прикладного интереса», что бывает в определенном возрасте, глаз все равно продолжает передавать изображение. Потому, видимо, зрение существует независимо от человеческих желаний или нежеланий. Это и есть второй аргумент в пользу его автономности.

С помощью зрения не человек, а сам организм приспосабливается к враждебной среде, утверждает автор. На этом этапе рассуждения он практически разводит зрение и человека. Даже если последний приспособился к враждебной окружающей среде, автономное зрение, воспринимая все первично, без коннотаций, продолжает видеть всюду враждебность. И это третий аргумент. Лишь прекрасное, не скрывающее опасности, способно не вызывать у зрения отторжения, страха и прочих отрицательных эмоций, если только такие формулировки применимы в отношении зрения. Применимы. Потому как в финале текста автор сам предполагает возможность обретения зрением еще и физической автономности – отделения глаза от тела.

Получается своеобразный апогей автономности чувства человека от самого человека, фантастический, конечно, но имеющий потенциал для дальнейшего вывода, то ли с усмешкой, то ли со вздохом сделанного автором. Так как глаз боится и смущается безобразного, да еще и способен обрести самостоятельность, то, конечно, он предпочтет поселиться поближе к прекрасному — «где-нибудь в Италии, Голландии или в Швеции».

Вообще лексема «зрение» встречается в поэтических произведениях Бродского 7 раз, считая упоминания в вышеуказанном тексте. И в остальных случаях зрение чаще показано автономным, отделенным от человека: оно может оказаться не у дел, мучается от некогда стройного строения ног, может



оказаться прикованным к волне. Лишь в единственном случае упоминается лирический субъект, который сам напрягает зрение, всматриваясь в полутьму. Метонимичность образа автономного зрения противопоставляется образу лирического «я».

Теперь, узнав авторское мнение относительно процесса зрения, мы можем подробнее остановиться на функционировании зрительных тем, мотивов и образов в поэтических произведениях Бродского.

## 1.2. «Маска бесконечности»: поэтика цвета

В одном из своих произведений Бродский сказал: «Окраска / вещи на самом деле маска / бесконечности, жадной к деталям» [Т. III, с. 220]. Рассмотрим виды масок, которые присутствуют в его поэтическом мире.

Проведя сплошную выборку цветообозначений из поэтических произведений Бродского, мы обнаружили, что его поэтическая палитра полна разнообразных цветов и оттенков: 76 цветообозначений в 946 словоупотреблениях. Помимо 921 словоупотребления базовых цветов и их оттенков (например: синий, рябой, ярко-красный, темно-желтый) была выявлена группа из 25 образных обозначений цветов (например, цвет дурных дрожжей). *Палитра основных цветов такова: белый (192), черный (152), зеленый (67), синий (67), красный (64), желтый (62), серый (40), голубой (36), золотой (33), коричневый (30), серебряный (20), розовый (17), бесцветный (12), белесый (11), черно-белый (9), пестрый (9), багровый (9), бурый (9), рябой (9), оранжевый (6), темно-синий (6), ультрамарин (6), алый (5), пунцовый (5), лиловый (5), темно-зеленый (4), сизый (4), бирюза (3), охра (3), ярко-красный (2), темно-желтый (2), лазурь (2), темно-серый (2), малиновый (1), бежевый (1), красно-белый (1), изумрудный (1), серо-зеленый (1), пурпурный (1), цвет янтаря (1), пепельный (1), перламутровый (1), темно-лиловый (1), серобуромалиновый (1), хаки (1), чернобурый (1), сиреневый (1), бордовый (1), светло-коричневый (1), черно-красный (1), ярко-желтый (1).*

Наиболее частотными являются два цвета: белый и черный. С последующими зеленым, синим, красным и желтым их разделяют около ста употреблений. Это свидетельствует об особом значении черного и белого цветов в творчестве поэта, причем как по отдельности, так и во взаимодействии друг с другом. Помимо этой пары нами были подробно рассмотрены значения и особенности функционирования в лирических произведениях зеленого, синего, красного, желтого, серого, голубого, коричневого и розового цветов, поскольку их частотность позволяет судить о возможном наличии закономерности.

Всего нами было рассмотрено 727 слов и словосочетаний, встречающихся в лирике Бродского и связанных со значениями белого, черного, зеленого, синего, красного, желтого, серого, голубого, коричневого и розового цветов и оттенков. Остановимся на тенденциях, которые нам удалось выявить при исследовании.

**Черный и белый.** Упоминание Бродским в текстах черного и белого цветов имеет некоторую особенность – цвета неразрывно связаны – один не существует без другого, они находятся в постоянном взаимодействии. И если в произведении есть один, в большинстве случаев рядом окажется и другой или ссылка на него в качестве образа. «Пророки спят. Белесый снегопад / в пространстве ищет черных пятен малость» [Т. I, с. 233]. Или:

Я вас хочу ознакомить с делом:  
сумма страданий дает абсурд;  
пусть же абсурд обладает телом!  
И да маячит его сосуд  
чем-то черным на чем-то белом. [Т. II, с. 223]

Цвета эти сосуществуют в тесной связи друг с другом, как не может быть бумаги без записей, как не может быть света без тени. Черный и белый цвета характеризуют один предмет одновременно: у деревьев черны кроны,

но ствол – беленый. Или же эти два цвета присущи разным стадиям одного процесса: белые звезды становятся черными дырами.

Основные значения белого и черного цветов через призму поэтического видения Бродского таковы: бел лист бумаги с россыпью чернеющих на нем букв, слов, строк. «Если что-то чернеет, то только буквы, / как следы уцелевшего чудом зайца» [Т. III, с. 195].

Черный цвет есть постоянство, но исключительно в качестве знака: буквы или ноты. «Нет ничего постоянной, чем черный цвет; / так возникают буквы, либо – мотив "Кармен"...» [Т. III, с. 245]. При этом черным оказывается будущее, неизвестность и то, что движется в будущее – время и мы сами.

Бел также снег, и чернеют на нем строения, изгороди, деревья. На фоне белого неба, как неведомые знаки, чернеют очертания древесных крон. Белизна снега, неба связана с белизной бумаги:

Теперь отбой,  
и невдомек,  
зачем так много черного на белом?  
Гортань исходит грифелем и мелом,  
и в ней – комок  
не слов, не слез,  
но странной мысли о победе снега <...> [Т. II, с. 366]

Мы видим, что различные вариации сводятся поэтом к общему, ключевому образу – листа бумаги с текстом. А взаимодействие черного и белого цветов в природе становится частью вселенского творческого акта.

Еще одно значение белого цвета – абсолютное отсутствие чего-либо. Не пустота, а именно отсутствие. «Мир бесцветен, / мир белес, / точно извести раствор» [Т. III, с. 266.].

Дуэт черного и белого цветов – основа поэтической палитры Бродского. Прежде чем мы перейдем к рассмотрению остальных цветов, сконцентриру-

емся подробно на этой паре. Выясним, какие объекты чаще всего оказываются окрашены в эти цвета. Всего в функциональный тезаурус было внесено 344 слова и словосочетания, связанных с обозначениями цветов (192 – с белым, 152 – с черным). Тезаурус составили 4 группы: «Природа», «Общие понятия», «Предметы», «Человек».

Самой наполненной оказалась группа «Общие понятия» (148 употреблений). Окраску имеют или об окраске свидетельствуют действия (32), поэзия (20), качества (20), время (18), свет и тень (17). Начнем рассмотрение с самой многочисленной подгруппы – «Действия». Чернеют и белеют в поэтическом мире Бродского – то есть активно проявляют свой цвет – объекты пространства улицы: фонари, залив, переулок, изгородь, бутылка вдали, причем белый цвет проявляет себя активнее (17 употреблений): «И вновь знакомый переулок / белел обрывками газет» [Т.І, с. 64], а черный пассивнее (15): «Чернела незамерзшая вода» [Т.І, с. 150].

Поэзия и атрибуты, с нею связанные, тоже оказываются окрашенными в два интересующих нас цвета. И здесь белый (12 употреблений) также преобладает над черным (8), так белизна пространства чистого листа умещает на себе черноту знаков. Белым и белоснежным оказывается лист бумаги: «стучите в твердь лопатами, / марайте белый лист» [Т.І, с. 109]; вопреки традиционному значению, фонари белеют, словно многоточие: «За поворотом / фонари обрываются, как белое многоточье» [Т.ІІІ, с. 157]. Чернеют на широком белом пространстве буквы, строки, следы грифеля:

Пестроту июля, зелень весны  
осень превращает в черные строки,  
и зима читает ее упреки  
и зачитывает до белизны. [Т.ІІ, с. 174]

В подгруппе «Качество» белизна является преобладающей (14 употреблений из 20). С одной стороны, белизна оказывается потенцией для будущих черных знаков, с другой, белый цвет сам заключает в себе все краски спектра:

Но белизна вообще залог  
того, что под ней хоронится то, что  
превратится впоследствии в почки, в точки,  
в буйство зелени, в буквы строк. [Т. II, с. 175]

Та же ситуация сложилась в подгруппе «Время»: 14 раз упоминается белый цвет, 4 раза черный. Белыми являются и дни, и ночи, что характерно для Ленинграда, где провел молодость Бродский: «пусть меня, беглеца, осенит / белой ночью твоя / неподвижная слава земная» [Т. I, с. 168.], а черным видится лирическому герою будущее:

Будущее черно,  
но от людей, а не  
оттого, что оно  
черным кажется мне. [Т. III, с. 258]

В подгруппе «Свет, тень» речь чаще идет о белом или белесом свете (13 употреблений): «стекает вниз вода и белый свет / с любовников, которых больше нет» [Т. I, с. 82]; черны тени, тьма и смерть, которая возникает в отдельных контекстах рядом с черным цветом:

<...>душа Симеона несла пред собою  
как некий светильник, в ту черную тьму,  
в которой дотоле еще никому  
дорогу себе озарять не случалось. [Т. III, с. 14-15]

Перейдем к рассмотрению группы «Природа» (93 употребления). Живая природа (51) чаще оказывается окрашена в черный или белый цвет, чем неживая (42). В этой группе наибольшей численностью обладают подгруппы «Животные, птицы, насекомые» (22) и «Растения» (11).

В первой вышеуказанной подгруппе черный цвет преобладает, но незначительно (12 употреблений). Черными оказываются птицы, кони, кошки, мыши: «В тот вечер возле нашего огня / увидели мы черного коня» [Т. I, с. 176], «...и при слове "грядущее" из русского языка / выбегают черные мыши и всей оравой / отгрызают от лакомого куска / памяти <...>» [Т. III, с. 143]. Белыми становятся также кони, утки, бабочки и мотыльки: «Лети отсюда, белый мотылек. / Я жизнь тебе оставил» [Т. I, с. 29]; «Танец белых капустниц похож на корабль в бурю» [Т. III, с. 164]; «Три белых утки плавают в пруду» [Т. III, с. 92]. В отдельных контекстах белые крылья бабочек соотносятся с белеющими парусами прыгающего по волнам корабля, отсылая читателя к лермонтовскому парусу. В подгруппе «Растения» белый цвет практически сходит на нет (2 употребления из 11). Чернеют кусты, мох, деревья. Их чернота то резко контрастирует с фоном, то поддерживает окружающую темноту, становясь частью полумрака: «маячил в полумраке черный куст» [Т. I, с. 150], «любовь твоя, души твоей страшась, / под черными деревьями дрожит» [Т. I, с. 164], «Черный мох напоздает вокруг / на венцы» [Т. I, с. 276]. В «Неживой природе» белый цвет (24 употребления) немного доминирует над черным (18). Белеют снег, пар, облака, туман, то есть вода во всех агрегатных состояниях, небо: «Клубился белый пар. / Лежал младенец, и дары лежали» [Т. II, с. 20], «Судно плыло в тумане. Туман был бел» [Т. II, с. 337]. Чернеют вода, лес, земля, сады: «Лишь черная вода / ночной реки не принимает снега» [Т. III, с. 34], «говоря сам с собой, растворяется в черном лесу» [Т. I, с. 210].

В группе «Предметы» (76 употреблений) немного чаще встречаем предметы черного цвета (40), чем белого (36). Чернеют пальто, ленты, стекло, зонт, стул, решетки, автомобили: «Черная лента цыганит с ветром» [Т. II, с. 233], «чье черное пальто и синева / останутся когда-нибудь без нас» [Т. I,

с. 159], «Автомобили тоже / катились в сторону будущего и были / черными» [Т. IV, с. 174]. Белыми остаются платья, рубахи, дома, стены: «в белых платьях, все вы там в белых платьях / и в белых рубахах» [Т. I, с. 72], но одежда контрастирует с телами чернокожих;

Белые стены комнаты делаются белей  
от брошенного на них якобы для остротки  
взгляда, скорей привыкшего не к ширине полей,  
но к отсутствию в спектре их отрешенной краски. [Т. IV, с. 49]

Белый цвет выступает не только как вместилище цветового спектра, но и как своего рода ограничитель этого спектра, исключая образные цвета, например, отрешенную краску.

Группа «Человек» оказывается самой малочисленной – всего 27 употреблений. Основная численность приходится на подгруппу «Части человеческого тела»: 17 употреблений – белый цвет, 10 – черный. И белыми, и черными оказываются глаза: «только горы стоят в твоих белых глазах» [Т. I, с. 69], «Чем больше черных глаз, тем больше переносиц» [Т. IV, с. 35]. Белеют тела и руки, чернеют кудри и пальцы.

Завершая разговор о черном и белом цветах, вспомним выводы Ю.М. Лотмана<sup>82</sup> о том, что «белое пятно» пустоты вызывает в поэтическом мире Бродского два образа: опустошаемого пространства и заполняемой страницы. Чернота на ней «от слов». Именно это мы подтвердили, исследовав особенности функционирования белого и черного цвета в поэтическом мире Бродского. Белая страница (и вообще белый цвет) заключает потенциал – в будущем она может быть и будет заполнена черными строками, буквами, знаками. Данный образ находит в стихотворениях Бродского конкретные реализации, например, черные тени, силуэты на снегу или беглец, чернеющий на улицах Ленинграда белой ночью.

<sup>82</sup> Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Ю.М. Лотман. О поэтах и поэзии, СПб: Изд. «Искусство», 1996. – С. 731-746.

Как мы помним из анализа тезауруса, белым оказывается пространство, залитое светом. Но при этом свет должен быть естественным. Если же свет исходит от искусственного источника света: настольной лампы, фонаря, лампочки в подъезде, – то это непременно **желтый свет**:

Зимний вечер лампу жжет,  
 день от ночи стережет.  
 Белый лист и желтый свет  
 отмывают мозг от бед. [Т. II, с. 89]

Подобное значение желтого цвета является преобладающим. И оно не носит той отрицательной коннотативной окраски, которая встречается в некоторых произведениях русских поэтов:

Эта песня последней встречи.  
 Я взглянула на темный дом.  
 Только в спальне горели свечи  
 Равнодушно-желтым огнем.

(А. Ахматова «Песня последней встречи»<sup>83</sup>)

Или:

В голубом морозном своде  
 Так приплюснут диск больной,  
 Заплевавший всё в природе  
 Нестерпимой желтизной.

(А. Блок «Жизнь моего приятеля»<sup>84</sup>)

Желтый цвет является шестым по частотности в полученном нами словаре. Мы можем выделить комплекс значений желтого цвета, которые связаны

<sup>83</sup> Стихотворения Анны Ахматовой: /Стихи и поэмы/. – Душанбе: Адиб, 1990. – С. 33.

<sup>84</sup> Блок А. Собрание сочинений: в 6-ти т. – Л.: Худож. лит., 1980-1981. – Т. 2. – С. 217.



между собой в авторском художественном мире. Тема «осень» в некоторых случаях контекстуально связана с темой «Китай». Общей семой здесь выступает желтый цвет: осенью – желтые листья, китайцы – желтая раса:

Весь день брожу я в пожелтевшей роще  
и нахожу предел китайской мощи  
не в белизне, что поджидает осень,  
а в сень ступив вечнозеленых сосен. [Т. II, с. 153]

В данном примере мы видим близость этих двух значений.

Семантика «Китай» связана также с семантикой «яйцо», а если быть точнее, – «желток». Но составляющей частью яйца является еще и белок. Приведем цитату, которая поможет понять авторскую «систему», включающую эти составляющие:

Желая деве сделать впечатленье,  
цветочных чашечек дарю скопленье,  
предпочитая исключенью – массу.  
Вот так мы в разум поселяем расу,  
на расстояние – увы – желтка  
опасность удаляя от белка. [Т. II, с. 152]

Семантика образа белка двоятся: с одной стороны, это белок глаза, воспринимающий опасность на близком расстоянии, с другой, речь идет о единстве желтка и белка, словно в яйце, символизирующем при этом светлую расу и расу желтую, в данном случае китайскую. Запад и Восток. Находим похожее соотношение значений в следующей цитате:

Снаружи осень. Злополучье голых  
ветвей кизиловых. Как при монголах:

брак серой  
 низкорослой расы  
 и желтой массы. [Т. III, с. 285]

Наконец, желтый цвет является в поэтическом мире Бродского признаком старости, ветхости. Желтеет у Бродского бумага:

...легко зимою в Петербурге  
 прожить себе без перемен,  
  
 пока рисует подоконник  
 на желтых краешках газет  
 непопулярный треугольник  
 любви, обыденности, бед... [Т. I, с. 57]

Или:

Знающий цену себе квадрат,  
 видя вещей разброд,  
 не оплакивает утрат;  
 ровно наоборот:  
 празднует прямоту угла,  
 желтую рвань газет,  
 мусор, будучи догола,  
 до обоев раздет. [Т. III, с. 264]

Перейдем к рассмотрению значений **зеленого цвета**, который является третьим по частоте употреблений. Наиболее частотное значение данного цвета традиционно: это зелень Природы как таковой:

Зелень лета, эх, зелень лета!

Что мне шепчет куст бересклета?

Хорошо пройтись без жилета! [Т. II, с. 190]

Зеленеют листья и ветви деревьев, зеленеют водоросли и морская вода, зеленеют огромные лесные пространства и поля. «Он [куст. – А.Т.] схож с гнездом, во тьму его птенцы, / взмахнув крылом зеленым, мчат по свету» [Т. I, с. 255].

Однако именно зелень природы является признаком пространства, чуждого лирическому герою. Как известно, поэт родился в северной столице, часть своей юности провел в экспедициях на Севере, также был там в ссылке. Известны его произведения «К Северному краю» [Т. II, с. 33-34], «Настеньке Томашевской в Крым» [Т. II, с. 51] и другие, в которых Бродский говорит о Севере как о родном, своем пространстве. Зеленый цвет растительности раздражает глаз, привычный к белизне бескрайних снежных просторов: «Поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это – / города, человек, но для начала – зелень» [Т. III, с. 144]. Но и здесь существует амбивалентность: зелень природы может иметь в текстах как отрицательную коннотацию, так и положительную, продолжая оставаться приметой чужого художественного пространства. О лете поэт говорит: «...я бросил Север и бежал на Юг / в зеленое, родное время года» [Т. II, с. 380]. Возможно, речь идет о времени рождения Бродского, поздней весне.

Еще одно значение, присущее зеленому цвету, – изменения, разрушения под воздействием времени, старость чего-либо, порча. Это может выражаться в различных явлениях, например, в заплесневелости съедобных предметов:

Я ждал автобус в городе Иркутске,

пил воду, замурованную в кране,

глотал позеленевшие закуски

в ночи в аэродромном ресторане [Т. I, с. 172];

в коррозии металлических предметов: «...автомашины ржавеют под вязами, зеленея...» [Т. IV, с. 150], в застоялости воды:

И вдруг все увидели ясно  
 (царила вокруг жара):  
 чернела в зеленой ряске,  
 как дверь в темноту, дыра. [Т. I, с. 215]

Следующее значение зеленого цвета связано с железной дорогой. Зелены в произведениях Бродского вагоны:

...я вспомню запачканный кровью,  
 укатанный лыжами снег,  
 платформу в снегу под часами,  
 вагоны – зеленым пятном  
 и длинные финские сани  
 в сугробах под Вашим окном... [Т. I, с. 190]

Зелень вагонов – констатация реалии, знакомой поэту с юности.

Зеленый цвет может обозначать цвет глаз. Это может быть цвет глазной радужки: «Зимой только глаз сохраняет зелень, / обжигая голое зеркало, как крапива» [Т. IV, с. 22], в данном примере акцент сделан еще и на критичности зеленого взгляда на голый зимний мир. Также зеленым является цвет отражающейся в глазах весенней растительности: «Придет весна, зазеленеет глаз. / И с криком птицы в облаках воскреснут» [Т. II, с. 353].

Мы встречаем такие единичные значения зеленого цвета, как:

1) цвет денежных банкнот:

В окнах зыблется нежный тюль,

терзает голый садовый веник  
шелест вечнозеленых денег,  
непрекращающийся июль. [Т. III, с. 241]

(однако и здесь отмечаем связь с природной зеленью);

2) цвет морской воды: «...зеленый Понт соленым языком / лобзает полы тающей туники...» [Т. II, с. 378];

3) довольно частотным является употребление лексемы «вечнозеленый», причем по отношению к растительным объектам, что является привычным, а также в неожиданных контекстах. Например: «Язык оказался смесью / вечнозеленого шелеста с лепетом вечносиних / волн» [Т. IV, с. 83]. В данном примере автор говорит о синестезии, то есть об одновременном восприятии, как о художественном образе: шелест листьев оказывается зеленого цвета, как и сами листья. Или: «Вечнозеленое неврастение, слыша жжу / це-це будущего, я дрожу, / вцепившись ногтями в свои корни» [Т. III, с. 153], где лирический герой, характеризуя себя, говорит о неврастении, которая отражается на цвете его лица – оно вечно зеленоватого оттенка. Или «...шелест вечнозеленых денег...» [Т. III, с. 241]. Зеленый цвет ассоциируется с постоянством в связи с вечной зеленью природы.

**Синий цвет** является четвертым по частотности употреблений. Во многих случаях это цвет воды, водной глади: «Только одни моря / невозмутимо синеют» [Т. IV, с. 77], «по темно-синей / волне среди шума городского» [Т. I, с. 135], а также воды в различных состояниях: «припомни синеву / снегов Изборска» [Т. II, с. 54]. Лексема «синий» часто употребляется, когда речь идет о цвете неба, что вполне традиционно: «Цвет неба – синий» [Т. III, с. 209] и о цвете воздуха: «Воздух, бесцветный вблизи, в пейзаже / выглядит синим. Порою – даже / темно-синим» [Т. III, с. 220].

Отметим тенденцию: в текстах обнаруживается связь неба с водой под ним: «Над облаками синий небосвод / не потолок напоминал, а прорубь» [Т. II,

с. 172]. «Соединяет» небо и водные пространства синий горизонт: «Невероятно синий горизонт. / Шуршание прибоя» [Т. II, с. 400].

В некоторых текстах окраска предмета свидетельствует о вечернем времени суток: «в синих стеклах веранды по вечерам» [Т. III, с. 243], «высытся бармалеи / настоящих деревьев в сгущенной синьке / вечера» [Т. III, с. 224]. Причем, с учетом приведенных выше примеров, иногда неясно, какая же синева первична: «Я пою синеву сугроба / в сумерках» [Т. III, с. 201] – синева материала или синева времени.

Синим часто является глаз, зрачок или взор: «письма, обвязанные тесемкой, / вам продает, изумляя синькой / взора, прижитое с туземкой / ласковое дитя» [Т. IV, с. 155], хотя в данном контексте образ снижен самой лексемой «синька». Например, в «Римских элегиях» [Т. III, с. 227-232] сконцентрированы четыре лексемы «синий», связанные с цветом глаз, из восьми. Противопоставление синего цвета глаз карему в данном произведении Бродский объясняет так: «<...> синий зрачок – это мой! <...> Женский зрачок там – коричневый! <...> На самом же деле противопоставление синего глаза карему в данном случае есть противопоставление Севера – Югу»<sup>85</sup>.

Значения восьмого по частотности **голубого** цвета перекликаются со значениями синего. Это цвет воздуха и неба: «и за Невою воздух голубой, / и голубое небо над собой» [Т. I, с. 110], «дальше попросту не хватило / означенной голубой кудели / воздуха» [Т. III, с. 221]. Цвет взора: «ничего не каплет из голубого глаза» [Т. III, с. 144], «предпочитай карему голубой / глаз – особенно если дорога заводит в лес, / в чашу» [Т. IV, с. 13].

**Красный** цвет является пятым цветом по частотности употреблений. Однако здесь нет целостной концепции: красный цвет чаще употребляется в прямом значении в качестве определения. Хотя определяемые компоненты различны, мы постарались выделить некоторые общие моменты. В большинстве случаев красный характеризует цвет тел, частей тела в разгоряченном состоянии. Например: «Стекает пот с горячих красных лиц. / Со всех

<sup>85</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / Вступительная статья Я. Гордина. – М.: Издательство Независимая Газета, 2000. – С. 214.

сторон несется громкий говор» [Т. I, с. 261] или: «И образ мой второй, как человек, / бежит от красноватых век» [Т. II, с. 91]. При обозначении крови возникает отрицательная коннотация. Красный здесь цвет насильственной смерти:

Смерть в погоне напрасной  
 (будто ищут воров).  
 Будет отныне красным  
 млеко этих коров.  
 В красном, красном вагоне  
 с красных, красных путей,  
 в красном, красном бидоне –  
 красных поить детей. [Т. I, с. 216]

Повторы «красный, красный» перекликаются с цветовыми повторами из детских страшилок: «в черном-черном лесу» и т. д. Автор исподволь пытается внушить ужас своему читателю.

Красный цвет также является признаком смущения, стеснения:

И приходится смотреть  
 в окошко, втолковать ему пытаюсь  
 все таинство, и, Господи, краснеть.  
 Его уж не устраивает аист... [Т. II, с. 154]

Он может характеризовать древесину. Известно, что красное дерево является материалом для изготовления прочной и «благородной» мебели. Именно в этом значении употребляется красный цвет при обозначении принадлежности предмета к пространству Италии, Рима. «Пленное красное дерево частной квартиры в Риме. / Под потолком – пыльный хрустальный остров» [Т. III, с. 227] или «Шорох старой бумаги, красного крепдешина, / воздух пропитан

лавандой и цикламеном» [Т. III, с. 228]. Красный может обозначать и цвет кирпичной кладки: «Друзья мои, вот улица и дверь / в мой красный дом» [Т. I, с. 42] или «Там и сям / слезающая струпьями штукатурка / обнажает красную, воспаленную кладку» [Т. III, с. 156]. Описывая кирпичную кладку, автор по цвету соотносит поверхность стены с кожными покровами тяжелобольного – здесь и струпья, и раны, и воспаления.

При работе с текстами мы обращали внимание и на прилагательные, в корне которых есть указания на цвет. Рассмотрим лексему «красноречие», ее парадигму и дериваты, образованные от нее. Эта лексема привлекла наше внимание, так как для Бродского особое значение имеют категории «язык» и «речь», ставшие для него возможными формами бытия, хотя «красный» здесь употребляется в значении «красивый». «...И смотри, как солнце садится в сады и виллы, / как вода, наставница красноречья, / льется из ржавых скважин, не повторяя / ничего, кроме нимфы, дующей в окарину...» [Т. III, с. 229]. Заметим, что здесь природа (вода) тесно связана с процессом творчества, точнее – речетворчества.

Остальные значения красного цвета представляют собой мозаично разбросанные по текстам произведений единичные элементы. Рассмотрим некоторые подобные значения, так как они представляют особый интерес именно благодаря своей «неповторимости».

1. Красным может быть свет, как искусственный, так и естественный. «Итак, за сценой нарастает джаз, / и красные софиты в три луча / выносят к рампе песню Скрипача» [Т. I, с. 95] или:

Так начнется двадцать первый, золотой,  
на тропинке, красным солнцем залитой,  
на вопросы и проклятия в ответ,  
обволакивая паром этот свет. [Т. I, с. 178]

И здесь мы видим пересечение со значениями белого и желтого цветов.



2. Красный цвет поэт упоминает для определения людей по расовому признаку:

Говоря  
насчет ацтеков, слава краснокожим  
за честность вычесть из календаря  
дни месяца... [Т. III, с. 96]

Это значение скорее традиционно, так как индейцев часто называют краснокожими.

**Розовый цвет** является двенадцатым по частотности. Из ряда несвязанных единичных значений выделяются несколько, характеризующих части тела: «отец Бог весть где мыслями витал, / зажав отвертки в розовой руке» [Т. I, с. 152], «Конечности, плечи, торс, по мере того как мы / переходили от темы к теме, / медленно розовели и покрывались тканью» [Т. IV, с. 82]. В этом розовый если не приравнивается, то является созвучным красному цвету.

Седьмой по частотности **серый цвет** не имеет четкой семантики. Бродский сам говорит, что значит серый цвет: «Там в моде серый цвет – цвет времени и бревен» [Т. III, с. 149], «У северных широт набравшись краски трезвой, / (иначе – серости)» [Т. IV, с. 35], «Что до вещей, носи / серое, цвета земли» [Т. IV, с. 14]. Серый связан со временем и процессом старения, ветшания, а также обыденности и ординарности, что вполне традиционно: «Промозглость, серость. / Уже октябрь» [Т. II, с. 67], «Одеяло серого цвета, и сам ты стар» [Т. III, с. 218].

**Коричневый цвет** находится на десятом месте. Коричневыми в большинстве случаев являются деревянные предметы: «коричневые крылышки дверей» [Т. I, с. 40]; «и коричневая штукатурка / дышит, хлопая жаброй» [Т. III, с. 229]; «и сделан, как и дерево в саду, / из общей (как считалось в старину) / коричневой материи» [Т. IV, с. 7]. И вообще вещь – коричневая:

Вещь. Коричневый цвет  
 вещи. Чей контур стерт.  
 Сумерки. Больше нет  
 ничего. Натюрморт. [Т. II, с. 425]

Мы рассмотрели значения наиболее частотных цветов, встречающихся в поэзии Бродского. Теперь обратимся к некоторым образным обозначениям цветов.

«Раскрашенная в цвета зари собака / лает в спину прохожего цвета ночи» [Т. IV, с. 89]. Противопоставление света и тени, ночи и утра осуществляется автором в образной форме, причем творчески отмеченной оказывается раскрашенная зарей собака, а не однотонный темный человек. Один цвет сменяет другой, как одно время суток сменяет другое.

«Ропот листьев цвета денег...» [Т. III, с. 301]. Здесь в очередной раз зелень денежных купюр соотносится с зеленью листьев. Одно из значений зеленого цвета здесь реализовано в образной форме без упоминания самого цвета.

«Краска стыда вся ушла на флаги...» [Т. III, с. 195]. Под краской стыда понимаем красный цвет. Здесь он обозначает смущение, стеснение, стыд, что свойственно для него. Но красный в том числе цвет флагов, призванных демонстрировать силу и мощь. В данном примере стыд оказывается скрытым за показной бравадой и пафосом.

Вот откуда твои  
 щек мучнистость, безадресность глаза,  
 шепелявость и волосы цвета спитой,  
 тусклой чайной струи. [Т. III, с. 50]

Тусклый бежево-серый цвет, который являет собой разбавленная чайная струя, дополняет невыразительность и внутреннюю исчерпанность приведенного образа.

Еще один цветовой образ автор создает с помощью отсылки к серо-бежевому оттенку «северной части мира» [Т. III, с. 216] – «в этих широтах цвета дурных дрожжей» [Т. III, с. 217]. Дрожжи упоминаются неслучайно, поскольку этот продукт имеет свойство бродить, он отсылает читателя к образу стихийного неконтролируемого начала, не только к мути как к визуальной детали, но и к смуте.

Автор порой строит парные образные цветообозначения, которые являются синонимичными:

У шуки уже сейчас  
чешуя цвета консервной банки,  
цвета вилки в руке. [Т. III, с. 252]

С одной стороны, имеется в виду серо-серебристый цвет металла, которым отливают рыбья чешуя. Но сама рыба, иллюстрируя реализацию метонимического принципа, может оказаться в консервной банке и будет съедена вилкой, то есть сам цвет ее чешуи говорит о предопределенности ее судьбы. Помимо этого, автор намекает на стихотворение Маяковского «А вы могли бы?», где упоминается жестяная рыба.

Вот еще один подобный случай: «Местность цвета сапог, цвета сырой портянки» [Т. IV, с. 47]. Образные цветообозначения имеют синонимичные значения, дополняющие друг друга, и обозначают грязно-коричневый цвет. И вновь срабатывает метонимический принцип, местность принимает окраску определенной атмосферы, созданной людьми, которые в этой местности обитают. Человек красит место, в прямом значении.

Дважды, но в разных текстах встречаются образные цветообозначения, связанные с рыбой: «эти сизые, цвета пойманной рыбы, / летние сумерки»

[Т. III, с. 160]; «и цвета мелкой рыбы / волны» [Т. III, с. 222]. В первом случае с пойманной рыбой сравнивается цвет летних сумерек: синий, голубоватый, серый. Во втором случае с рыбой сравнивается уже не воздух, а вода, волнами играющая на солнце и блестящая, словно мелкая рыбешка.

В завершение разговора о сложных образных конструкциях, несущих в себе цветообозначения, приведем еще один пример: «В глазах цвета бесцельной пули – / готовность к любой перемене в судьбе пейзажа» [Т. IV, с. 170]. С одной стороны, герой готов к переменам, однако смысла в них не видит, взгляд его, словно та пуля, не имеет цели, не задерживается ни на одной детали окружающего мира, и это свидетельствует о том, что герой остается равнодушным ко всему. Речь идет не столько о цвете глаз, сколько о характере взгляда и характере смотрящего.

Закончив разговор о наиболее распространенных на поэтической палитре Бродского цветах, подведем **итог** всему вышесказанному.

1. Цветовая палитра Бродского широка и разнообразна. Всего нами выявлено 76 цветообозначений. Помимо базовых цветов спектра и их оттенков выявлена группа образных обозначений цветов.

2. Наиболее частотными оказались белый (192 употребления) и черный (152) цвета. Эти два цвета находятся в тесном взаимодействии друг с другом, что проявляется в различных вариациях: цвета могут выступать как противоположности, могут взаимно дополнять друг друга, а порой выступают как взаимопродолжающие компоненты поэтического пространства. Их основное значение связано с процессом поэтического творчества, процессом письма. Именно поэтому белизна в потенции хранит черноту и готовит себя к появлению черных знаков – будь то белизна снега и чернеющие на ней кусты и деревья или лист бумаги с вязью строк.

3. Работа с тезаурусом подтверждает, что взаимодействие черного и белого цветов сводится к образу бумаги с буквами на ней. Это фундамент цветового мира в поэзии Бродского. Однако пересечения и взаимодополнения значений цветов и оттенков дают нам понять, что поэтический мир Бродского

отнюдь не черно-бел, как может показаться при поверхностном рассмотрении произведений, а обладает особой сложной цветовой палитрой.

4. За черным и белым следуют зеленый, синий, красный, желтый, серый, голубой, коричневый, розовый цвета. Они менее частотны, но не менее значимы: белый и желтый цвет пересекаются при обозначении естественного света и искусственного освещения, кроме того, желтый цвет является признаком восточной расы, входящей в систему, символически объединяющую Восток и Запад в образе яйца. Зеленый цвет, как цвет южной природы, противопоставлен белоснежному пространству северных полей. Также он является признаком старения, застойности. Красный цвет не имеет закрепленной семантики, но нами была выявлена тенденция к соотнесению красного с цветом частей человеческого тела в состоянии разгоряченности, страстности, смущения, кровоточащих ран, также это цвет роскоши, характерный для пространства Запада. Синий цвет обозначает цвет неба или воздуха и цвет воды, которые соединяет синий горизонт. Также синий – цвет глаз, причем это цвет глаз лирического героя, поэтому он означает нечто свое, родное. Значения голубого цвета сходны со значениями синего. Серый – цвет времени и отсутствия блистательности, выразительности, яркости. Но в некоторых случаях автор прямо не называет этот цвет, а подводит к нему читателя с помощью образных построений. Коричневый цвет связан с деревянными предметами, это цвет вещи. Также коричневый – цвет глаз, на этот раз речь идет о карих глазах жителей Юга, теплого и прекрасного пространства, но чуждого лирическому герою. Значения розового цвета в большинстве своем единичны. Но существует тенденция – так обычно окрашены части человеческого тела. Значения образных конструкций, на первый взгляд выражающих цветообозначения, связаны не столько с цветом, сколько с понятиями: творчество, время, пафос, стихийность, предопределенность, равнодушие. Значения образных цветообозначений гармонично вплетаются в картину поэтического мира Бродского, дополняя значения прочих цветов и создавая собственную, образную палитру.

### 1.3. Особенности функционирования цветообозначений на уровне композиции лирического произведения

Раскроем особенности функционирования цветообозначений на уровне композиции поэтических произведений Бродского. В качестве примера обратимся к «Песенке о Феде Добровольском»<sup>86</sup>.

Впервые это стихотворение было напечатано в книге: Бродский И.А. «Стихотворения и поэмы»<sup>87</sup>. Книга была издана без ведома поэта по самиздатовским копиям стихов до 1962 года. Бродский не признавал ее своей<sup>88</sup>. Затем стихотворение было переиздано в книге «Остановка в пустыне» в 1970 году, вышедшей в США<sup>89</sup>. Это первая книга Бродского, в составлении которой он принимал непосредственное участие<sup>90</sup>. После этого книга неоднократно переиздавалась, но в России вышла только в 2000 году. В «Сочинения Иосифа Бродского» в семи томах это стихотворение не вошло.

Федя Добровольский – 18-летний мальчик, молодой коллектор, который умер во время полевого сезона в геологической партии в 1959 году. Бродский глубоко переживал его смерть и посвятил ему два стихотворения<sup>91</sup>. Одно из них – «Песенка».

Отметим противоречие между заглавием и содержанием. Жанр «песенка», которым Бродский определил произведение, выглядит легковесно. Второй и третий катрены пронизаны анафорами:

О, домов двухэтажных  
тускловатые крыши!  
О, земля-то все та же.  
Только небо – поближе.

<sup>86</sup> Бродский И. Остановка в пустыне: Стихотворения, поэмы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 67.

<sup>87</sup> Бродский И. Стихотворения и поэмы, Washington, D. C. – New York, Inter-Language Literary Associates, 1965. – 236 с.

<sup>88</sup> Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. — М.: Молодая гвардия, 2006. – С. 131.

<sup>89</sup> Бродский И. Остановка в пустыне: Стихотворения и поэмы. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1970. – 228 с.

<sup>90</sup> Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. — М.: Молодая гвардия, 2006. С. 133-134.

<sup>91</sup> Полухина Валентина. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. – СПб.: Звезда, 2008. – С. 48.

Только минимум света.  
Только утлые птицы,  
словно облачко смерти  
над землей экспедиций.

Подобные повторы действительно сближают стихотворение с песенкой. Однако драматический затекст и совсем не легковесное содержание указывают, что подобное противоречие – прием, с помощью которого создается внутренний конфликт текста. О противоречии между формой и содержанием как продуктивной форме организации текста Бродский говорил в одном из интервью: «Если вы используете строгую форму для вполне современного содержания, то увидите, что, облачённое в эту форму, оно приобретает большую силу, потому что возникает нечто вроде напряжения между тем, что говорится, и формой, в которой это выражено»<sup>92</sup>. Здесь мы видим обратное применение этого положения – форма легкая, а содержание – строгое. Использование подобного приема встречаем в другой ранней миниатюре «Вальсок». Е.М. Петрушанская отмечает, что в тексте «слышно противоречие некоего «”пренебрежительно-уничижительного” оттенка, данного жанру в заглавии благодаря использованию суффикса, и контрастного трагического содержания поэтического текста»<sup>93</sup>.

В «Песенке», состоящей из четырех катренов, встречаются два цветообозначения: в первом катрене «Желтый ветер манчжурский», в последнем катрене «черно-белый цветок / двадцатого века».

Мы выделили комплекс взаимосвязанных контекстуальных значений желтого цвета. Тема «осень» в некоторых текстах Бродского связана с темой «Китай». Общей семой здесь выступает желтый цвет: осенью – желтые листья, китайцы – желтая раса:

<sup>92</sup> Иосиф Бродский. Книга интервью. / Сост. В. Полухина. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Захаров, 2005. – С.32.

<sup>93</sup> Петрушанская Е.М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Журнал «Звезда». 2007. – С. 200.

Весь день брожу я в пожелтевшей роще  
и нахожу предел китайской мощи  
не в белизне, что поджидает осень,  
а в сень ступив вечнозеленых сосен. [Т. II, с. 153]

В данном примере мы видим близость этих двух значений. Предел китайской мощи поэт видит не во времени и непостоянстве, не в зиме, «что поджидает осень», а в постоянстве неприятия: вечнозеленые сосны неподвластны желтизне. Учитывая следующее высказывание Бродского: «когда я говорю о Востоке, я имею в виду территорию от Киева до Китая»<sup>94</sup>, тема «Китай» может быть включена в более широкую область значений – «Восток».

Тема «Китай» связана также с темой «яйцо», а если быть точнее, – «желток»:

Желая деве сделать впечатленье,  
цветочных чашечек дарю скопленье,  
предпочитая исключенью – массу.  
Вот так мы в разум поселяем расу,  
на расстояние – увы – желтка  
опасность удаляя от белка. [Т. II, с. 152]

В. Семенов в своей работе говорит о том, что в данном стихотворении речь идет о постепенном «размывании границ между культурным и природным»<sup>95</sup>. В приведенной цитате лирический герой, желая произвести впечатление на девушку, дарит ей букет цветов, массу, а не цветок – единичный объект. Так представление о чуждой расе складывается не как об индивидуальностях, а как о массе людей, просто о массе. В этом и состоит опасность ошибиться, прогадать – при ближайшем рассмотрении (опасность оказывает-

<sup>94</sup> Иосиф Бродский. Книга интервью. / Сост. В. Полухина. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Захаров, 2005. – С. 540.

<sup>95</sup> Семенов Вадим. Иосиф Бродский в северной ссылке: Поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. // Ruthenia. URL: [www.ruthenia.ru/document/534533.html](http://www.ruthenia.ru/document/534533.html) (Обращение: 21.11.13)



ся совсем близко к белку, к глазу) все может оказаться вовсе не так, как представлялось. Так и с девушкой – можно принять ее за часть массы и не разглядеть в ней единственную. Но тут на помощь приходит образ яйца, возникающий при упоминании желтка и белка. Яйцо – символическоеместилище всего, что когда-либо будет создано, символ эмбриона. При этом появляется дополнительное значение у образов желтка и белка: они составляют единое целое, отсылая не к единству, но к соседству и одновременному противопоставлению Запада и Востока с их пространственными представлениями друг о друге.

Лексема «черно-белый» употребляется в текстах Бродского 9 раз. Первый случай употребления в рассматриваемом нами стихотворении «Песенка...». В этом тексте только два цветообозначения, и одним из них является желтый цвет. Подобную ситуацию встречаем лишь еще в одном из оставшихся восьми случаев употребления лексемы «черно-белый», в стихотворении «Из Альберта Эйнштейна»: «<...>город типа доски для черно-белых шахмат, / где побеждают желтые, выглядит как ничья» [Т. IV, с. 172]. Здесь цветообозначения располагаются гораздо ближе друг к другу, чем в «Песенке...». Победа желтых над черно-белыми шахматными фигурами явно отсылает нас к мысли о вмешательстве некой стихийной третьей силы, желтого Востока, в рациональную и упорядоченную внутреннюю борьбу черно-белого Запада. И эта третья сила одерживает победу. Нарушаются привычные, классические правила игры. Если учесть, что «Песенка о Феде Добровольском» написана примерно в 1960 году, то есть в самом начале творчества поэта, а стихотворение «Из Альберта Эйнштейна» – в 1994, то есть в поздний период творчества Бродского, мы можем заключить, что тема взаимодействия Востока и Запада волновала поэта на протяжении всей жизни.

Вернемся к «Песенке о Феде Добровольском». Мы установили, что в первом катрене Восток соотнесен с желтым цветом, а Запад в последнем катрене – с черно-белым. Мы видим, что стихотворение имеет форму тематического кольца. В.М. Жирмунский называет формой композиционного кольца

тот случай, когда повторяющиеся словесные группы замыкают собой не отдельную строфу, а целое стихотворение<sup>96</sup>. Но в данном тексте речь идет не о формальном кольце. Повторяющихся словесных групп здесь нет. Однако можно говорить о композиционном построении текста на основе тематического кольца. По отношению к темам (минимальным и укрупненным) «повторения, контрасты, параллелизмы, периодичность, кольцевое или ступенчатое строение могут быть рассматриваемы как приемы чисто сюжетной композиции<sup>97</sup>, что мы и видим в «Песенке».

Пространство в «Песенке» выстроено по вертикали. В каждом из четырех катренов мы встречаем оппозицию «верх-низ».

1 катрен. Верх: «Желтый ветер манчжурский, / говорящий высоко...». Желтый – цвета песка и цвета азиатской расы. Здесь отметим разные значения: а) высоко над землей; б) торжественно. Низ: «о евреях и русских / закопанных в сопку».

2 катрен. Верх: «небо поближе». Низ: «домов двухэтажных / тускловатые крыши!»; «земля-то все та же...».

3 катрен. Верх: «Только утлые птицы, / словно облачко смерти...». Низ: «земля экспедиций».

4 катрен. Верх: «задыхаясь от ветра». Низ: «черно-белый цветок / двадцатого века».

Мы видим, что в тексте оппозиция «верх – низ» реализуется через более конкретную оппозицию «небо – земля». Однако при этом в тексте очевидно противопоставление пространств и по горизонтали: «Восток – Запад». Причем выстраиваются оппозиционные цепи ассоциаций: «желтый цвет, Восток, ветер, небо» и «черно-белый цвет, Запад, цветок, земля».

Мы выявили функции цветообозначений в данном тексте. Однако картина будет неполной, если оставить без внимания возможную трактовку произ-

<sup>96</sup> Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений. Петербург: Издательство «ОПОЯЗ». Сборники по теории поэтического языка, 1921. – С.64.

<sup>97</sup> Там же. С. 6.

ведения. Вынесенная в заглавие фамилия Добровольский дополнительно семантизируется – добровольно, доброволец.

Помещенные автором в позицию рифмы слова «манчжурский» и «сопку» (манчжурский – русских, высоко – сопку) отсылают нас к вальсу «На сопках Маньчжурии», созданному во время русско-японской войны 1904–1905 гг. В тексте «Песенки» неявно, исподволь поднимается тема войны. А война – это всегда гибель молодых. И в первом катрене автор говорит о погибших евреях, поднимая тем самым тему холокоста.

У Бродского мы видим мысль: еще одна война, где гибнут не только молодые добровольцы, но и целый народ. Однако как связана мысль о евреях и Восток, о котором идет речь в тексте? На границе с Китаем располагается Еврейская автономная область. Противопоставление Запада и Востока приобретает новые оттенки. Запад не принял евреев, Восток принял. При подобной трактовке текста цветообозначения приобретают еще одну семантическую грань.

Оккупация Польши в 1939 году спровоцировала начало нового этапа в отношении нацистов к евреям. Евреев выселяли из маленьких городов, и им предписывалось носить на груди и спине желтую звезду. Нельзя не учитывать этот факт при анализе «Песенки...».

Поскольку наша трактовка данного текста основывается на исторических событиях, цветообозначение «черно-белый» и сама метафора «черно-белый цветок / двадцатого века» могут быть объяснены следующим образом. Указание на время неслучайно ограничивает нас определенными временными рамками. В первом катрене отсылка к вальсу «На сопках Маньчжурии» тоже дает конкретное указание на двадцатый век. Композиция закольцовывается и на этом семантическом уровне. Тема войны помогает раскрыть образ. Свастика, принятая в качестве символа нацистской партией в 1919 году, выглядела как черный крест в белом круге. Возможно, этим обусловлено употребление цветообозначения «черно-белый».

Возникает вопрос, почему при обозначении символа с негативной семантикой автор использует лексему «цветок», лишенную отрицательной коннотации? Можно ограничиться ссылкой на графическое сходство: свастика действительно отчасти напоминает цветок. Но, возможно, указывая на конкретное время, автор говорит о том, что нейтральные ранее предметы, символы (свастика как солярный знак имеет и положительное значение) именно в двадцатом веке, именно на Западе могут кардинально менять свое значение и предназначение.

О своем отношении к Западу и Востоку Бродский говорил неоднократно. «На Западе случилось так, что метафизика, то есть религия, превратилась в этику. <...> На Востоке существует своего рода восприятие отрицательной действительности. Там принимают ту реальность, в которой живут, даже если она неприемлема. На Западе, напротив, постоянно стараются что-то изменить. А в этом основное отличие. На Западе стремятся к утверждению индивидуума, на Востоке <...> наоборот»<sup>98</sup>.

В конце 1960 года создано стихотворение «Элегия» [Т. I, с. 26]. Данный текст, как и «Песенка...», построен на оппозициях и при этом обладает внутренней симметрией. В среднем, третьем, катрене встречаем оппозицию по двум параметрам «предстоят холода» – «обогреты давностями»: будущее – прошлое, холод – тепло. Во втором и четвертом катренах видим еще одну оппозицию: «свет оттепелей» – «темная земля», где светлое противопоставляется темному.

В тексте также два цветообозначения: «белесая зима» в первом катрене и «белизна» в последнем, пятом. Эти цвета не идентичны. Белесый – беловатый, тускло-белый<sup>99</sup>. В частотном словаре цветообозначений белый цвет стоит на первом месте по количеству употреблений соответствующих лексем (192). Белесый цвет занимает четырнадцатое место (11). Он является ступенью к белому, к абсолютной белизне.

<sup>98</sup> Иосиф Бродский. Книга интервью. / Сост. В. Полухина. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Захаров, 2005. – С. 540.

<sup>99</sup> Ожегов С.И. Словарь русского языка: ок. 57 000 слов / Под. ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – 19-е изд., – М.: Рус. яз., 1987. – С. 38.

Нами было выявлено, что употребление Бродским в текстах черного и белого цветов имеет особенность: цвета связаны – один не существует без другого, они находятся в постоянном взаимодействии. Различные вариации образов сводятся поэтом к общему, ключевому образу – листа бумаги с текстом. «Элегия» в некоторой степени нарушает эту закономерность. Прямого упоминания черного цвета в тексте нет. Однако, как мы отметили выше, контраст свету все-таки в тексте находится: «темная земля». Темная земля на фоне белого снега отсылает нас к вышеозначенному ключевому образу. Закономерность продолжает «работать».

Лексема «белесый» в текстах чаще используется, когда речь идет о чем-либо мутно-белого цвета от воды или тумана: «Блестящие нити дождя переплетаются среди деревьев / и негромко шумят, и негромко шумят в белесой траве» [Т. I, с. 77]. Кроме «Элегии» лишь еще в одном случае, в «Большой элегии Джону Донну», мы встречаем цветообозначение «белесый», когда речь идет о зиме и снеге: «Пророки спят. Белесый снегопад / в пространстве ищет черных пятен малость» [Т. I, с. 233]. В этих случаях «белесый», являясь оттенком белого цвета, приравнивается к нему. То есть симметрично построенный на внутренних оппозициях текст обретает целостность, замыкаясь в кольцо цветообозначений.

Мы рассмотрели два ранних текста И. Бродского. Оба созданы в 1960 году. Оба построены по сходным принципам: на оппозициях, кольцевая композиция текстов организована с помощью цветообозначений.

На противоборстве черного и белого построено и стихотворение «Деревья окружили пруд...» [Т. I, с. 230]. Автор рисует почти идеальный в своей завершенности пейзаж – белый пруд в кольце деревьев. Лишь чернеющая тропинка нарушает гармонию, но не только своим цветом – по ней к пруду сбегает толпа детей, противореча пейзажу не только чернотой, но и звуками, нарушающими царящую здесь тишину. Противоборство покоя и беспокойства, природы и человека, белизны и черноты не разрешается в тексте победой одной из противоборствующих сторон. Сама природы, как нечто вечное и сми-

ренное, готова отказаться от белого цвета и примерить на себя черный цвет, лишь бы только нарушенная гармония была восстановлена, и, с наступлением темноты ручей потек бы вспять, увлекая шумных детей домой:

Вершины, кажется, глядят  
в отчаяньи на облака.  
Должно быть, просят темноты  
вечерней, тьмы ночей, –  
чтоб эти капельки воды  
забрал назад ручей.

В данном тексте черный и белый – две стороны одного времени и пространства, сменяющие друг друга, но способные нарушить взаимную гармонию, вторгшись во владения другого цвета.

Рассмотрим еще один текст: «В тот вечер возле нашего огня...» [Т. I, с. 176]. М. Крепс говорит, что только в этом раннем стихотворении об апокалиптическом черном коне автор использует нехарактерный прием нанизывания сравнений. Затем Крепс сравнивает этот текст со стихотворением М. Кузьмина, показывая, что у Бродского сравнения, составляющие цепочку, конкретно-предметны. И одно сравнение не поддерживает другое<sup>100</sup>. Сравнения «нанизываются» на признак, который выражен цветообозначением – черным цветом. Подобный ярко выраженный прием встречаем в одном из текстов Цветаевой из цикла «К Блоку» «Имя твое...»<sup>101</sup>.

Как сказал сам Бродский, «вся история заключается в том, что взгляд на мир, который вы обнаруживаете в творчестве <...> поэтов, стал частью нашего восприятия. Если угодно, наше восприятие – это логическое (или, может быть, алогическое) завершение того, что изложено в их стихах; это развитие принципов, соображений, идей, выразителем которых являлось творчество упомянутых авторов. После того, как мы их узнали, ничего столь же суще-

<sup>100</sup> Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Спб.: ЗАО «Журнал "Звезда"». 2007. – С. 60-61.

<sup>101</sup> Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917: Антология. – М.: Наука, 1993. – С. 760.



хотворения, но и приблизиться к пониманию авторского видения творца и творения:

<...> я, иначе – никто, всечеловек, один  
из, подсохший мазок в одной из живых картин,  
которые пишет время, макая кисть  
за неимением, верно, лучшей палитры в жисть <...>

Поэт – не только творец, но и творение, мазок жизни на картине бытия. Он и инструмент – краска, цвет. Больше на полотне текста цветообозначений нет. Остается лишь зелень – явный цвет и человек – цвет неявный. Но в третьем катрене дается ответ на вопрос о смысле существования этого цвета:

<...> чей покой,  
безымянность, безадресность, форму небытия  
мы повторяем в летних сумерках – вяз и я?

И цвет, и природа, и человек – лишь повторение формы небытия.

С целью выявить особенности функционирования цветообозначений на уровне композиции лирического произведения нами были проанализированы тексты, относящиеся к разным периодам творчества Бродского. Подведем **итоги**.

1. Цветообозначения выступают структурообразующими компонентами текста и активно участвуют в построении композиции лирических произведений. Это подтвердил анализ стихотворений «Песенка о Феде Добровольском», «Из Альберта Эйнштейна», «Элегия», «В тот вечер возле нашего огня...», «Под раскидистым вязом, шепчущим "че-ше-ще"».

2. Цветообозначения участвуют в создании и подкреплении внутреннего конфликта стихотворения, образуют семантическое кольцо, создают «ось» стихотворения благодаря приему нанизывания сравнений.



#### 1.4. Выводы к главе I

1. В поэзии Бродского возникает образ «пятерни чувств», который влечет за собой появление ряда дочерних образов. «Пятерня» как кисть руки помогает лирическому герою воспринимать окружающее, а «пятерня» как кисть, художественный инструмент будто рисует все воспринятое в сознании лирического героя.

2. Особенностью зрения, по мнению автора, является его автономность, независимость от человека.

3. Цветовая палитра Бродского широка и разнообразна. Всего нами выявлено 76 цветообозначений, часть из которых представлена в виде основных цветов спектра и их оттенков, а часть присутствует в виде образных построений.

4. Наиболее частотными оказались следующие цвета: белый, черный, зеленый, синий, красный, желтый, серый, голубой, коричневый, розовый. В большинстве своем эти цвета имеют закрепленную семантику или целый комплекс взаимосвязанных значений. Особенно ярко это проявляется на примере белого и черного цветов.

5. основополагающий образ, связывающий черный и белый цвета воедино, – это образ вселенского творческого акта, который осуществляется вне зависимости от воли поэта-творца. Сама белизна уже заключает в себе и краски спектра, и возможность быть покрытой черными знаками, будь то буквы или ноты. Этот стержневой образ находит проявление в различных вариациях: белизна снега и чернеющие на ней тени ограды или ветви кустов, лист бумаги, исписанный черным грифелем, или вовсе абстрактное нечто черное, маячащее на чем-то белоснежном.

6. Прочие цвета опровергают предположение, которое невольно может возникнуть при взгляде на частотность черного и белого, – о том, что поэтическая палитра Бродского замыкается только на этих двух цветах.

Желтый цвет является спутником искусственного освещения, а также признаком восточной расы, которая становится частью системы, перекликаю-

щейся с образом яйца и символически объединяющей и одновременно противопоставляющей соседствующие Восток и Запад.

Спектр значений зеленого цвета скорее традиционен. Зеленой является богатая южная природа, приятная глазу, но чуждая лирическому герою. Явно отрицательную коннотацию несет группа значений зеленого цвета, связанных со старением, заплесневелостью, застойностью.

Красный и розовый также вполне традиционно соотносятся с цветом человеческого тела в различных состояниях: разгоряченности, смущения, страсти.

Воздушное и морское пространства окрашены в синий цвет и его оттенки. Положительную коннотацию синий имеет, когда обозначает цвет глаз, привычный для лирического героя.

Время окрашено в серый цвет, но зачастую автор об этом лишь намекает с помощью образных построений. Отрицательную коннотацию этот цвет получает, когда речь идет о чем-то невыразительном, не имеющем индивидуальности.

С цветом глаз связан и коричневый цвет, но в противопоставление с образом синих глаз образ карих обладает отрицательной коннотацией. В коричневый цвет в поэтическом мире Бродского окрашены вещи в широком смысле и вещи конкретные: одежда, мебель.

7. Ряд образных цветообозначений дополняет основной спектр. Помимо цветовых сем такие образные конструкции могут содержать указание либо на материал, либо на качество, что влечет за собой появление дополнительной коннотации и даже дополнительной семантизации данных цветообозначений.

8. На уровне композиции лирического произведения цветообозначения выступают как структурообразующие компоненты, участвуя в создании конфликта, семантического кольца, образного стержня отдельных стихотворений.

## ГЛАВА II. ПОЭТИКА ЗВУКА В ПОЭЗИИ БРОДСКОГО

### 2.1. «Птичьим языком»: звук в поэтическом мире

Исследованию акустических тем, мотивов и образов в творчестве Бродского посвящено немало работ. Е.М. Петрушанская в книге «Музыкальный мир Иосифа Бродского» погружает своего читателя в музыкальный словарь поэта в главе «Система мира в образах звука»<sup>105</sup>. Помимо лексики и образов, связанных с музыкой, исследователь рассматривает повышение и понижение звука, а также образ тишины в творчестве поэта. Глазунова в исследовании «Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции»<sup>106</sup> рассматривает звуковые метафоры и символы в поэзии Бродского, их пересечения со зрительными образами, но на материале лишь части стихотворений.

Сам Бродский не раз говорил о том, какое значение звуковая сторона поэзии и жизни имеет для поэта: «Поэт работает с голоса, со звука. Содержание для него не так важно, как это принято думать»<sup>107</sup>. О значимых для человека типах восприятия Бродский говорит в стихотворении «Памяти Т.Б.»: «... тело – незримость; душа, быть может, / зренья и слух» [Т. II, с. 234].

Мы поставили цель выявить, по каким законам существуют и как «работают» темы, мотивы и образы, связанные со звуком, на уровне композиции лирических произведений в поэтическом мире Бродского.

В текстах, созданных в период с 1957 по 1996 год и вошедших в издание «Сочинения Иосифа Бродского», нами выявлено 1356 словоупотреблений,

<sup>105</sup> Петрушанская Е.М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Журнал «Звезда». 2007. – С. 79-114.

<sup>106</sup> Глазунова О.И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского института истории РАН «Нестор-История», 2005.

<sup>107</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / Вступительная статья Я. Гордина. – М.: Издательство Независимая Газета, 2000. – С. 172.

имеющих в составе звуковую сему. Это самая многочисленная из всех групп, связанных с различными типами восприятия. При этом мы не включали в выборку лексемы, связанные с речью, например, «говорить, высказываться», а также реплики персонажей в целом, поскольку они делают акцент скорее на смысле сказанного, чем на его звучании. Также мы не рассматривали уровень фонетики, поскольку в поле нашего зрения находятся тематический, мотивный и образные уровни поэзии Бродского, базирующиеся прежде всего на лексическом уровне. Особенности фонетики в поэзии Бродского частично касаются в своих работах И.В. Романова<sup>108</sup>, О.И. Глазунова<sup>109</sup>. В нашем случае анализ фонетики открывает перспективы дальнейших исследований в связи с уже имеющимися данными.

Опираясь на тексты стихотворений, познакомимся со звуком в авторском понимании. И сразу сталкиваемся с двойственной природой этого самого звука. С одной стороны, он объясняется с точки зрения физики: «Всякий звук, будь то пенье, шепот, дутье в дуду, – / следствие тренья вещи о собственную среду» [Т. IV, с. 95]. С другой стороны, звук становится взаимным дополнением не-звука: «Звук – форма продолженья тишины, / подобье развевающейся ленты» [Т. II, с. 325]. Причем тишина – явление всеобъемлющее. Звук продолжает какую-то часть тишины, но он же одновременно сосуществует с этой тишиной: «И звук поплыл, вплетаясь в тишину, / вдогонку удалявшейся корме» [Т. II, с. 327].

Продолжением и одновременно хранителем звука является эхо: «Как эхо, продолжающее звуки, / стремясь их от забвения спасти» [Т. II, с. 272]. А продолжением эха вновь становится тишина: «когда мой голос отзвучит / настолько, что ни отклика, ни эха» [Т. II, с. 61]. Получается замкнутый круг тишины, в котором зарождаются и длятся звуки, потом становятся эхом, гаснут, и вновь воцаряется тишина. Отсутствие звука может восприниматься двояко – угнетающе или освобождающе:

<sup>108</sup> Романова И.В. Из наблюдений над поэтической фоникой И. Бродского // Известия Смоленского государственного университета. – 2010. – №4(12). – С.145-157.

<sup>109</sup> Глазунова О.И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского института истории РАН «Нестор-История», 2005. – С. 255-273.

Тишина на участке, темно,  
и молчанье не знает по году,  
то ли ужас питает оно,  
то ли сердцу внушает свободу. [Т. I, с. 245]

Сходную мысль о противоречии автор вкладывает в уста спорящих Горбунова и Горчакова в одноименной поэме: «"А все-таки приятна тишина". / "Страшнее, чем анафема с амвона"» [Т. II, с. 264].

Появляется аналогия между тишиной с возникающим в ней звуком и образом белого листа бумаги с черными символами. Белый цвет – пустота, но и некая творческая потенция для черного, который сродни заполняющему лист шрифту, – самому творчеству. Так и тишина – это и отсутствие звука, и потенция для любого звучания, будь то звучание объекта, события, жизни, творчества.

Автор говорит и о физической природе эха: оно возникает, когда звук встречает преграду: «Это только для звука пространство всегда помеха: / глаз не посетует на недостаток эха» [Т. III, с. 131]. Но по ходу объяснений механизм возникновения эха дополняется элементами метафизики, например, возникают понятия «чистое время», «апофеоз звука»: «Ибо в чистом времени нет преград, / порождающих эхо» [Т. III, с. 90];

<...> видим вверху слезу  
ястреба, плюс паутину, звуку  
присущую, мелких волн,  
разбегающихся по небосводу, где  
нет эха, где пахнет апофеозом  
звука, особенно в октябре. [Т. III, с. 105]

Звук в обобщенном смысле обладает рядом характеристик и свойств. Например, в огне он разгорается и начинает гудеть: «Гори сильнее. Ведь каждый звук в огне / бушует так, как некий дух в бутылке» [Т. II, с. 110-111].

Звук обладает долей самостоятельности и порой существует автономно от человека или – парадокс – от кого-то воспринимающего его: «В холодное время года нормальный звук / предпочитает тепло гортани капризам эха» [Т. III, с. 158] или «Звук отрицает себя, слова и / слух» [Т. III, с. 45]. Об органе слуха автор тоже говорит и опять же в связи с феноменом времени: «старение есть отрастанье органа / слуха, рассчитанного на молчание» [Т. III, с. 17]. С возрастом лирический герой не вслушивается в звуки внешнего мира, а позволяет себе сосредоточиться на звучании мира внутреннего, духовного. Звук чаще других раздражителей органов чувств оказывается связан со временем: именно во времени он существует, длится. Но есть и другой вид связи звука и времени, более тесный, более образный: «Потусторонний звук? Но то шуршит песок, / пустыни талисман, в моих часах песочных» [Т. IV, с. 110].

Особые отношения складываются друг с другом у чистого звука, шума, песни, напева, крика и наиболее содержательно наполненной стороны звука – речи. На звуковом спектре есть как четкие границы между видами выражения звука, так и размытые участки: «мой слух об эту пору пропускает: / не музыку еще, уже не шум» [Т. II, с. 225]. В определенной ситуации, при отрицательной коннотации, крик оказывается более громким, звонким, чем песня: «Песня, как ни звонка, глуше, чем крик от горя» [Т. II, с. 17]. Чистые, не наполненные смыслом звуки звучат громче речи: «а после в разговор вмешались звуки, / сливавшиеся с речью поначалу, / но вскоре – заглушившие ее» [Т. II, с. 167]. И предпочтение отдается именно звучанию, не наполненному смыслом: «Трудным для подражания / птичкиным языком. / Лишь бы без содержанья» [Т. IV, с. 18]. «Птичкий язык» становится высшим видом творчества в стихотворении «Прощальная ода» [Т. II, с. 14-19], где щебет дается герою на просьбу о даре песни, достойной его потерянной возлюбленной.

Доминирование бессодержательного звука над обремененным содержанием как особенность существования звука в поэтическом мире объясняется чуткостью слуха воспринимающего:

Дело, наверно, было  
в идеальной акустике, связанной с архитектурой,  
либо – в твоём вмешательстве; в склонности вообще  
абсолютного слуха к нечленораздельным звукам. [Т. IV, с. 84]

Даже неприятный слуху звук оказывается предпочтительнее тишины, молчания: «Но даже режущий ухо звук / лучше безмолвных мук» [Т. II, с. 219]. Порой лишь бессодержательный звук может быть услышан: «Я слышу не то, что ты мне говоришь, а голос» [Т. IV, с. 78];

И зачем мой слух  
уже не отличает лжи от правды,  
а требует каких-то новых слов,  
неведомых тебе – глухих, чужих,  
но быть произнесенными могущих,  
как прежде, только голосом твоим. [Т. II, с. 249]

Способной на эти неведомые «глухие слова» помимо лирического героя оказывается только его возлюбленная. Ей же принадлежит прерогатива создания органа слуха героя, его способности и умения вслушиваться, а сам герой является лишь творением:

Это ты, горяча,  
ошую, одесную  
раковину ушную  
мне творила, шепча. [Т. III, с. 226]

Порой звук выступает в несвойственной ему ипостаси – он становится картиной, изображающей того, кто звук издает:

Жужжанье мухи,  
увязшей в липучке, – не голос муки,  
но попытка автопортрета в звуке  
"ж". [Т. III, с. 221]

Появляется связь «творение-звучание»: возникая в этом мире, существо получает способность слышать и издавать звук и самого себя в этом звуке запечатлевает. Творение становится творцом.

Зачастую слух сравнивается со зрением и противопоставляется ему, и преимущества получает то одно, то другое: «слуху зренью не чета, / ибо время – область фраз, / а пространство – пища глаз» [Т. II, с. 227]; «Звук уступает свету не в / скорости, но в вещах» [Т. III, с. 176];

Но, устремляясь ввысь,  
звук скидывает балласт:  
сколько в зеркало не смотришь,  
оно эха не даст. [Т. III, с. 177]

При всем взаимодействии и взаимном соперничестве слух и зрение дополняют друг друга. Когда оказывается бессилён один из этих способов восприятия, второй функционирует интенсивнее: «но, знаете, когда лица не видно, / чуть-чуть острее воспринимаешь голос» [Т. II, с. 293]; «в ночную пору то звучит, / что нужно им и нам скрывать» [Т. I, с. 240]. При этом звук как раздражитель слуха и свет как раздражитель зрения в конце концов рождаются в своей оторванности от человека: «Оба счастливы только вне / тела. Вдали от нас» [Т. III, с. 176].



Из текстов мы узнаем, что со временем ожидает звук голоса, что с ним случится:

Так, с годами, улики становятся важней преступленья, дни –  
интересней, чем жизнь; так знаками препинания  
заменяется голос. [Т. IV, с. 171]

Речь идет о паузах и интонациях, которые создают в потоке речи знаки препинания. То есть со временем звук голоса превратится в условные графические изображения, в текст. Устное творение станет письменным.

Чтобы понять, какую роль играет звук и звуковые темы, мотивы и образы на уровне композиции лирических произведений, рассмотрим несколько текстов. Звук часто играет роль детали, участвующей в создании экспозиции стихотворения. Именно такую функцию звуковые образы выполняют в тексте «Раньше здесь щебетал щегол» [Т. III, с. 264]:

Раньше здесь щебетал щегол  
в клетке. Скрипела дверь.  
Четко вплетался мужской глагол  
в шелест платья.

Перед читателем предстает помещение, где раньше торжествовала жизнь, зарождалось чувство. На звуковом фундаменте выстраивается корпус стихотворения. Но на этом функции звуковых образов не заканчиваются. По ходу текста разворачивается описание нынешнего состояния этого квадрата стен:

Знающий цену себе квадрат,  
видя вещей разброд,  
не оплакивает утрат;

ровно наоборот:  
празднует прямоту угла,  
желтую рвань газет,  
мусор, будучи догола,  
до обоев раздет.

Интерьер удручает, но «пространству вонь / небытия к лицу». Обесчеловеченное, а оттого обеззвученное пространство привлекательно, по мнению автора. Но оно может позволить себе погрузиться в тишину забвения, потому что уже стало местом появления новой жизни. В финале стихотворения семантическое кольцо защелкивается на двойной замок: «мужской глагол», сплетающийся с шелестом платья, смыкается с упоминанием о двоих в конце текста, а звуки, обозначающие кипение жизни, в начале текста перекликаются с появлением новой жизни в последнем стихе и уже вначале предсказывают ее. Скрип двери будто бы украдкой заменяется упоминанием дверного проема как границы двух пространств – внешнего и внутреннего:

Только дверной проем  
знает: двое, войдя сюда,  
вышли назад втроем.

Более очевидное «звуковое» кольцо возникает в стихотворении «Точка всегда обозримей в конце прямой» [Т. III, с. 251]. В тексте рядом с акустическим образом, подтверждающая наше наблюдение, оказывается образ, связанный со зрением:

Веко хватает пространство, как воздух – жабра.  
Изо рта, сказавшего все, кроме "Боже мой",  
вырывается с шумом абракадабра.

И вновь звук обесценивается смыслом. Все, кроме упоминания Господа, бессмысленно, непонятно, беспорядочно и суетно. Еще больше обесценивается речь в финальном катрене стихотворения: «Дальше ехать некуда. Дальше не / отличить златоуста от золоторотца». Языковая игра превращает златоуста, красноречивого оратора, в золоторотца – бродягу и оборванца, уравнивает их. С другой стороны, та же языковая игра превращает уста –местилище слов – в рот –местилище еды.

Финальные стихи замыкают акустическое кольцо. Помимо этого рядом со звуком упоминается время, чем подтверждается еще одно наблюдение: «И будильник так тикает в тишине, / точно дом через десять минут взорвется». Звук неумолимо идущего времени – единственное, что оглашает тишину комнаты, единственное, что оглашает вообще тишину.

«Я проснулся от крика чаек в Дублине» [Т. IV, с. 97] – стихотворение, относящееся к позднему периоду творчества Бродского. В первом же стихе возникает тема звучания, причем звучания резкого, пробуждающего лирического героя ото сна:

На рассвете их голоса звучали  
как души, которые так загублены,  
что не испытывают печали.

Рядом со звуком снова возникает зрение и тут же перестает существовать, отрицаемое образом брайлевского алфавита, алфавита слепых, который не может быть прочитан, потому что осязать его невозможно из-за стекла, разделяющего лирического героя и надпись:

Облака шли над морем в четыре яруса,  
точно театр навстречу драме,  
набирая брайлем постскрипtum ярости  
и беспомощности в остекленевшей раме.

Слов, наполненных смыслом, не существует, потому что напечатанные и написанные слова не могут быть прочитаны – зрение отсутствует, слова, написанные брайлевским алфавитом, каплями дождя на стекле, не могут быть почувствованы. К лирическому герою приходит осознание: «И я вздрогнул: я – дума, вернее – возле». Почему возле? Потому что дума предполагает хоть какую-то формулировку, смысл облекается в форму, а до этого герой оказался вне слов. Поэтому остается искать себя в одной из крайностей: в звуке, лишенном смысла, или в застывшей тишине, также бессмысленной:

Жизнь на три четверти – узнавание  
себя в нечленораздельном вопле  
или в полной окаменелости.

В финале стихотворения следует смена точки зрения. Если ранее рассуждение велось от лица лирического героя, некоего я, то в конце герой самоустраивается, заранее говоря о себе в прошедшем времени:

Я был в городе, где, не сумев родиться,  
я еще мог бы, набравшись смелости,  
умереть, но не заблудиться.

От суммы звук плюс человек, ищущий себя в звуке и издающий звук, остается только чистый звук, лишившийся человека. Отделяясь от человека, звук очищается и от смыслов, вносимых людьми, от положительных и отрицательных эмоций, и от грамматики, и от языка, становясь не обремененной ничем посторонним чистой нотой:

Крики дублинских чаек! конец грамматики,  
примечание звука к попыткам справиться

с воздухом, с примесью чувств праматери,  
 обнаруживающей измену праотца –  
 раздирали клювами слух, как занавес,  
 требуя опустить длинноты,  
 буквы вообще, и начать монолог свой заново  
 с чистой бесчеловечной ноты.

Данный текст подтверждает наше наблюдение о том, что человек «вреден» звуку, он искажает его своими эмоциями и смыслами, которые облекает в этот звук. Поэтому «бесчеловечный» звук, будь то даже резкий крик птиц, чище любого звука, связанного с человеком. Композиция стихотворения закольцована, словно эхом, криком чаек. Именно этот повторяющийся звук объясняет, что лексема «проснулся» в отношении лирического героя означает не просто выход из состояния сна, а осознание природы звука и природы человека, начиная еще с праматери и праотца.

Теперь становится понятно, почему появилось на свет стихотворение о тайне поэтического творчества: «Тихотворение мое, мое немое...» [Т. III, с. 136]. Немое стихотворение, судя по законам поэтического мира Бродского, окажется самым «чистым», искренним и более говорящим. Поэтому характеризуется оно: «однако, тяглое – на страх поведьям». Оно честнее любого стихотворения будет служить тому, ради чего было создано. Вновь рядом со звуковым образом, оправдывая тенденцию, появляется зрительный образ, конкретизирующийся до цветового:

Как поздно за полночь ища глазунию  
 луны за шторой зажженной спичкою,  
 вручную стряхиваешь пыль безумия  
 с осколков желтого оскала в писчую.

Потому автор и говорит «ломоть отрезанный, тихотворение», что такой «немой» текст не родня всем кричащим, говорящим и потому невнятным произведениям. Тихотворение, словно лирический герой и словно сам автор, – изгой, настаивающий на своей немоте – на принадлежности к чистому звуку и честно тянущий свою лямку.

Подведем **итоги**.

1. Звуковые темы, мотивы и образы в поэтических текстах Бродского являются частотными. Нами выявлено 1356 словоупотреблений, связанных со звуком. Лексемы, связанные с речью, а также реплики персонажей не рассматривались, так как в них акцент сделан не на звуковую, а на смысловую составляющую.

2. Звук в поэтическом мире Бродского имеет двойственную природу: физическую и метафизическую. Первая проявляется в рождении звука при трении вещи об окружающую среду. Вторая – в связи его со временем. Звук, с одной стороны, существует во времени, с другой стороны, он сам отсчитывает время, что проявляется в образах хода механических часов или шуршания песка в теле песочных часов.

3. Звук в своем существовании проходит определенные этапы: в царящей тишине он зарождается, длится, при встрече преграды становится эхом, которое выступает как хранитель звука, затем затихает. Тишина тоже амбивалентна: она освобождает от засилья звуков, но она же внушает ужас.

4. Лирический герой, получивший при прикосновении возлюбленной возможность воспринимать звуки, становится способным на воплощение себя в звуке, как и все живое воплощается звуча. Творение становится творцом благодаря звуку.

5. Звук и зрительная информация, слух и зрение в поэтическом мире Бродского идут рука об руку, дополняя друг друга. Если одно из этих чувств пропадает, второе обостряется. Но и слух, и зрение выигрывают при автономности, оторванности от человека.

6. Звук, не обремененный содержанием, звучит громче и чище, чем звук с примесью человеческих эмоций или звук под грузом смысла. Смысл обесценивает звук, превращая его в абракадабру. Единственное слово имеет право на существование – то, которое было в начале, слово Бог. Бессодержательный «птичьи язык» оказывается честнее речи. Вершина поэтического воплощения звука – парадоксальное «немое тихотворение», текст об отсутствии самого текста, озвученного и сформулированного смысла. Но при этом звук, даже самый резкий, лучше абсолютного безмолвия. Хотя со временем, к старости, человек более склонен к тишине, чем к звуку.

7. На уровне композиции лирических произведений звуковые темы, мотивы и образы участвуют в создании экспозиции произведения, выполняют функции тематического стержня, помогают организовать семантическое кольцо. Отдельные тексты, несущие в себе вышеупомянутые темы, мотивы и образы, объединяются в метатекст, благодаря которому можно установить законы и особенности природы звука в поэтическом мире Бродского и проследить путь звука от физического существования к метафизическому.

## **2.2. «Все звуки, помимо воя»: фрагменты акустической картины мира**

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению упоминаний об отдельных звуках, остановимся на особенностях сосуществования их в поэтическом мире Бродского. Звуки могут быть одиночными: «Трещала печь, героя пальцы / опять лежали на окне» [Т. I, с. 59]; «Хлопки сентябрьских парадных, / свеченье мокрых фонарей» [Т. I, с. 54]. Также звуки могут перечисляться, нанизываться на слух лирического героя, но не смешиваться в его восприятии:

Трамваи дребезжали в темноту,  
вагоны громыхали на мосту,  
постукивали льдины о быки,  
шуршанье доносилось от реки<...> [Т. I, с. 149];

<...>гудит буксир за Летним садом,  
скрипит асфальт, шумит трава,  
каналов блеск и плеск канавок,  
и все одна, одна строфа<...> [Т. I, с. 61]

В некоторых случаях один звук может перекрывать или прорываться сквозь другой: «В этой деревне сквозь шум реки / на круглых деревьях шумит листва» [Т. I, с. 138]; «Я снова слышу голос твой тоскливый / на пустырях – сквозь хриплый лай бульдогов» [Т. I, с. 208]; «Вдалеке / ворчаньем заглушает катер, / как давит устрицы в песке / ногой бесплотный наблюдатель» [Т. I, с. 192]. Также звук может, искажаясь, превращаться в другой: «На таком расстоянии любой приказ / превращается рацией в буги-вуги» [Т. II, с. 220].

Как и между собой, звуки взаимодействуют с тишиной, лишь с одним исключением: тишина существует постоянно, звуки возникают на ее фоне: «рожок междугородного автобуса, / рыдающий в заоблачной тиши» [Т. I, с. 185]; «Окно вдоль неба в переплетах, / между шагами тишина» [Т. I, с. 52]. Тишина может возникать из не-звучания: «Гиацинты цветут. Ни свистка, ни крика, / никаких голосов. Неподвижна листва» [Т. II, с. 206].

В поэтическом мире Бродского звук не обязательно звучит. Он может лишь ожидаться, но не появляться или вовсе упоминаться в связи с отрицанием: «Здесь так светло. Не слышен синий лай. / И колокольный звон совсем не слышен» [Т. I, с. 234]; «Все трубы зимние трубят, / но флейты не найти» [Т. I, с. 246]; «кустарник сучьями шуршит, / а нужен козодой» [Т. I, с. 246];

Но, вместо щебетанья, вдруг,  
в лопатках возбуждая дрожь,  
раздался характерный звук:  
звук трения ножа о нож. [Т. II, с. 7]



Есть тенденция сравнения одного звука с другим: «Перевернут наперсток ведра, / шум листвы – словно гомон овечий» [Т. I, с. 276]; «Шумят пачки новеньких ассигнаций, / словно вершины берез, акаций» [Т. II, с. 181];

Это песня сверчка  
в красном плинтусе тут,  
словно пенье большого смычка<...> [Т. II, с. 10]

Поскольку звук продолжает тишину, последняя тоже подлежит сравнению, порой обретая дополнительную отрицательную коннотацию: «то ли вправду звенит тишина, / как на Стиксе уключина» [Т. II, с. 47]. И как парадоксальная вершина сосуществования звучаний возникает тишина в тишине: «в опустевшей квартире, ее тишине на зависть, / крутится в темноте с вечным молчаньем запись» [Т. II, с. 360].

Теперь остановимся подробнее на отдельных звуках, упоминающихся в поэтическом мире Бродского. Сначала обратимся к живой природе. Звуки, издаваемые птицами или связанные с птицами, встречаются в произведениях 102 раза. Памятуя, что «птичкий язык» играет важную роль в поэтическом мире, рассмотрим подробно «песню» каждой птицы. Часто автор не конкретизирует, что за птица подает голос: «В кронах, сказал я, в кронах / темные птицы кричат» [Т. I, с. 170];

За ними поют пустыни,  
вспыхивают зарницы,  
звезды горят над ними,  
и хрипло кричат им птицы<...> [Т. I, с. 21];

И вновь благоухали анемоны,  
выкрикивали птицы над базаром,  
гудели привокзальные колонны,

но я-то проходил среди развалин. [Т. I, с. 91]

Как и любой звук, пение птиц может ожидаться, но не появляться: «И птицы спят. Не слышно пенья их» [Т. I, с. 232].

Но птица не обязательно кричит, поет или щебечет. Могут шелестеть ее крылья или постукивать по полу лапки, сближая пернатых с людьми:

Проходит в коридоре человек,  
стучит когтями по паркету птица  
и в коридоре выключает свет  
и выросшим крылом ко мне стучится. [Т. I, с. 125]

Чаще других птиц встречаем в поэтическом мире Бродского ворон, которые обычно не поют, а кричат: «Над розовым шпилем банка / ворона вилась, крича» [Т. I, с. 213];

Гоним. Пролетами Пассажа,  
свистками, криками ворон,  
густыми взмахами фасадов,  
толпой фаллических колонн. [Т. I, с. 65]

Коннотация образа вороны двойится: автор то считает птицу предвестницей дурного, спутницей нечистой силы и даже уравнивает крик птицы со смертью: «И вороны кричат, как упыри, / сочувствуя и радуясь невзгоде» [Т. II, с. 44]; «Смерть – это крик вороний» [Т. I, с. 216], то собственную еврейскую картавость соотносит с криком белой вороны в «Прощальной оде», об этом говорит в своем исследовании И.В. Романова<sup>110</sup>.

<sup>110</sup> Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография / И.В. Романова; Министерство образования и науки РФ; Смоленск. гос. ун-т. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. – С. 186.

Помимо ворон мы встречаем в поэтическом мире других издающих или не издающих звуки птиц: петуха, сову, дятла, грача, козодоя, щегла, журавля, снегиря. Каждая из птиц «звучит» на свой манер: смеется, хлопочет, стучит, кашляет, щебечет. «Вороний крик не слышен, ночь, совиный / не слышен смех. Простор английский тих» [Т. I, с. 232]; «Закричат и захлопочут петухи, / загрохочут по проспекту сапоги» [Т. I, с. 178]; «и, приветствуя этот возврат, / гулко дятел стучит для острастки» [Т. I, с. 239]; «кустарник сучьями шуршит, / а нужен козодой» [Т. I, с. 246]; «И кашляют грачи в пустынном парке» [Т. II, с. 82]; «Раньше здесь щебетал щегол / в клетке. Скрипела дверь» [Т. III, с. 264].

Определенные птичьи голоса являются маркерами конкретного времени года: осени, когда птицы улетают на юг, или лета, разгара птичьих концертов: «Осень в твоём полушарьи кричит "курлы"» [Т. III, с. 249]; «Вот так и слышишь пенье птиц, / когда трещит мороз <...>» [Т. I, с. 246];

Возможность же все это наблюдать,  
к осеннему прислушиваясь свисту,  
единственная, в общем, благодать,  
доступная в деревне атеисту. [Т. II, с. 129]

Особый смысл автор вкладывает в образы дятла и петуха. Дятел, оглашающий тишину леса стуком, уподобляется сердцу, которое тоже стучит не с целью до чего-то достучаться, а просто потому, что иначе оно перестанет существовать: «Гулко дятел стучит по пустым / деревьям, не стремясь достучаться» [Т. I, с. 248];

Все сгибается, бьется, кричит;  
но меж ними достаточно внятно  
– в этих "ребрах" – их сердце стучит,  
черно-красное в образе дятла. [Т. I, с. 249]

Голос петуха, звучащий поутру, связан с пробуждением – от сна ли, от заблуждений – и чудесным исцелением: «Асклепий, петухами мертвеца / из гроба поднимавший!» [Т. II, с. 64]; «И петух дает / приказ ему от сна восстать» [Т. II, с. 145].

Но пение – это не только извлечение звука. Это еще и способ указать на место каждого живого существа в мире: «при пеньи, полагаю я, / мы место уточним свое» [Т. II, с. 7]. Именно в способности петь заключается сходство человека с птицей. Но сама песня человека от птицы отличает.

Об этом же свидетельствуют стихотворения «Прощальная ода» [Т. II, с. 14-19] и «Осенний крик ястреба» [Т. III, с. 103-106]. В первом речь идет о блужданиях лирического героя в лесной чаще в поисках возлюбленной. Он вопрошает Бога, но не получает ответа, где же она. Вера в то, что возлюбленная жива, но просто спит, не покидает героя. И тогда он обращается к небесам с просьбой даровать ему голос, способность петь, чтобы пробудить ото сна любимую: «Дай ее разбудить песней такой же ясной, / как небеса твои, – ясной, как свод небесный!» [Т. II, с. 16] Самой чистой и явной песней оказывается птичий щебет, на который, обращаясь птицей и взлетая, срывается лирический герой. Во втором вышеупомянутом стихотворении речь изначально идет о птице, о ястребе, взлетающем в синее холодное небо над Коннектикутом. Внизу проносится череда мелких разноцветных деталей. Осенью температура падает, а над землей оказывается еще холоднее, и ястреб плывет в холоде и синеве. Несмотря на все, что творится на земле, во время полета птица оказывается на вершине одиночества, осознавая невозможность вырваться, спастись. Тогда из клюва вырывается такой же свободный и одинокий крик, внушающий ужас:

И тогда он кричит. Из согнутого, как крюк,  
 клюва, похожий на визг эринний,  
 вырывается и летит вовне

механический, нестерпимый звук,  
звук стали, впившейся в алюминий;  
механический, ибо не

предназначенный ни для чьих ушей:  
людских, срывающейся с березы  
белки, тьявкающей лисы,  
маленьких полевых мышей;  
так отливаться не могут слезы  
никому. [Т. III, с. 105]

Ястреб остается наедине со своим криком, они летят рядом. Тем самым Бродский выражает свое кредо как поэта: поэт не существует в толпе, он парит в одиночестве, лишь его творение, его крик находится с ним. Но, поднимаясь выше и выше, поэт попадает в такие запредельные сферы, в которых жить земному, тварному существу уже невозможно (как, например, в «Большой элегии Джону Донну», где душа поэта поднимается даже выше ангелов и Бога). Само существование поэта, бытие в творчестве, проходит на грани гибели и в итоге становится гибельным для самого поэта.

Часто встречается в поэтическом мире Бродского еще один звук – жужжание или гудение различных насекомых (36 употреблений): осы, трутня, пчелы, мухи, сверчка, комара, цикад. Как и в птичьем мире, здесь может не конкретизироваться, какое насекомое издает звук, при этом в контексте возникают дополнительные значения: «Вместо слабых мира этого и сильных – / лишь согласное гуденье насекомых» [Т. III, с. 10] – здесь гудение выступает как признак массовости и согласия с толпой. С жужжанием насекомых сравнивается жужжание уходящего времени, тенденция связи звука и времени вновь находит подтверждение:

Жужжащее, как насекомое,

время нашло, наконец, искомое  
лакомство в твердом моем затылке. [Т. III, с. 16]

Время – насекомое, скорее всего медоносная пчела, затылок лирического героя – цветок, способный ей дать лакомство дум.

Иногда жужжание оказывается не сольной партией, а хором сразу нескольких насекомых: «насекомые ползают, в алой жужжа ботве, – / пчелы, осы, стрекозы» [Т. III, с. 87]. Тем самым создается образ теплого времени года, наполненного цветением растений и гудением жизни. То же самое можно сказать и про следующий пример. Зимой вспомнить летние впечатления может тот, кто знает специфику летнего периода в определенной климатической зоне: «Про это вспоминает край лишь тот, / где все полно жужжанья, крику, свету» [Т. II, с. 104].

Зачастую источником жужжания оказывается именно пчела. Ее образ связан с летним теплом, временем цветения растений и праздником всего живущего. «Пчела жужжит, блестит озерный круг» [Т. I, с. 254]; «Жужжание пчелы там главный принцип звука» [Т. III, с. 147]; «в столбике будет падать ртуть, / летом – жужжать пчела» [Т. III, с. 179].

Вот так, как медоносная пчела,  
жужжащая меж сосен безутешно,  
о если бы ирония могла  
со временем соперничать успешно,  
чего бы я ни дал календарю,  
чтоб он не осыпался сиротливо,  
приклеивая даже к январю  
опавшие листочки кропотливо. [Т. II, с. 86]

Вновь звук стоит рядом со временем. Жужжание оказывается способным соперничать со временем, с одной стороны, напоминая зимой о летней жаре,

с другой – озвучивая мечту о вечном лете и вечной жизни, которым не страшно уходящее время.

Сродни гудению пчелы в поэтическом мире Бродского гудение осы: «жужжанье ослепительной осы / в простой ромашке вызывает робость» [Т. II, с. 136]. Со свойственной автору завуалированной иронией в этом примере обыгрывается история о пестиках и тычинках немного с другой стороны: в процессе опыления цветка участвует какое-либо насекомое, в нашем случае – оса. И этот процесс превращается в некий акт любви, мысли о котором и заставляют краснеть скромную ромашку.

Но в отличие от пчелы образ осы дополняется мифологической составляющей: «за белую корову вьется вслед / жужжащая небесная оса» [Т. I, с. 162]. Перед нами возникает миф о царской дочери Ио, за связь с Зевсом превращенную в белую корову, которую должен был постоянно жалить овод. Здесь овода заменила оса. Еще одно отличие жужжащей осы от пчелы то, что она летает не только среди растений, но может оказаться и среди животных, как бы продолжая миф в настоящем времени: «В толпе овец оса жужжит невнятно» [Т. I, с. 262].

В поэтическом мире Бродского мы слышим и цокот мух, с которым сравнивается картавый говор и вообще незнакомая и непонятная речь: «Я понимаю только жужжанье мух / на восточных базарах!» [Т. III, с. 152];

Причисли  
привиденье к родне,  
к свойствам воздуха – так же, как мелкий петит,  
рассыпаемый в сумраке речью картавой,  
вроде цокота мух<...> [Т. III, с. 54]

Жужжание мух может не только восприниматься как фон, но и раздражать, доставлять дискомфорт слушателю. Однако именно монотонность и на-

стойчивость помогают научиться отличать неважные фоновые звуки от важных:

Ежедневная ложь  
и жужжание мух  
будут им невтерпеж,  
но разовьют их слух. [Т. III, с. 256]

Цикады – противоречивые насекомые. Их голос начинает звучать то днем, то только ночью: «Восточный конец Империи погружается в ночь. Цикады / умолкают в траве газонов» [Т. III, с. 81]; «И хор цикад нарастает по мере того, как число / звезд в саду увеличивается, и кажется ихним голосом» [Т. IV, с. 149].

Маркирует ночное время, но не на юге, а в средней полосе песня сверчка: «В окнах спальни синее ольшаник, не то орешник, / и сверчок верещит» [Т. IV, с. 17].

Автор связывает с жужжанием идею о том, что механическое есть подражание природному, причем механическое хрупко на фоне бесконечной природы: «Что до жука и его жужжанья, / всюду сходят с ума машины для подражания» [Т. IV, с. 120];

<...> отзвуки их трагедий  
смешиваются с пеньем веретена,  
как гуденье далекого аэроплана  
с жужжаньем буксующей в лепестках пчелы. [Т. III, с. 273]

Автор рассуждает о природе человека и о собственной природе через призму жужжания. В первую очередь, жужжание связано со временем. Порой жужжание способно напомнить о прошедшем, порой связывается с летящими вперед минутами, часами:



Вечнозеленое неврастение, слыша жжу  
це-це будущего, я дрожу,  
вцепившись ногтями в свои корни. [Т. III, с. 153]

Себя лирический герой называет вечным неврастеником, чей болезненный цвет лица отдает зеленыю, а жужжание мухи, которая олицетворяет будущее, вселяет в него ужас.

Рассмотрим стихотворение, которое помогает понять сущность человека и насекомого: «Ты не скажешь комару...» [Т. IV, с. 113]. Сначала человек и насекомое сравниваются по восприятию друг друга. С точки зрения комара, человек бессмертен. Сама жизнь скрывает то, что она конечна, «от тех, кто в ней / насекомого сильнее». Причем скрывать это она может по-разному: либо в жужжании и монотонности, либо вовсе в молчании. Само стихотворение напоминает басню тем, что начинается с беседы человека и комара. А в конце, как и положено, следует вывод, мораль: «всяк, кто сверху языком / внятно мелет – насеком». Звуки речи, как и жужжание, суетны, они приравнивают издающих их к насекомым.

Помимо звуков живой природы рассмотрим частотные звуки, связанные с предметами и человеком. Порой в поэтическом мире Бродского слышится колокольный звон (22 употребления), доносящийся от собора:

Смолкший телефон  
и я – мы слышим колокольный звон  
на площади моей. Звонит собор. [Т. I, с. 133]

Зима качает светофоры  
пустыми крылышками вьюг,  
с Преображенского собора  
сдувая колокольный звук. [Т. I, с. 57]

В данном приеме чистоте белого снега и колокольного звона противопоставляется предательство былой возлюбленной: «В окне / маячат белые, как девство, крыши, / и колокол гудит» [Т. II, с. 249]. Звон связан с темой памяти в целом:

Колокола до сих пор звонят в том городе, Теодора,  
 будто ты не растаяла в воздухе пропеллерною снежинкой  
 и возникаешь в сумерках, как свет в конце коридора <...> [Т. IV, с. 27]

Колокольный звон сопровождает и церковные обряды: похоронный и свадебный. «Церковный колокол гудит. / Жених мой на меня глядит» [Т. I, с. 243];

Это крик по собственной судьбе,  
 это плач и слезы по себе,  
 это плач, рыдание без слов,  
 погребальный гром колоколов. [Т. I, с. 113]

Колокол связан и со временем, он отбивает определенный час: «Колокол в полдень» [Т. IV, с. 150]; «Свет разжимает ваш глаз, как раковину; ушную / раковину заполняет дребезг колоколов» [Т. III, с. 238].

Оттолкнувшись от темы времени, рассмотрим, как звучит в поэтическом мире Бродского предмет, напрямую связанный с его течением, – часы. Они бьют, звякают, стрекочут, лязгают. Часы тикают и в помещении, и на улице, на башне, причем звук легко переходит из одного пространства в другое и обратно. «Из распахнутых окон в переулках / мелодически звякают деревянные часы комнат» [Т. I, с. 71]; «И будильник так тикает в тишине, / точно дом через десять минут взорвется» [Т. III, с. 251]; «Часы на кирпичной башне / лязгают ножницами» [Т. III, с. 81]. Часто звук идущих часов обретает отрица-

тельную коннотацию, поскольку автор особое внимание уделяет образу уходящего времени. Стрелки часов, отсчитывающие время, превращаются в ножницы Парки, готовой в любой момент перерезать нить жизни и прервать ее.

При анализе звуковых тем, мотивов и образов, наполняющих поэтический мир, мы обнаружили тенденцию к сравнению лирическим героем себя и людей в принципе с источником того или иного звука. С часами дело обстоит так же. Человек сам отсчитывает собственное время, становится пищей времени:

Ты теперь на все руки мастак –  
бунта листьев, падения хунты –  
часть всего, заурядный тик-так;  
проще – топливо каждой секунды [Т. IV, с. 60-61];

Маятник о двух ногах  
в кирзовых сапогах,  
тикающий в избе  
при ходьбе. [Т. II, с. 128]

Именно поэтому бой часов часто перекликается и сливается со звуком шагов:

Часы стрекочут. Вдалеке  
ворчаньем заглушает катер,  
как давит устрицы в песке  
ногой бесплотный наблюдатель [Т. I, с. 192];

Шум шагов,  
шум шагов,

бой часов<...> [Т. I, с. 127]

В итоге все сводится к размышлению над природой времени: «Время есть мясо немой Вселенной. / Там ничего не тикает» [Т. III, с. 201]. Время существует только там, где его что-то отсчитывает. Там, где нет часов, нет звука, нет и времени.

Последний звук, который привлек наше внимание, хоть и не частый гость в поэтическом мире Бродского, но очень важный для понимания авторского взгляда на сосуществование поэта и звука. Мы выяснили, что «птичьи язык» является идеальным воплощением звучащей поэзии, песни. А письменная форма связана со скрипом пера (7 употреблений): «скрип пера / в тишине по бумаге – бесстрашье в миниатюре» [Т. IV, с. 72], а также со стуком клавиш печатной машинки: «Стучит машинка. Вот и все, дружок» [Т. I, с. 133]. Уже одно то, что запись ведется, увековечивая записывающего, по своему смелость:

Перо скрипит в тишине,  
в которой есть нечто посмертное, обратное танцам в клубе,  
настолько она оглушительна<...> [Т. IV, с. 71]

Мы помним, что звук теснее остальных раздражителей органов чувств оказывается связан со временем. Так же, как звук уходящих минут, скрип пера раздается в оглушительной и пугающей тишине. И тишина заключает в себе возможность звучания, как белый цвет бумаги заключает возможность появления на нем букв. Но за это, за способность творить, заполнять тишину и белизну, расплачиваться приходится временем: «Скрипи, перо. Черней, бумага. / Лети, минута» [Т. III, с. 212].

Оставить запись – один из способов рассказать миру о себе, но не криком во весь голос:

Отменив рупора,  
миру здесь о себе возвещают, на муравья  
наступив ненароком, невнятной морзянкой  
пульса, скрипом пера. [Т. III, с. 50]

Сам лирический герой становится одним из тех, кто способен обуздать перо, память и время:

И я, который пишет эти строки,  
в негромком скрипе вечного пера,  
ползущего по клеткам в полумраке,  
совсем недавно метивший в пророки,  
я слышу голос своего вчера <...> [Т. II, с. 379]

В итоге происходит единение пишущего человека с пером, превращение в звук записываемого текста, в сам письменный текст. И это убивает его, затягиваясь на шее кольцом петли:

Человек превращается в шорох пера на бумаге, в кольцо  
петли, клинышки букв и, потому что скользко,  
в запятые и точки. [Т. III, с. 112]

Подведем итоги всему вышесказанному.

1. В поэтическом мире Бродского звуки находятся в постоянном взаимодействии: сосуществуют, но не смешиваются, заглушают друг друга, прорываются один сквозь другой, претерпевают метаморфозы, видоизменяются. Звуки взаимодействуют и с тишиной, возникая и продолжаясь на ее фоне. Образ того или иного звука может появляться из предчувствия или ожидания этого звука.

2. Часто появляются в поэтическом мире Бродского голоса различных птиц: вороны, петуха, козодоя и других. Именно вороний крик, несущий отрицательную коннотацию, раздается чаще других. Автор приравнивает звучание голоса этой птицы к смерти, а с белой вороной сопоставляет себя самого. Голоса других птиц являются маркерами определенного времени года – лета или осени. Стучащего в лесу дятла автор соотносит с бьющимся сердцем. А пение петуха способно пробуждать и от сна, и от заблуждений. Пение – не только льющийся голос птиц, это еще и способ определить место в мире самого человека, способного на свою песню.

3. Раздается в поэтическом мире Бродского и жужжание одного или нескольких насекомых. Часто оно маркирует теплое время года, расцвет жизни, а также поддерживает тему памяти, когда лето становится воспоминанием. В этом проявляется способность жужжания соперничать со временем. Летом жужжат, собирая мед, пчелы. Осы обогащают образ летних насекомых мифологическим подтекстом. Монотонное жужжание мух раздражает, но учит прислушиваться и отличать важное от неважного. Истинной ценностью обладает молчание, а жужжание, то есть многословие, приравнивает человека к насекомому.

4. Еще один звук, который встречается в поэтических произведениях Бродского – это колокольный звон. Часто он доносится от собора и сопровождает церковные обряды: свадьбу или похороны. Звук колокола чаще несет отрицательную коннотацию. Также удары колокола отмеряют время и озвучивают наступивший час.

5. Но гораздо теснее связан со временем звук течения секунд и минут – тиканье часов. В ходе исследования нами была выявлена тенденция к сопоставлению лирическим героем себя и в принципе людей с источником звука. В случае с часами человек сам становится маятником о двух ногах, который отсчитывает шагами время собственной жизни.

6. Важный для поэта звук – скрип пера по бумаге – также сводится к сопоставлению лирического героя и пера. С одной стороны, пишущий обузды-

вает собственную память при создании записи, с другой стороны, рождается с пером настолько, что сам становится звуком, шорохом кончика пера по бумаге, самим текстом.

### **2.3. Особенности функционирования акустических тем, мотивов и образов на уровне композиции лирического произведения**

Подробнее остановимся на анализе лирических произведений, чтобы выявить, как тема различных звуков проявляет себя в лирических произведениях. Ранее мы касались этого вопроса для звука в целом. Теперь сосредоточимся на частностях проявления звука. В стихотворении «Садовник в ватнике, как дрозд...» [Т. II, с. 7] речь идет о пении. Человека и птицу, на первый взгляд, отличают уровни пространства, на которых они существуют: человек привязан к земле, птицы живут выше – на деревьях и в небе. Но с одного уровня на другой можно перекинуть мост, что и делает садовник, напоминающий по виду птицу:

Садовник в ватнике, как дрозд,  
по лестнице на ветку влез,  
тем самым перекинув мост  
к пернатым от двуногих здесь.

Казалось бы, раз садовник похож на птицу и ему удалось попасть на «птичий» уровень, ему следовало бы запеть, защебетать, хотя бы засвистеть, как свистят настоящие птицы. Однако ожидание не оправдывается: звук раздается другой, человеческий, и от этого агрессивный:

Но, вместо щебетанья, вдруг,  
в лопатках возбуждая дрожь,  
раздался характерный звук:  
звук трения ножа о нож.

Теперь разговор заходит не о возможном сходстве, а об однозначном различии крылатых и двуногих – оно заключается не в различном строении тел, а в тех звуках, которые мы способны издавать:

Вот в этом-то у певчих птиц  
с двуногими и весь разрыв  
(не меньший, чем в строении лиц),  
что ножницы, как клюв, раскрыв,  
  
на дереве, в разгар зимы,  
скрипим, а не поем как раз.

Получается, что эволюционно люди превосходят птиц, но, судя по издаваемым звукам, птицы оставляют человека далеко позади, о чем и говорит автор: «Не слишком ли отстали мы / от тех, кто "отстает от нас"?». В финале стихотворения следует своеобразная «мораль», авторский вывод, где подчеркивается важность песни как дифференцирующего признака для живых существ. Именно она помогает понять свое место в мире:

Помножив краткость бытия  
на гнездышки и забытье  
при пеньи, полагаю я,  
мы место уточним свое.

Несмотря на то, что тема звучания в тексте является важной, в первом катрене, словно готовя читателя, звук не появляется, зато возникает противопоставление. Во втором катрене противопоставление подтверждается и на звуковом уровне. До конца стихотворения звук в том или ином виде сопровождает каждое четверостишие.



От стихотворения о птице перейдем к стихотворению о насекомом. Речь пойдет о мухе из одноименного произведения «Муха» [Т. III, с. 281-289]. Особенности строфики этого произведения, в частности о визуализации строфы и ее сходстве с мухой, говорит в своей работе А.Г. Степанов<sup>111</sup>. Первая же строчка отсылает нас к басне о стрекозе, которая не заметила, как наступила зима. То же самое происходит с мухой. Ее жужжание до восьмой части стихотворения автор называет пением: «Пока ты пела, осень наступила». Жужжание – это не только звук, который издает муха, само ее тельце заключает в себе букву Ж, напоминая ее формой: «О букве шестирукой, ради / тебя в тетради». То есть муха – и звук, и буква. И здесь зарождается двойственность и парность, которая проходит через все стихотворение. Муха и лирический герой оказываются в одной комнате, за пределами которой наступает осень и уже близится зима, не оставляя ничего живого:

И только двое нас теперь – заразы  
разносчиков. Микробы, фразы  
равно способны поражать живое.  
Нас только двое:

твое страшщееся смерти тельце,  
мои, играющие в земледельца  
с образованием, примерно восемь  
пудов. Плюс осень.

Муха из-за понижающейся температуры движется все медленнее, готовясь вовсе оцепенеть. Лирический герой взывает к ней, просит сопротивляться природе, не засыпать, не умирать, хотя и признает, что молодость ее прошла. Однако двойственна и жизнь, мухе ли, человеку ли она принадлежит.

<sup>111</sup> Степанов А.Г. Семантика стихотворной формы: Фигурная графика, строфика, enjambement: дис. ... канд. филол. наук / Степанов А.Г. – Тверь, 2004. – 186 с.

Для бесконечного времени и юность, и старость человеческой жизни – одно и то же, как обе стороны монетки на ощупь:

Ты отлеталась.  
Для времени, однако, старость  
и молодость неразличимы.  
Ему причины  
  
и следствия чужды де-юре,  
а данные в миниатюре  
– тем более. Как пальцам в спешке  
– орлы и решки.

Неразрывно с темой времени идет тема памяти, а сама память названа эхом жизни:

Нас двое, стало быть. По крайней мере,  
когда ты кончишься, я факт потери  
отмечу мысленно – что будет эхом  
твоих с успехом  
  
когда-то выполненных мертвых петель.

Но образ самой мухи и является эхом, продолжая жужжание пчел, и порождает эхо в виде мух зимы – снежинок, врывающихся с улицы. А весной вновь появится муха, являя собой отклик на всех предшественниц. Таким образом переплетаются звук и время, звук и память.

Сама муха, становясь объектом внимания лирического героя, является не просто носителем звука, а его зримым образом – буквой Ж. Поэтому жужжа-

ние постоянно «слышится» в пространстве стихотворения: то в форме песни, то как цокот, то как «звук поздней осени».

Следует отметить, что сенсуальные образы переплетаются друг с другом в контексте стихотворения. Жужжание мухи становится более вялым и затихает, потому что пришла осень, похолодало. В жилище лирического героя стоит затхлый запах сырости, на окнах висят, понурившись, зеленые шторы. Создается образ неуютного жилища, непригодного для существования. Словно дрова в печь, автор подбрасывает в этот образ все новые и новые детали. Например, появляется пейзаж за окном, но впечатление от этого только ухудшается:

Пока ты пела, за окошком серость  
усилилась. И дверь расселась  
в пазах от сырости. И мерзнут пятки.  
Мой дом в упадке.

И далее:

Снаружи пасмурно. Мой орган тренья  
о вещи в комнате, по кличке зренья,  
сосредоточивается на обоях.

Лирическому герою удается спастись от внешнего мира и от мирка комнаты только благодаря поэтическому дару: «Но пальцы заняты пером, строкою, / чернильницей» – и мухе, с которой можно поговорить и благодаря которой можно отвлечься от тяжелых мыслей и воспоминаний. Муха становится не только неполной тезкой Музы, но отчасти и выполняет обязанности Музы в отношении лирического героя – дарит ему вдохновение и повод для создания произведения.

Бродский не единожды соотносит муху и Музу. Например, в стихотворении «Жизнь в рассеянном свете» [Т. IV, с. 22-23] звучит та же мысль, тихий голос Музы соотносится с вялым пением мухи зимой:

Еле слышный  
голос, принадлежащий Музе,  
звучащий в сумерках как ничей, но  
ровный, как пенье зазимовавшей мухи,  
нашептывает слова, не имеющие значенья.

В стихотворении «На столетие Анны Ахматовой» [Т. IV, с. 58] автор рассуждает не о природе только звука, а о природе звучащих слов. Не каждое слово достойно того, чтобы сохраниться: «Бог сохраняет все; особенно – слова / прощенья и любви, как собственный свой голос». Порой страшные, полные страданий слова о христианской любви и всепрощении понятнее, когда они сказаны человеком, поэтом:

В них бьется рваный пульс, в них слышен костный хруст,  
и заступ в них стучит; ровны и глуховаты,  
затем что жизнь - одна, они из смертных уст  
звучат отчетливей, чем из надмирной ваты.

Автор обращается в стихотворении к поэту дважды – к душе, способной отыскать те самые слова, и к телу, тленной части, которое обрело дар поэтического слова именно благодаря душе. Этот дар сродни дару речи во вселенной, где звенит тишина, сродни пророческому слову в мире, где никто более на него не способен:

Великая душа, поклон через моря  
за то, что их нашла, – тебе и части тленной,

что спит в родной земле, тебе благодаря  
обретшей речи дар в глухонемой вселенной.

Звучащая поэзия наравне со временем рассекает тишину, где никто, кроме поэта, не способен ни услышать, ни заговорить.

Слова, не принадлежащие поэзии, тоже звучат, но оборачиваются эхом и в конце концов затихают, когда заканчивается жизнь человека. Об этом речь идет в стихотворении «Памяти отца: Австралия» [Т. IV, с. 69]. Все произведение построено на репликах уже умершего отца, который является лирическому герою во сне:

Ты ожил, снилось мне, и уехал  
в Австралию. Голос с трехкратным эхом  
окликал и жаловался на климат  
и обои: квартиру никак не снимут,  
жалко, не в центре, а около океана,  
третий этаж без лифта, зато есть ванна,  
пухнут ноги, "А тапочки я оставил" –  
прозвучавшее внятно и деловито.

Трехкратное эхо сопровождает голос человека, с одной стороны, этот голос настолько громкий, с другой – доносящийся откуда-то издалека. Похоже на разговор по телефону, когда уехавший пересказывает родным сложности жизни на новом месте. Но внезапно разговор с другой частью света прерывается. И голос теряется в череде посторонних и бессмысленных звуков: вой, тянущий название города в Австралии, которое еще и напоминает Атлантиду, гром, хлопки:

И внезапно в трубке завывло "Аделаида! Аделаида!",  
загремело, захлопало, точно ставень

бился о стенку, готовый сорваться с петель.

Громкость посторонних звуков усилилась, связь с голосом отца потерялась. Но даже такой разговор, а точнее монолог во сне, лучше, чем тишина. Лучше, чем ничего:

Все-таки это лучше, чем мягкий пепел  
 крематория в банке, ее залога -  
 эти обрывки голоса, монолога  
 и попытки прикинуться нелюдимом

в первый раз с той поры, как ты обернулся дымом.

Голос человека остается памятью о нем. И именно голос умершего отца вспоминается лирическому герою и связывает с ним. Сам звук голоса в стихотворении играет роль семантического кольца, заключающего в себе и монолог, и внешний шум, прерывающий его. Если в начале голос звучит довольно четко, даже сопровождается эхом, то в конце от него остаются лишь обрывки.

Но не все звуки внешнего мира настроены против лирического героя. Звуки речи и звуки природы могут переплетаться, что позволяет создавать точную картину происходящего, как, например, в стихотворении «Дождь в августе» [Т. IV, с. 42]. Вместе с автором читатель заглядывает из внешнего пространства во внутреннее, с улицы в комнату. В экспозиции предстает описание природы перед дождем. Звуковые и зрительные образы сопровождают друг друга. На то, что читатель скоро окажется в доме, намекают предметные детали:

Среди бела дня начинает стремглав смеркаться, и  
 кучевое пальто норовит обернуться шубой  
 с неземного плеча. Под напором дождя акация

становится слишком шумной.

Облака превращаются в тучи, наливаются дождем, становясь похожими уже не на тоненькое пальто, а на объемную шубу. На улице темнеет, и начинается дождь, капли которого бьют по листьям акации, и до этого тихое растение становится шумным. Затем следует еще одна предметная, домашняя деталь:

Не иголка, не нитка, но нечто бесспорно швейное,  
фирмы Зингер почти с примесью ржавой лейки,  
слышится в этом стрекоте; и герань обнажает шейные  
позвонки белошвейки.

На улице слышится стрекот дождя, напоминающий звук работающей швейной машинки «Зингер». На признании шуршания капель домашним, уютным звуком внешний мир затихает. Авторский и читательский слух отступают на второй план, эстафету принимает зрение:

Как семейно шуршанье дождя! как хорошо заштопаны  
им прорехи в пейзаже изношенном, будь то выпас  
или междудеревье, околица, лужа – чтоб они  
зрению не дали выпасть  
из пространства. Дождь! двигатель близорукости,  
летописец вне кельи, жадный до пищи постной,  
испещряющий суглинок, точно перо без рукописи,  
клинописью и оспой.

Дождь – не только звук, но и элемент пейзажа, сглаживающий его недостатки, штопающий его прорехи, словно нитка с иглой. Но дождь и летописец природы, оставляющий знаки на почве. Вновь возникает образ глобаль-

ного творческого акта, который реализуется в паре «пустота-знак» и конкретизируется в парах «тишина-звук», «белый цвет-черный цвет».

Затем читатель перемещается из внешнего мира, из пейзажа в дом. Но не заглядывает снаружи, как можно было предположить вначале, а вместе с лирическим героем отворачивается от окна и устремляет взгляд в комнату, начиная разглядывать интерьер, наполняющие его предметы и находящиеся в нем люди, семью лирического героя:

Повернуться спиной к окну и увидеть шинель с погонами  
на коричневой вешалке, черную бурку на спинке кресла,  
бахрому желтой скатерти, что, совладав с законами  
тяготенья, воскресла  
и накрыла обеденный стол, за которым втроем за ужином  
мы сидим поздно вечером, и ты говоришь сонливым,  
совершенно моим, но дальностью лет приглушенным  
голосом: "Ну и ливень".

В финале стихотворения акустическое кольцо замыкает звук голоса подруги, жены лирического героя, который, реализуя еще одно свойство звука в поэтическом мире Бродского, со временем уподобляется голосу самого героя. Долго прожив вместе, люди становятся похожи друг на друга, а также сливаются их голоса, интонационно или по заключенному в них смыслу.

Еще одно стихотворение, где реализуется плотная связь зрения и слуха со временем, – «Шведская музыка» [Т. III, с. 188]:

Когда снег замечает море и скрип сосны  
оставляет в воздухе след глубже, чем санный полоз,  
до какой синевы могут дойти глаза? до какой тишины  
может упасть безучастный голос?



Зимой, когда мир заносит снегом, не остается никаких звуков, воцаряются тишина и белизна. И зрачок, отражая снег, становится голубым, прозрачным, что обозначает принадлежность к северу. Скрип сосны неслучайно фигурирует в начале стихотворения, он поддерживает акустическое кольцо и тему звука, которая раскрывается в финале:

...так моллюск фосфоресцирует на океанском дне,  
 так молчанье в себя вбирает всю скорость звука,  
 так довольно спички, чтобы разжечь плиту,  
 так стенные часы, сердцебиенью вторя,  
 остановившись по эту, продолжают идти по ту  
 сторону моря.

Темы одиночества и уходящего времени раскрываются через зрительные и слуховые образы: моллюск одиноко источает свет в темноте, в толще воды, молчание таит в себе звук, но не способно зазвучать. Нечто малое способно породить нечто огромное, как спичка может разжечь большой огонь, но сама по себе малость останется малостью, если она останется в одиночестве, в пустоте. Звук уходящего времени соотносится с сердцебиением. Время – сердцебиение мира, а сердце – часы, отсчитывающие время каждого человека и лирического героя.

Конечно, звук – значимый элемент поэтического мира Бродского. Но только отсутствие звука позволяет человеку приблизиться к вопросам, которые в обычной жизни за шумом остаются незамеченными и тонут в суеде. В стихотворении «Сретенье» [Т. III, с. 13-15] идет речь о встрече Ветхого Завета и Нового Завета в лице старца Симеона и младенца Иисуса, принесенного на сороковой день после рождения в храм. Первый звук, который появляется в тексте вместе со зрительным образом, это сопение спящего младенца:

И только на темя случайным лучом

свет падал младенцу; но он ни о чем  
не ведал еще и посапывал сонно,  
покоясь на крепких руках Симеона.

Следующим звуком, раздавшимся в храме, стали слова Симеона о том, что сбылось пророчество и он, Симеон, увидев младенца, который станет продолжением света, может оставить этот мир. Симеон умолк, и воцарилась тишина, которая была подобна Благодати, приближению к Богу и единению с Ним:

Их всех тишина обступила.

Лишь эхо тех слов, задевая стропила,

кружилось какое-то время спустя

над их головами, слегка шелестя

под сводами храма, как некая птица,

что в силах взлететь, но не в силах спуститься.

И странно им было. Была тишина

не менее странной, чем речь.

Из особого мира храма Симеон шагнул во внешний суетный мир, из мира благодатной тишины – в сонм звуков:

И дверь приближалась. Одежд и чела

уж ветер коснулся, и в уши упрямо

врывался шум жизни за стенами храма.

Он шел умирать. И не в уличный гул

он, дверь отворивши руками, шагнул,

но в глухонемые владения смерти.

Он шел по пространству, лишенному тверди,

он слышал, что время утратило звук.

Но дверь оказывается не только выходом из храма, но и становится выходом Симеона из жизни в мир, где не существует звука и звучащего времени, где еще никто не оказывался до него, так как он первый познал христианскую смерть:

И образ Младенца с сияньем вокруг  
пушистого темени смертной тропею  
душа Симеона несла пред собою

как некий светильник, в ту черную тьму,  
в которой дотоле еще никому  
дорогу себе озарять не случалось.

Светильник светил, и тропа расширялась.

Зрительные и звуковые образы, свет и тишина, тоже являющаяся звуковым образом, сопровождают Симеона, ставшего первооткрывателем и носителем света и образа Младенца в мире, который открывается после жизни.

Подытожим проделанную работу и обобщим сведения о функционировании звуковых тем, мотивов и образов на уровне композиции стихотворений.

1. Как было установлено ранее, в тех стихотворениях, которые автор посвящает проблеме существования звука в мире и проблеме взаимодействия звука с человеком и со временем, акустические темы, мотивы и образы на уровне композиции участвуют в построении узловых компонентов: экспозиции, семантического кольца – или пронизывают текст полностью, являясь стержневыми.

2. Также благодаря анализу поэтических произведений мы конкретизировали особенности существования частных звуковых реализаций в поэтическом мире Бродского. Такая частность звука, как песня, как мы уже выяснили, значимая для звуковой стороны мира поэзии Бродского, позволяет определить место живого существа в мире, будь то птица или человек.

Жужжание обладает амбивалентной коннотацией. С одной стороны, это аналогия шума множества пустых слов, ценнее которого молчание. С другой стороны, жужжание мухи в холодной комнате зимой сродни невнятному голосу Музы, пробуждающей лирического героя от зимней спячки и побуждающей к творчеству. Из бессмысленного жужжания выделяются слова, имеющие значение, – это слова поэта и слова близких людей. Но поэтическая речь увековечивает слова, а слова близких звучат, пока люди живы, после чего звук оборачивается эхом, как и положено, а затем и вовсе затихает.

3. Анализ отдельных стихотворений позволил приблизиться к пониманию особенностей существования звука и тишины в поэтическом мире как обособленно, так и во взаимосвязи со временем и зрительными компонентами. Некоторые звуки маркируют определенное время суток или время года. Также звуковые образы поднимают в тексте тему памяти, погружая лирического героя в воспоминания. При создании пейзажных зарисовок звуковые и зрительные темы и образы поддерживают и дополняют друг друга. Шум, будь то звуки природы, говор толпы или гул техногенной цивилизации, является атрибутом внешнего, уличного пространства. Помещение чаще всего оказывается хранителем тишины, немногословия или вовсе молчания. Вершиной тишины оказывается приближение к Богу и единение с Ним.

#### **2.4. Выводы к главе II**

1. Частотность акустических тем, мотивов и образов в поэтических произведениях Бродского высока – 1356 употреблений. При проведении выборки мы исключали употребления, в которых преобладающей является смысловая составляющая – речь, реплики персонажей.

2. Природа звука в поэтическом мире Бродского двойственна: мы встречаем и физические, и метафизические проявления. С точки зрения физики, звук выступает как трение некоторого объекта об окружающую среду. Метафизическая природа находит проявление в связи звука со временем и памятью. Звук существует во времени (рождается, длится, становится эхом и затихает) и сам его отсчитывает, если говорить о тикающих часах. И звуковые образы позволяют лирическому герою вернуться к прошлым впечатлениям и погрузиться в нюансы воспоминаний.

3. Тишина как основа для появления звука тоже имеет двойственную природу. С одной стороны, полный звуковой вакуум внушает ужас, с другой, является основой для появления звучания. Тем самым пара «пустота-звук» помимо цветовой конкретизации получает еще и звуковую: «тишина-звук». Вершиной тишины является приближение к Богу.

4. Лирического героя и его способность воспринимать мир творит его возлюбленная и Муза. Появляясь в мире, каждое существо становится способным воплотить и запечатлеть себя в звуке. Звук превращает творение в творца. Это логично объясняет тенденцию сопоставления лирическим героем себя с источником звука, будь то птица, обладающая способностью петь, часы, отсчитывающие время собственной жизни, перо, оставляющее следы на бумаге.

5. Звуки в поэтическом мире Бродского пребывают во взаимодействии: они перекрывают друг друга, прорываются сквозь друг друга, сосуществуют рядом, но не смешиваются. Звуку не обязательно звучать, его отголосок может возникать в поэтическом тексте из предчувствия или не-появления, но упоминания этого звука. Поскольку тишина является частностью существования звука, она взаимодействует с любым звучанием на тех же условиях.

6. Звуковая информация и зрительная информация в поэтическом мире Бродского находятся в тесном соседстве. Они дополняют друг друга, взаимодействуют, помогают друг другу раскрыться полнее, участвуют в создании

пейзажа в поэтических произведениях. Но и слух, и зрение выигрывают, когда оказываются оторванными от человека.

7. Получается, что человек вредит «чистому» звуку, разбавляя его своим смыслом и своими эмоциями, которые не всегда являются искренними. Звук честнее речи, именно поэтому предпочтение отдается «птичьиному языку», который представляет собой только звук во всей красе, не отягощенный смыслом или эмоциями. «Глухие», «немые» слова и «немое тихотворение» приемлемы для существования либо между возлюбленными, либо в поэзии.

8. Если говорить об отдельных звуках, которые можно уловить в поэтическом мире автора, то часто перед читателями возникают птичьи голоса: песня ворон, петухов, козодоя, щегла и других. Воронье карканье обременено отрицательной коннотацией, ворона кричит о смерти, предвещает дурное, сопутствует горестям. Голос петуха способен не только разбудить спящего, но и спасти заблуждающегося. Также птичьи голоса сопровождают времена года: летом весь мир погружается в щебет, а осенью журавли провожают тепло грустным курлыканьем. А дятел становится красным сердцем леса, стучащим не ради того, чтобы достучаться, а ради того, чтобы в лесу теплилась жизнь. Именно песня способна определить место существа, ее поющего, в мире.

9. Жужжание в поэтическом мире Бродского обладает несколькими значениями. Во-первых, оно, как и птичья песня, маркирует время года: расцвет и буйство жизни летом или зимний холод, усыпляющий даже муху, затаившуюся в комнате до весны. Во-вторых, жужжание соотносится с гудением множества пустых слов, но именно такие его свойства, как монотонность и зачужденность, учат слушающего чуткости и умению выбрать главное из любого звучания. Словами, которые выделяются из жужжащего хора, становятся слова поэтической речи и слова близких людей. И если первые увековечены в произведении, то вторые существуют только тогда, когда жив человек, их издающий, а потом затихают. В-третьих, жужжание в то время, когда его быть не должно, например, в холодном доме зимой, сродни невнятному голосу Музы, которая подталкивает лирического героя к творчеству.

10. Колокольный звон связан в стихотворениях Бродского со свадебным и погребальным обрядами, а также со временем. Отсчитывают время и тикающие часы. Порой звук идущего времени оказывается единственным, который слышится среди вселенской тишины. Но там, где некому отсчитывать время, оно не существует. И за пределами человеческой жизни, будь то бесконечный космос или жизнь после жизни, звук времени перестает звучать.

11. В тех стихотворениях, которые автор посвящает проблеме звука, его существования в мире и особенностям его взаимодействия с человеком, с поэтом и со временем, на уровне композиции звуковые темы, мотивы и образы могут проявлять себя по-разному. Их функция может заключаться лишь в создании экспозиции произведения, сопровождении и дополнении зрительных тем, мотивов и образов. Также они могут создавать семантическое кольцо или насквозь пронизывать текст, создавая тем самым стержень лирического произведения. Как бы то ни было, в подобных стихотворениях звук не остается только на физическом уровне, а вырывается на метафизический.

## ГЛАВА III. ПОЭТИКА КИНЕСТЕТИКИ В ПОЭЗИИ БРОДСКОГО

### 3.1. «Портрет из воздуха»: поэтика запаха

В интервью А. Михнику И. Бродский сказал: «Я – пес. Конечно, у меня есть ум, но чаще всего в жизни я руководствуюсь нюхом, слухом и зрением»<sup>112</sup>. В эссе «Набережная неисцелимых» поэт уделяет запаху особое место, рассуждая: «Ночь была ветреной, и прежде чем включилась сетчатка, меня охватило чувство абсолютного счастья: в ноздри ударил его всегдашний – для меня – синоним: запах мерзнувших водорослей. Для одних это свежескошенная трава или сено; для других – рождественская хвоя с мандаринами. <...> Привязанность к этому запаху следовало, вне всяких сомнений, приписать детству на берегах Балтики, в отечестве странствующей сирены из стихотворения Монтале. <...> В конце концов, запах есть нарушение кислородного баланса, вторжение в него иных элементов – метана? углерода? серы? азота? В зависимости от объема вторжения получаем привкус – запах – вонь. Это все дело молекул, и, похоже, счастье есть миг, когда сталкиваешься с элементами твоего собственного состава в свободном состоянии. Тут их, абсолютно свободных, хватало, и я почувствовал, что шагнул в собственный портрет, выполненный из холодного воздуха»<sup>113</sup>.

В первой цитате, определяющей особенности восприятия мира животным, запах назван прежде, чем слух и зрение. Вторая цитата помогает понять, почему поэт расположил сенсуальные способы восприятия мира именно в таком порядке – обоняние у него срабатывает раньше, чем другие чувства, как и

<sup>112</sup> Иосиф Бродский. Книга интервью. / Сост. В. Полухина. – М.: Захаров, 2005. – С. 698.

<sup>113</sup> Бродский И. Набережная неисцелимых: Эссе / Пер. с английского Г. Дашевского. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – С. 100-102.



у пса. Именно запах оказывается первичной и основной характеристикой окружающего пространства.

Выполненная сплошная выборка показала, что 66 текстов содержат ольфакторные темы и мотивы – всего 81 употребление. Стоит признать малочисленность обонятельной лексики по сравнению, например, с визуальной. Только со значениями белого и черного цветов в лирике Бродского связано более трехсот лексем и словосочетаний, не говоря уже об остальных цветах и оттенках, представленных на его поэтической палитре<sup>114</sup>.

В поэтическом мире Бродского ольфакторные образы могут выступать как в прямом значении (68 употреблений): «И запаха увянувших цветов, / Мне не найти оставленных следов» [Т. I, с. 73], так и в переносном (4 случая):

по небосводу, где  
нет эха, где пахнет апофеозом  
звука, особенно в октябре. [Т. III, с. 105]

В ряде образов (9 случаев) в тексте могут опускаться непосредственные лексические маркеры тематической группы «обоняние» (например, слова «запах», «пахнуть», «чувствовать запах» и т.п.). Вместо них в соответствующем контексте, указывающем на воздушную среду, на механизм обоняния, эксплицитно могут быть выражены, например, источник, природа запаха: «воздух / уже пронизан рыбою: дома / кончаются» [Т. II, с. 399]. Как видим, прямых употреблений несоизмеримо больше, чем переносных и метафорических.

В зависимости от способа выражения семантики «запах» и мотивов «пахнуть», «обонять» нами были выделены следующие группы:

1. Словосочетания, в которых присутствует лексема «запах» (или ее синонимы), выполняющая функцию субъекта (33 случая). В них может указы-

<sup>114</sup> Трифонова А. Краски мира поэзии Иосифа Бродского. Материалы докладов XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». — М.: МАКС Пресс, 2009. – С. 427-429.

ваться только качественная характеристика: называется объект, который источает запах, например: «в запахе кизяка / цени равнодушие вещи к взгляду издалека» [Т. IV, с. 15]. В некоторых случаях качественная характеристика дополняется количественной или характеристикой интенсивности запаха, например: «пишу, что <...> запах лекарств и дерна / резок» [Т. II, с. 234]. В данных примерах видим и объект, источающий запах, и характеристику этого запаха одновременно. В подобного рода словосочетаниях могут употребляться лексемы, синонимичные лексеме «запах», например: дух, смрад, вонь, аромат, благоуханье. Это влияет на качественную и количественную характеристики, а также добавляет коннотативные значения. Отметим, что встречаются также одиночные характеристики, несущие в себе семантику «качество запаха»: «Найдите его вонючий скит» [Т. IV, с. 180].

Также в группу вошли одиночные употребления лексемы «запах» как таковой, без уточняющего контекста и синонимичных лексем: «в пору краснеть, потому что дальше / только распад молекул, по кличке запах» [Т. IV, с. 96].

Сюда же мы относим словосочетания, в которых запах выступает не просто как объект описания, а как субъект, активный, совершающий какое-либо действие:

Он возвратился, сунул шерсть в огонь.  
 Та вспыхнула, обдавши руку жаром,  
 и тотчас же вокруг поплыла вонь. [Т. I, с. 259-260]

Лексема «вонь» несет не только семантику «запах», но и содержит указание на качество запаха – он резко неприятен. Из контекста видно, что это запах паленой овечьей шерсти.

Активную функцию могут выполнять сразу несколько запахов:

Корова мычит, и дух молока  
 мешается с запахом козьей мочи,

и громко блеет овца в ночи. [Т. II, с. 32]

Подобное «поведение» запахов оправдано авторским замыслом: поэт изображает тесное пространство хлева, где находятся животные – коровы, козы, овца. Подобные физиологические подробности помогают подчеркнуть контраст между рождественским и современным контекстами. Мы сочли нужным рассматривать данные ольфакторные образы при анализе в совокупности, а не разделять их. Запах может не только распространяться и смешиваться с другими запахами, но перекрывать их: «Запахи нечистот / затмевают сирень» [Т. III, с. 257] и переходить на уровень физиологических реакций: «в гимназиях, где острый запах пота / щекочет ноздри» [Т. II, с. 398].

2. Словосочетания, в которых присутствует глагол с семантикой «пахнуть», «обонять» (38 употреблений). Ольфакторные мотивы могут быть представлены в полносоставной и усеченной формах. Здесь речь идет только о качественной характеристике запаха. Например: «В этой комнате пахло тряпьем и сырой водой» [Т. III, с. 295]. Однако в некоторых случаях сам глагол содержит дополнительное значение, свидетельствующее об интенсивности запаха или о коннотативной окраске образа: «Из-за угла несло нашатырем, / лаврентием и средствами от зуда» [Т. II, с. 216]. В данном случае лексема «несло» имеет еще и сниженную стилистическую окраску.

Это наиболее частотные, а значит наиболее привычные способы выражения ольфакторной тематики в художественных текстах. В них запах является характеризуемым объектом. В нашем материале есть и полные, с точки зрения состава, мотивы с действием, означающим обоняние, субъектом действия (кто ощущает запах) и объектом (сам запах, включая его источник): «Баран трясет кудряшками (они же / – руно), вдыхая запахи травы» [Т. III, с. 68] (2 употребления). Глагол «вдыхать» здесь наиболее нейтральный, семантика «чувствовать запах» в нем является коннотативной, а денотативное значение – процесс дыхания. Таким образом, подчеркивается некое безразличие барана

(впрочем, вполне традиционное для образа этого животного) к окружающей его обстановке.

Выделяются и менее частотные, усложненные способы выражения.

3. В отдельную группу мы выделили сложные образы, в которых ольфакторная составляющая не выражена прямо – через соответствующую маркированную лексику, а присутствует косвенно и обнаруживается исходя из контекста (8 употреблений). Например: «Шорох старой бумаги, красного крепдешина, / воздух пропитан лавандой и цикламеном» [Т. III, с. 228]. В данном случае воспринимающий мир субъект не выражен в тексте. Импрессионистическими мазками дается ряд его впечатлений – слуховых, зрительных, обонятельных, живущих почти самостоятельно – благодаря обращению к форме назывного предложения в первой части сложного предложения и остранению во второй его части, когда подлежащим, смысловым субъектом становится воздух, а не человек, его вдыхающий. В исследованиях о Бродском отмечалось, что он с годами все чаще и осознаннее отказывался в лирике от формы первого лица, от «я»<sup>115</sup>. Эта тенденция отразилась и на особенностях сенсуальных образов, которые как будто начинают жить отдельно от человека. Первое подобное употребление зафиксировано нами в тексте «Post aetatem postram», относящемся к 1970 году, то есть к зрелому периоду творчества Бродского. До этого в его поэтических произведениях встречались преимущественно полносоставные или усеченные мотивные конструкции со значением «восприятие запаха». В стихотворениях, относящихся к позднему периоду творчества, встречаются образы, находящиеся на границе запаха и не-запаха, где «присутствие» ольфакторной составляющей только угадывается: «И легкое чутко дернется: с лотков продают урюк» [Т. IV, с. 11]. Вторая часть фразы «с лотков продают урюк» без соответствующего контекста никак семантически не связана с запахом. Маркером, указывающим на ольфакторный аспект образа, является первая часть фразы: легкое чутко дернется. Но и в этой ча-

<sup>115</sup> Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография / И.В. Романова; Министерство образования и науки РФ; Смоленск. гос. ун-т. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. – С. 34.

сти грамматически максимально скрыт воспринимающий запах лирический герой. Он представлен метонимически через часть своего организма. Такая форма выражения лирического субъекта допускает некоторое обобщение его с любым другим человеком, оказавшимся в подобной ситуации. Заметим также, что легкое в данном случае имеет опосредованное отношение к механизму обоняния. Также в эту группу включены перифрастические образы, обозначающие запах: «смесь катастрофы и / радости для ноздрей» [Т. IV, с. 189-190].

Необходимо отметить, что характерная для Бродского склонность к перечислениям распространяется и на запахи. Поэт перечисляет пахнущие объекты, но не «смешивает», не обобщает запахи до одного общего определения: «Запах водки, хвои и трески, / мандаринов, корицы и яблок» [Т. III, с. 7]. Подобные случаи классифицировались нами как один случай употребления. Однако при составлении функционального тезауруса для выявления основных видов и источников запахов мы сочли нужным разделить «составные» запахи на составляющие.

Первое, на что мы обратили внимание, приступив к изучению поэтики запаха у Бродского, было то, что в большинстве случаев речь в его стихотворениях идет о неприятных запахах, вони, смраде, гнилье.

Наиболее «пахнущими» оказались группы «Растительный мир» (31 понятие), «Человек» и «Животный мир» (по 12). Если говорить о запахе растений, то чаще это запах хвои и сухой травы или сена, являющиеся атрибутами сельской местности. Спектр единичных растительных запахов разнообразен: аромат лилий, лавра, мандаринов, мяты, яблок, смолы, лаванды и цикламена. Запах человека в художественном мире Бродского – это смрадный запах, запах дыхания или пота, появляющийся после физической нагрузки, в результате удовлетворения физиологических потребностей: «сильно пахнут подмышками брусья на физкультуре» [Т. III, с. 137];

Он раздевался в комнате своей,

не глядя на припахивавший потом  
 ключ, подходящий к множеству дверей,  
 ошеломленный первым оборотом. [Т. II, с. 376]

Пахнет также старость: «Запах старого тела острее, чем его очертанья» [Т. III, с. 87]. Следует отметить, что в этой группе есть одно употребление, когда лирический герой прямо говорит о себе и собственном запахе, и этот случай не составляет исключения: «Смрадно дыша и треща суставами, / пачкаю зеркало» [Т. III, с. 16]. На уровне запаха человек отчасти сближается с животным: от обоих исходят природные неприятные запахи. Человек пытается замаскировать, заглушить свой истинный запах с помощью мыла и духов, но искусственный запах чужд ему. Мылом пахнет вода, а не само тело:

и пустота, благоухая мылом,  
 ползла в нее через еще одно  
 отверстие, знакомящее с миром. [Т. II, с. 375]

Запах мыла чужд дикой природе, он выдает человека – чужака: «Запах мыла / выдает обитателю джунглей приближающегося врага» [Т. III, с. 151]. Рассмотрим группу «Животный мир». Явно приятных запахов здесь нет. Чаще всего упоминается запах рыбы: «Пахнет свежей рыбой, к стене прилип / профиль стула» [Т. III, с. 134], который свидетельствует о близости моря или океана, тут же встречаем запах псины, козьей мочи, навоза. Следует отметить некоторое сходство в наполнении групп «Человек» и «Животный мир» с точки зрения господства в обеих неприятных запахах.

Мы обратили внимание на то, что в художественном мире Бродского запахи маркируют определенные художественные пространства. По словам Н.А. Рогачевой, одна из волн ольфакторной образности уже в литературе XIX века «обусловлена развитием географических мотивов»<sup>116</sup>. Мы можем выде-

<sup>116</sup> Рогачева Н.А. Русская лирика рубежа XIX-XX веков: поэтика запаха: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Н.А. Рогачева. – Екатеринбург, 2011. – С. 14.

лить несколько основных топосов и закрепленных за ними ольфакторных характеристик. Художественное пространство, выстроенное поэтом в стихотворениях, делится на два типа по вертикали: нижнее, земное, пахнущее и верхнее, воздушное, лишенное какого-либо запаха:

То алюминиевый аэроплан,  
уместный более среди облаков, чем птица,  
стремится к северу, где бьет баблужи швед,  
как губка некая, вбирая серый цвет,  
и пресным воздухом не тяготится. [Т. III, с. 74]

В нижней части пространства своеобразным запахом отличаются территории, располагающиеся на берегу моря или океана: «Береговая полоса, / и острый запах водорослей с Оста» [Т. II, с. 327]; «Я курю в темноте и вдыхаю гнилье отлива» [Т. IV, с. 64]. Запах, присущий околоводным территориям, интенсивен, остр, зачастую неприятен.

Жилье имеет собственный запах. Данный топос делится на локусы, отличающиеся своим, характерным запахом: «В прихожей пахнет капустой и мазью лыжной» [Т. II, с. 410]; «Кухня; / издающая запах чая гудящая хризантема / газовой плитки» [Т. III, с. 162-163]; «В этой комнате пахло тряпьем и сырой водой» [Т. III, с. 295];

И когда ты потом петляешь, это – прием котла,  
новые Канны, где, обдавая запахами нутра,  
в ванной комнате, в четыре часа утра,  
из овала над раковиной, в которой бурлит моча  
на тебя тарашится, сжав рукоять меча,  
Завоеватель <...> [Т. III, с. 107-108]

В подобном интерьере угадываются черты коммунальной квартиры, о жизни в которой поэт знал не понаслышке. Но есть также случаи, когда речь идет о заграничном жилье: «В спальне и в гардеробе / пахнет духами» [Т. IV, с. 126], «Две молодых брюнетки в библиотеке мужа / той из них, что прекрасней. / <...> / воздух пропитан лавандой и цикламеном» [Т. III, с. 228]. Запахи в советской коммунальной и в европейской квартире отличаются кардинально: если в первой обнаруживается букет самых разнородных ароматов, в том числе и неприятных, то во второй благоухают духи и цветы.

Обнаружили мы у Бродского и запахи, закрепленные за определенным художественным временем, крайне важным для поэта. Речь идет о Рождестве. Бродский говорил: «У меня была идея в свое время, когда мне было 24-25 лет... на каждое Рождество писать по стихотворению... У меня семь или восемь рождественских стихотворений... Это был 1972 год. В те времена я относился к этому более, так сказать, “систематически”...»<sup>117</sup>. Поэт раскрывал рождественскую тему не только в приуроченных к празднику текстах. «Рождественские» запахи у него в свою очередь делятся на «вифлеемские» запахи самого Таинства Рождества Христова и на ароматы современных поэту ежегодных празднеств. В первом случае запахи вновь маркируют пространство – топос вертепа:

Звезда блестит, но ты далека.  
Корова мычит, и дух молока  
мешается с запахом козьей мочи,  
и громко блеет овца в ночи. [Т. II, с. 32]

Выше мы уже говорили, что в данном случае речь идет о тесном хлеве. В анализируемом стихотворении сельский хлев периода ссылки идентифицируется в сознании лирического героя с новозаветным. Во втором случае ольфакторные образы рисуют перед читателем привычное рождественское меню:

<sup>117</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / Вступительная статья Я. Гордина. М.: Издательство Независимая Газета, 2000. С.242-243.



«Запах водки, хвои и трески, / мандаринов, корицы и яблок» [Т. III, с. 7], «и пахнет сладкою халвою, / ночной пирог несет сочельник / над головою» [Т. I, с. 135].

Сделанные наблюдения позволяют нам выделить такую функцию запаха в художественном мире поэтических произведений Бродского, как маркировка определенного художественного пространства, персонажей и предметов, относящихся к этому пространству.

Итак, нами выявлены пахнущие объекты, разновидности запахов, а также функция маркировки пространства или времени. Но кто же чувствует тот или иной аромат? О субъекте, воспринимающем и оценивающем тот или иной запах, ни в одном тексте прямо не говорится. Чтобы ответить на этот вопрос, нами был выполнен анализ текстов, в которых встречаются ольфакторные темы и мотивы, с точки зрения наличия и сочетания в них субъекта речи и объекта (адресата). За основу нами была взята классификация типов лирических произведений И.В. Романовой<sup>118</sup>, где выделяются:

1. Безлично-безадресный тип текстов – в них автор и лирический субъект максимально скрыты, повествование ведется от третьего лица.

2. Эготивный тип текстов – стихотворения с лирическим субъектом в центре и без адресата.

3. Апеллятивный тип – такие стихотворения организованы как обращение к эксплицитному адресату.

4 Смешанный тип. Сюда мы отнесли тексты, в которых перечисленные выше типы проявляются в различных комбинациях. Безлично-безадресное изложение в таких текстах может сочетаться с элементами текстов эготивного типа и/или апеллятивного типа.

5. В группу Прочее вошли тексты, не подвергавшиеся классификации из-за содержания элементов драматизации.

<sup>118</sup> Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография / И.В. Романова; Министерство образования и науки РФ; Смоленск. гос. ун-т. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. – С. 38-40.

Казалось бы, выраженный объект, ощущающий запахи, в текстах отсутствует. Однако это не так. Как показало исследование с коммуникативной точки зрения, запахи чаще обнаруживаются в тех текстах, где присутствует либо эготивное, либо апеллятивное начало, либо оба вместе. Несмотря на то, что прямо о ком-либо, ощущающем запах, не говорится, этот запах есть кому почувствовать, поскольку эготивное начало – явно, а апеллятивное – косвенно указывают на наличие лирического героя.-

Только 11% текстов оказались лишены и эготивного, и апеллятивного начал. В 89%, соответственно, присутствует либо субъект, либо адресат, либо оба одновременно.

Теперь рассмотрим функции ольфакторных тем и мотивов на уровне композиции отдельных стихотворений. В качестве примера приведем стихотворение «Венецианские строфы (2)» [Т. III, с. 238-240], в котором указание на запах встречается не один раз, как в большинстве случаев, а два. Речь в стихотворении ведется о наступлении утра в Венеции. Композицию произведения определяет точка зрения лирического повествователя, чей взгляд движется от неба к земле, постепенно сужаясь и переходя от открытого пространства к закрытому – от описания городских улиц до одной комнаты и ее обитателей. Сначала описывается женский персонаж, о герое же напрямую не говорится, Бродский использует второе субъектное лицо: «Свет разжимает ваш глаз», «в ноздри вам бьет цикорий». О том, что восприятие мира, о котором ведется речь в стихотворении, принадлежит именно лирическому герою-поэту, свидетельствует и образ: «И макает в горло дракона золотой Егорий, / как в чернила, копьё», который подготавливает читателя к появлению в тексте самого героя, появляющегося лишь в конце стихотворения благодаря остранению: «Я пишу эти строки». Тем самым подтверждается мысль, что речь идет не просто о герое, а именно о герое-поэте, для которого впечатления становятся текстом, предлагаемым читателю.

В процессе пробуждения, о котором идет речь, постепенно начинают возникать сенсуальные темы и мотивы. Сначала появляется образ, базирую-

щийся на тактильном ощущении, затем – на визуальном: цветовом и световом:

От пощечины булочника матовая щека  
приобретает румянец, и вспыхивает стеклярус  
в лавке ростовщика.

Во второй строфе – наоборот – сначала идет визуальный световой образ, затем указание на тактильное ощущение, и дополнительно добавляется звуковой образ:

Долго светает. Голый холодный мрамор  
бедер новой Сусанны сопровождаем при  
погружении под воду стрекотом кинокамер <...>.

В следующей строфе видим тот же набор образов, за исключением визуальных:

Сырость вползает в спальню, сводя лопатки  
спящей красавицы, что ко всему глуха.  
Так от хрустнувшей ветки ежатся куропатки,  
и ангелы – от греха.

Спящий человек способен воспринимать мир лишь «на ощупь», кожей, ощущая холод, сырость, прикосновения, но оставаясь глухим к миру, не видя, не обоняя, не ощущая вкуса. Тактильные ощущения – единственное, что связывает спящего с миром бодрствующих. В четвертой строфе наступает общее пробуждение, которое подготавливалось тремя предыдущими строфами: здесь сосредоточены все типы восприятия мира: «Свет разжимает ваш глаз, как раковину; ушную / раковину заполняет дребезг колоколов». О вкусовых

ощущениях речь в строфе не ведется, однако образ «То бредут к водопою  
плотнуть речную / рябь стада куполов», имеет косвенное отношение к про-  
цессу питья, а значит – к вкусовым ощущениям. И, отчасти продолжая тему  
напитков, возникают, наконец, запахи, вполне традиционные для начала дня:  
«Из распахнутых ставней в ноздри вам бьет цикорий, / крепкий кофе, ском-  
канное тряпье». В строфе перечислены все ощущения, доступные пробудив-  
шемуся ото сна человеку, тем самым подчеркивается острота восприятия  
мира в этот момент.

В последующих двух строфах следует описание дня, который оказывается  
праздным для органов чувств: «работает» лишь зрение:

День. Невесомая масса взятой в квадрат лазури,  
оставляя весь мир – всю синеву! – в тылу,  
припадает к стеклу <...>.

Только в седьмой, предпоследней строфе вновь появляются звук и запах:  
«Так выходят из вод, <...> забывая про платье, предоставляя платью / всплес-  
кивать вдалеке»; «Те, кто бессмертен, пахнут / водорослями, отличаясь от во-  
обще людей». В тексте проведены параллели между божественным и челове-  
ческим началами: пеннорожденной Афродитой и купальщицей Сусанной,  
между святым Егорием (Георгием), макающим копьё в глотку дракона, и  
поэтом, макающим перо в чернильницу. Запах морских водорослей в данном  
случае оказывается маркером тех, кто отличается от обычных людей, пьющих  
по утрам кофе. В последней строфе лирический герой говорит о себе, вновь  
используя перечень всех возможных способов восприятия:

Я пишу эти строки, сидя на белом стуле  
под открытым небом, зимой, в одном  
пиджаке, поддав, раздвигая скулы  
фразами на родном.

Стынет кофе. Плещет лагуна, сотней  
мелких бликов тусклый зрачок казня.

Цветообозначение сменяется описанием ситуации, о которой идет речь – зима в Венеции, герой находится под открытым небом – прямо о его ощущениях не говорится, однако окружающие условия переданы подробно. Затем вновь появляется кофе, который в контексте первого ольфакторного образа служит в первую очередь источником запаха, а не вкуса, относя героя к миру смертных. Завершают картину звуковой и зрительный образы, подчеркивающие отдаленность героя от мира бессмертных – воды, делающие акцент на его несовершенстве: «Стынет кофе. Плещет лагуна, сотней / мелких бликов тусклый зрачок казня».

Общей функцией ольфакторных тем и мотивов является создание как можно более полной картины пространства, о котором идет речь в произведении, чтобы «запомнить пейзаж, способный / обойтись без меня». Именно этим объясняется скопление сенсуальных образов в четвертой строфе, где описывается момент пробуждения, когда окружающий мир бессознательно воспринимается особенно остро, как впервые и в последней строфе, где лирический герой говорит о сознательном стремлении запомнить то, что его окружает. В данном тексте запах является еще и маркером двух пространств-миров: суши – мира смертных, воды – мира бессмертных. Ольфакторные темы прямо возникают в стихотворении дважды, характеризуя каждое из пространств. Третье косвенное упоминание образа запаха, перекликаясь с первым, характеризует самого лирического героя и подчеркивает его принадлежность к суше. Стремление запомнить каждую мелочь, которая его окружает, есть итог осознания лирическим героем собственной смертности и противоположной этому вечности окружающего природного, не городского пейзажа. Поэт, будучи смертным, способен лишь зафиксировать и передать в тексте этот вечный пейзаж.

На основе произведенного анализа лирики Бродского, входящей в семитомное собрание его сочинений, можно сделать следующие **выводы**, касающиеся ольфакторных тем и мотивов.

1. В поэтическом мире Бродского ольфакторные темы и мотивы не распространены по сравнению со зрительными и звуковыми темами и мотивами. Преобладающими и повторяющимися являются неприятные запахи: вонь, смрад, запах пота, лежалого тряпья, нечистот и так далее. Приятные запахи единичны и пребывают в меньшинстве.

2. Запахи в поэтических текстах Бродского обладают качественными характеристиками, а также характеристиками интенсивности. Помимо традиционных способов выражения, где запах является характеризуемым объектом, выявлены случаи, где запах становится активным субъектом, оказывающим влияние на окружающий мир и другие запахи. Также отмечены случаи построения автором сложных образов, в которых ольфакторная составляющая не выражена прямо, а присутствует имплицитно и обнаруживается исходя из контекста.

3. Наиболее «пахнущими» являются группы «Растительный мир», «Человек», «Животный мир». Следует отметить, что по количеству понятий и по качеству запахов (преобладают резко неприятные запахи) группы «Человек» и «Животный» мир сближаются. Запахи, присущие и людям, и животным, отличаются физиологичностью. Попытки человека скрыть свой природный запах с помощью косметических средств являются безуспешными.

4. Несмотря на сравнительную нераспространенность, запахи в художественном мире произведений Бродского выполняют немаловажную функцию маркировки пространств, а также наполняющих их предметов и существ. Воздушное пространство запахов лишено, а наземное наполнено ими, как и в реальном мире. Реже запах является маркером какого-либо временного периода. Наиболее выражены запахи околотовальных пространств, пространства жилья (коммунальной квартиры и заграничной квартиры), а также периода празднования Рождества.

5. Несмотря на отсутствие явно выраженного субъекта, который ощущает запах, в 89% случаев в стихотворениях обнаруживается эготивное начало, указывающее на присутствие лирического героя.

Выявив особенности и функции запахов в поэтических произведениях Бродского, мы осуществили попытку нарисовать ольфакторную картину мира его поэзии. Отчасти это портрет, отчасти пейзаж, отчасти натюрморт.

### 3.2. «Горький вымысел стиха»: поэтика вкуса

В эссе «В тени Данте» Бродский говорит: «В сущности, поэзия – это артикуляционное выражение восприятия, перевод этого восприятия на язык во всей его полноте – язык в конечном счете есть наилучшее из доступных орудий. Но, несмотря на всю ценность этого орудия в расширении и углублении восприятия – обнаруживая порой больше, чем первоначально замышлялось, что в самых счастливых случаях сливается с восприятием, – каждый более или менее опытный поэт знает, как много из-за этого остается невысказанным или искажается»<sup>119</sup>. Рассуждая об одном из стихотворений Бродского, написанном в эмиграции, О.И. Глазунова отмечает: «Звуковые, вкусовые и зрительные ассоциации, которые поэт хранит в своей памяти, переданы настолько ярко, что кажутся реальной окружающей его действительности»<sup>120</sup>.

Выполненная нами сплошная выборка показала, что 38 текстов содержат вкусовые темы, мотивы и образы – всего 46 употреблений. Неудивительно, что лексика с семой «вкус» столь малочисленна по сравнению даже с немногочисленной обонятельной лексикой, ведь система вкусовых ощущений не является доминантной для человека.

Каков же поэтический мир Бродского на вкус? В зависимости от способа выражения семантики «вкус» и мотива «вкушать» нами были выделены следующие группы:

<sup>119</sup> Бродский И. В тени Данте (Перевод с английского Елены Касаткиной) // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/12/brodsc.html> (Обращение: 01.12.2013).

<sup>120</sup> Глазунова О.И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского института истории РАН «Нестор-История», 2005. – С. 194.

1. Словосочетания, которые содержат семантику, прямо указывающую на один из четырех базовых вкусов, а также на ощущения, близкие к вкусовым.

а. Солёный: «зеленый Понт солёным языком / лобзает полы тающей туники» [Т. II, с. 378].

б. Горький: «Зима! Я люблю твою горечь клюквы / к чаю» [Т. III, с. 201].

в. Сладкий: «Воротишься, купи себе на ужин / какого-нибудь сладкого вина» [Т. I, с. 71].

г. Кислый (встречается только в переносном значении): «Да вот кислу / мину позабыл аж...» [Т. II, с. 191].

д. Острый: «“А щи вообще, как правило, пусты. / Есть даже поговорка”. “Это грустно. / Хоть уксуса чуть-чуть для остроты!”» [Т. II, с. 280].

В этом ряду преобладающими являются сразу два вкуса: солёный и горький (по 9 употреблений), от них немного отстает сладкий (7 употреблений), за ним следуют кислый (2 употребления) и острый (1 употребление).

В свою очередь лексемы с семантикой «вкус» могут выступать в одном из нескольких своих значений. Носители языка обращаются к системе вкусовых ощущений не только если речь идет о еде, но и для описания эмоций, для предметного выражения своих чувств. Например, лексема «горький» имеет два значения: первое – имеющий своеобразный едкий и неприятный вкус, второе – горестный, тяжелый<sup>121</sup>. Многозначность вкусовых лексем реализует в своих произведениях и Бродский. Например, в первом значении лексема «сладкий» выступает в стихотворении «Рождественский романс»: «и льется мед огней вечерних, / и пахнет сладкою халвою» [Т. I, с. 135]. Надо отметить, что в данном случае вкусовое восприятие выступает как дополнение к обонятельному. Второе значение лексемы «сладкий» реализуется, например, в стихотворении «Услышу и отзовусь»: «сладость / дальней речи своей, как летучую мышь, как звезды, / кутай в тучах ночных» [Т. II, с. 76]. В данном случае

<sup>121</sup> Ожегов С.И. Словарь русского языка: ок. 57 000 слов / Под. ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – 19-е изд. – М.: Рус. яз., 1987. – С. 115.



вкусовая составляющая является характеристикой речи, дополняя звуковой образ.

Интересно, что в качестве эмоциональных характеристик чего-либо вкусовые лексемы выступают чаще, чем в первом значении (в 1 – 12 употреблений, во 2 – 16). Наиболее «эмоциональной» оказалась лексема «горький»: она выступает в качестве чувственной характеристики в 7 случаях из 9:

и лишь Нева неугомонно  
к заливу гонит облака,  
дворцы, прохожих и колонны  
и горький вымысел стиха. [Т. I, с. 57]

«великий сад, роняющий года / на горькую идиллию поэта» [Т. I, с. 30]; «Мой друг на суше захлебнулся мелкой, / но горькой ложью собственной» [Т. II, с. 251]; «поздравляю себя / с удивительно горькой судьбою» [Т. I, с. 204]. Лексема «сладкий» тоже чаще выражает эмоциональную составляющую, чем вкусовую: «Те самые уста! / глаголющие сладко и бессвязно / в подкладке тоги» [Т. III, с. 274]. Однако здесь разрыв не столь велик – это происходит в 5 случаях из 7. Лексема «кислый» в обоих случаях употребляется только в значении «уныло-тоскливый, выражающий неудовольствие»<sup>122</sup>: «Это – заменители памяти, кислый триумф фиксажа» [Т. III, с. 52]. С лексемой «солёный» ситуация прямо противоположная: чаще соль означает именно вкус, причем в нескольких случаях – это соль морской воды: «Средиземное море шевелится за огрызками колоннады, / как солёный язык за выбитыми зубами» [Т. III, с. 130]; «И вот, с солёным / вкусом этой воды во рту, / я пересек черту» [Т. III, с. 82].

Функции лексем с семантикой «вкус» в поэтических текстах Бродского напрямую зависят от множественности их значений. Выступая в первом значении, лексемы «солёный», «сладкий», «горький», «кислый», «острый» либо

<sup>122</sup> Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57 000 слов / Под. ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – 19-е изд., М.: Рус. яз., 1987. С. 223.

напрямую характеризуют вкус: «горечь клюквы» [Т. III, с. 201]; либо участвуют в создании образа, содержащего вкусовую характеристику: «Средиземное море <...> как соленый язык за выбитыми зубами» [Т. III, с. 130]. Выступая во втором значении, вкусовые лексемы либо обозначают оттенки чувств и настроений: «Желание горькое – впрямь! / свернуть в вологодскую область» [Т. III, с. 38]; либо участвуют в создании образов и сложных образов, содержащих эмоциональную характеристику на основе вкусовой лексемы:

Изнанка вещей  
как защита от мины капризной  
солоней атлантических щей,  
и не слаще от сходства с отчизной. [Т. IV, с. 60]

2. Во вторую группу мы отнесли слова с корнем «вкус» и словосочетания с подобными словами, не содержащие каких-либо конкретных указаний на качество этого вкуса. Например: «каждая вещь на земле спешит / больше вкусить от своих ковриг» [Т. II, с. 218]; «Таков аппетит и вкус / времени» [Т. IV, с. 75];

Там, где прошлое плюс  
будущее вдвоем  
бьют баклуши, творя  
настоящее, вкус  
диктует массам объем. [Т. IV, с. 189]

Подобно многозначности слов в предыдущей группе, здесь работает омонимия. Вкус – одно из внешних чувств человека и животных, органом которого служит слизистая оболочка языка и полости рта. Это слово имеет омоним с двумя значениями: вкус – во-первых, чувство, понимание изящного,

красивого, во-вторых, склонность, пристрастие к чему-нибудь<sup>123</sup>. Оба омонима представлены в текстах: «ест рогалик, примостившись в кресле, / столь вкусный, что и мертвые "о да!" / воскликнули бы, если бы воскресли» [Т. III, с. 9];

статуя певца,  
отечество сравнившего с подругой,  
в чем проявился пусть не тонкий вкус,  
но знание географии. [Т. II, с. 418]

Из 10 случаев употребления лексем с корнем «вкус» в 7 случаях мы встречаем второй тип омонимов, то есть вкус чаще выступает в качестве эстетического чувства, а не физиологического ощущения.

В этой группе также есть примеры взаимодействия различных типов восприятия:

Нет, не посетует Муза,  
если напев заурядный,  
звук, безразличный для вкуса,  
с лиры сорвется нарядной. [Т. I, с. 237]

Лексема, содержащая сему «вкус», позволяет дополнить характеристику звукового образа.

3. В третью группу вошли образные выражения, в которых мы не можем говорить о наличии конкретного, легко представляемого вкуса (8 употреблений). Например:

И в нем трава (коснись – обрежешь палец),  
чей корень – если б был – давно иссох. <...>

<sup>123</sup> Ожегов С.И. Словарь русского языка: ок. 57 000 слов / Под. ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – 19-е изд. – М.: Рус. яз., 1987. – С. 70.

На вкус она – сродни лесной осоке [Т. I, с. 253];

однажды поутру

с тяжелым привкусом во рту

я на берег сошел в чужом порту [Т. II, с. 338];

«в пирожных привкус бромистого натра» [Т. III, с. 9]; «и глотает свой кислород, / схожий с локтем на вкус, углекислый рот» [Т. III, с. 72]. В последней цитате изящно обыгрывается фразеологизм «кусать локти», иначе говоря – сожалеть.

В данной группе мы дважды встречаем образы, связывающие вкус и абстрактное понятие: «“Все – пусто”. “Отличается на вкус-то, / наверно, пустота от пустоты”» [Т. II, с. 280];

Дальше – только кислород:

в тело входящая кутья

через ноздри, через рот.

Вкус и цвет – небытия. [Т. III, с. 267]

В первой цитате – из поэмы «Горбунов и Горчаков», где речь идет о раздвоении личности, – пустота отделена от пустоты и противопоставляется пустоте, как противопоставлены спорящие персонажи Горбунов и Горчаков – грани одной личности. Во второй цитате отсутствие у кислорода свойств, воспринимаемых с помощью органов чувств, подводит к мысли о том, что этих свойств нет вовсе. А отсутствие чего-либо и есть – небытие. Отметим, что здесь два различных типа восприятия вновь становятся в пару при характеристике объекта.

Следующим шагом нашего исследования стало составление функционального тезауруса с целью выяснения источников вкуса и объектов, характеризующихся вкусовыми лексемами. Наиболее наполненными оказались группы

«Абстрактные понятия» (10 понятий) и «Еда» (8 понятий). Это закономерно, поскольку ранее мы выяснили, что в качестве эмоциональных и чувственных характеристик вкусовые лексемы выступают чаще, чем в качестве характеристик физиологических ощущений. Причем абстрактные понятия: ложь, судьба, вымысел, желание, идиллия, пустота, небытие – горьки. Закономерно также, что вкус как характеристика физиологических ощущений соответствует еде:

Не помогает ни врач, ни знахарь.

Оттого, наверно, что повар ваш

не разбирает, где соль, где сахар. [Т. II, с. 221]

Наполненными оказались также группы «Человек» и «Неживая природа». Причины этого уже не так очевидны, потому – интересны. Помимо абстрактных понятий зачастую эмоционально характеризуются действия человека, например, речь или поцелуй: «сладость / дальней речи своей, как летучую мышь, как звезды, / кутай в тучах ночных» [Т. II, с. 76]; «Коснулся губ моих отверстый клюв, / и слаще я не знаю поцелуя» [Т. II, с. 353]. В неживой природе наделены вкусом морская вода, просто вода, кислород. «Зеленый Понт соленым языком / лобзает полы тающей туники» [Т. II, с. 378]. В данном случае вкус так же, как и запах, выполняет функцию маркировки пространства, близкого к морю.

Чтобы определить, каким образом вкусовые темы, мотивы и образы функционируют на уровне композиции лирического произведения, нами был выполнен анализ стихотворения «Песня пустой веранды» [Т. II, с. 217-219]. Выбор для примера именно этого произведения обусловлен тем, что указание на вкус встречается в нем не один, как в большинстве стихотворений, а два раза.

Само заглавие говорит о том, что стихотворение будет наполнено звуком, поскольку это песня, а подтверждает эту гипотезу насыщенный звуками эпи-

граф – цитата из стихотворения Т.С. Элиота: «Не взрыв, но всхлип». Действие стихотворения происходит в пустом саду, а действующими лицами становятся старая птица и куст, «у которого в этот день только и есть, что тень». Экспозиция открывается визуальным образом, построенным на оппозиции «свет-тьень», и в дальнейшем подкрепляется суждением, что ветви куста – «лишь достижение глаз», то есть нечто видимое, но не более. В следующем четверостишии появляется осязательное ощущение: «грех / так обнажать – поперек и вдоль – / язвы, чтоб вызвать боль». Однако куст не бесполезен – на него может опуститься птица:

Старая птица и голый куст,  
соприкасаясь, рождает хруст.  
И, если это принять всерьез,  
это – апофеоз.

Звуковой образ впервые появляется лишь в шестой строфе стихотворения. Все предшествующие описания и рассуждения – лишь подготовка, вступление к звучному апофеозу прикосновения птицы к кусту, аналогии некоего соединения. Затем следует ряд звуковых образов в дальнейших рассуждениях:

То, что цвело и любило петь,  
стало тем, что нельзя терпеть  
без сострадания.

Грустно смотреть, как сыграв отбой,  
то, что было самой судьбой  
призвано скрасить последний час,  
меняется раньше нас.

Лирический герой говорит о старении предметов и живых существ, сводя речь к разговору о неизбежном течении времени и о старении человека. Однако дальше следует утверждение, что «предметы и свойства их / одушевленное нас самих», что вещи сильнее людей хотят «больше вкусить от своих ковриг, / чем позволяет миг». Здесь впервые в тексте возникает тема вкуса, однако опосредованно, лишь благодаря корню «вкус». Ассоциация, которую влечет за собой это слово, двоякая: с одной стороны, она переносит нас в Райский сад, где вкусили от плода познания Адам и Ева; с другой – это вариация на тему фразеологизма «ни за какие коврижки», которая по-своему поддерживает заданную автором тему.

Следующие четверостишия внезапно наполняют текст визуальными, звуковыми и кинестетическими образами:

Свет – ослепляет. И слово – лжет.  
 Страсть утомляет. А горе – жжет,  
 ибо страданье – примат огня  
 над единицей дня.

Лучше не верить своим глазам  
 да и устам.

Это грядет Страшный Суд. Здесь поэт проговаривает тезис, который после станет программным для него: человек, поэт может заменить собой вещь, чтобы «отныне посредством уст / петь за тебя, и за куст цвести»: поэт становится вещью, орудием языка, из которого льется песня. Это – кульминация стихотворения. С помощью обилия звуковых характеристик описывает лирический герой-поэт собственный голос:

Знаю, что голос мой во сто раз  
 хуже, чем твой – пусть и низкий глас.

Но даже режущий ухо звук  
лучше безмолвных мук.

Старая птица, улетевшая во тьму, будто дала поэту голос и право звучать вместо себя. Теперь для поэта-птицы существует один выход: чтобы избежать терзания молчанием – петь. Отметим попутно, что метафора, в результате которой герой-поэт превращается в птицу и наделяется даром пения, описана Бродским в «Прощальной оде», подробно эту метаморфозу с точки зрения коммуникации рассматривает И.В. Романова<sup>124</sup>.

В финальных четверостишиях речь идет о гибели мира, будто противореча звуковому наполнению прошлых строк: «Мир если гибнет, то гибнет без / грома и лязга», однако вскоре следует объяснение – каким видит конец света лирический герой, сопровождающееся осязательными, звуковыми и вкусовыми образами:

В пляске огня, под напором льда  
подлинный мира конец – когда  
песня, которая всем горчит,  
выше нотой звучит.

Вкусовой образ вновь участвует в создании одного из ключевых элементов композиции стихотворения – в создании финала. Однозначно трактовать концовку сложно. Можно предположить, что певец в тексте противопоставляет себя всем, кому его песня не по нраву, гибнущему миру, оставляя за собой право звучать, петь и дальше – на другом уровне, выше нотой.

На основе выполненного нами анализа вкусовых тем, мотивов и образов лирики Бродского можно подвести **итоги**.

<sup>124</sup> Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография / И.В. Романова; Министерство образования и науки РФ; Смоленск. гос. ун-т. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. – С. 185-192.



1. В поэтическом мире Бродского вкусовые темы, мотивы и образы не получают широкого распространения по сравнению даже с немногочисленными обонятельными темами, мотивами и образами, что предсказуемо в свете особенностей восприятия окружающего мира человеком.

2. Преобладающими являются два вкуса: соленый и горький, за ними следует сладкий, а затем кислый и острый.

3. Носители языка обращаются к системе вкусовых ощущений не только если речь идет о еде, но и для описания эмоций, для предметного выражения своих чувств. Закономерно, что лексем с семантикой «вкус» в текстах Бродского могут выступать в одном из нескольких своих значений: и если речь идет о еде, и для описания эмоций. В качестве эмоциональных характеристик чего-либо вкусовые лексем выступают чаще, чем в первом значении. Функции лексем «соленый», «сладкий», «горький», «кислый», «острый» – либо напрямую характеризовать вкус и обозначать оттенки чувств, либо участвовать в создании образа, содержащего вкусовую или эмоциональную характеристику на основе вкусовой лексем.

4. Слова с корнем «вкус» и словосочетания с подобными словами, не содержащие каких-либо конкретных указаний на качество этого вкуса, разделяются на омонимы. И вкус чаще выступает в качестве эстетического чувства, а не физиологического ощущения. Также нами выделены образные выражения, в которых мы не можем говорить о наличии конкретного, легко представляемого вкуса.

5. Наибольшей вкусовой насыщенностью отличается группа «Абстрактные понятия», где реализовалось второе значение лексем «соленый», «сладкий», «горький», «кислый», «острый», и группа «Еда», где в полной мере реализовано первое значение этих лексем. Наполненными оказались также группы «Человек» и «Неживая природа». Помимо абстрактных понятий зачастую эмоционально характеризуются действия человека, например, речь или поцелуй, а в неживой природе наделены вкусом морская вода, просто вода, кисло-

род. Вкус так же, как и запах, выполняет функцию маркировки пространства, близкого к морю.

6. Если говорить об участии вкусовых тем, мотивов и образов в организации композиции лирического произведения, то анализ стихотворения «Песня пустой веранды» показал, что они существуют в тексте наряду с визуальными, зрительными и тактильными темами и образами, при этом участвуя в создании ключевых элементов композиции стихотворения: кульминации и финала.

Выявив особенности и функции лексем с семантикой «вкус» в поэтических произведениях Бродского, мы осуществили попытку нарисовать вкусовую картину мира его лирики. Вся соль поэзии Бродского в том, что зачастую «на вкус она – сродни лесной осоке» [Т. I, с. 253], и поэта устраивает его «горькая идиллия».

### **3.3. «Нащупывая корень мировой»: поэтика осязания**

В стихотворении «Посвящается Пиранези» Бродский говорит: «В принципе, осязать / можно лишь настоящее – естественно, приспособив / для этого эпидерму» [Т. IV, с. 145]. С одной стороны, в этом высказывании поэт ограничивает возможность осязать (логично, что и вообще воспринимать) только текущим моментом времени, с другой, опираясь на это утверждение, внимательный читатель может приблизиться к «настоящему» авторского поэтического мира.

Выполненная сплошная выборка показала, что осязательные темы, мотивы и образы содержат 139 текстов, всего 354 употребления. Интересно, что по сравнению со вкусовой (46 употреблений) и обонятельной (81 употребление) лексикой осязательная группа многочисленна.

Каков же поэтический мир Бродского на ощупь? В процессе исследования нами были выделены смысловые оппозиции осязательных ощущений и их оттенков: температурная (холод – жар), фактурная (гладкость – шершавость – острота), по наличию влаги (сухость – влажность), по упругости

(твердость – мягкость). Без оппозиций остались ощущения, близкие к болевым, и осязание в целом.

Самой многочисленной оказалась температурная оппозиция — 238 употреблений. То есть температурный показатель оказывается наиболее выраженным и, следовательно, наиболее значимым в поэтическом мире Бродского. Причем температура чаще стоит низкая – 130 лексем оказались «холодными». Как сказал один из персонажей поэмы «Горбунов и Горчаков»: «Да, стужа грандиознее тепла» [Т. II, с. 267].

Температуры, которые фигурируют в текстах как низкие, варьируются от ледящего мороза:

И невниманье полусонных душ,  
и торопливость, как холодный душ,  
сливались в ледящую струю... [Т. I, с. 106]

до легкой прохлады: «Прохладный полдень» [Т. II, с. 401]. То же самое происходит с высокими температурами: в текстах представлена и обжигающая жара, и легкое тепло. Например: «по капле света и тепла / лови, лови в пустые руки...» [Т. I, с. 55]; «Та вспыхнула, обдавши руку жаром...» [Т. I, с. 259].

Температурные ощущения могут быть выражены прямо, через употребление соответствующих лексем: «Какие предстоят нам холода...» [Т. I, с. 26]; «Все холоднее в комнате моей, / все реже слышно хлопанье дверей...» [Т. I, с. 121], а могут быть представлены имплицитно – через состояние персонажа или лирического героя: «Руки мерзнуть. Ноги зябнуть» [Т. II, с. 343] или через его желание: «А я / сейчас не отказался бы от грелки» [Т. II, с. 266]; «Теперь полгода жить при темноте, / ладони согревать на животе...» [Т. I, с. 121]; «И если день особенно морозен, / он сильно отклоняется туда... / ну, влево, к отопленью...» [Т. II, с. 261]. В некоторых случаях особо подчеркивается взаимодействие лирического героя с окружающей средой в целях теплообмена:

«Кожа спины благодарна коже / спинки кресла за чувство прохлады» [Т. III, с. 82].

Зачастую холод и тепло в стихотворениях Бродского оказываются соседями, словно белый и черный цвет: «...то в холоде, а то в тепле / ты все шатаешься, как тень, и глухо / под нос мурлычешь песни» [Т. II, с. 62]; «Снился мне холод и снился жар; / снился квадрат мне и снился шар...» [Т. II, с. 71]; «Суть жизни все-таки в вещах. / Без них – ни холодно, ни жарко...» [Т. II, с. 368]; «...и в горячей / полости горла холодным перлом / перекачивается Гораций» [Т. III, с. 229].

Есть у «термометра» в произведениях Бродского и точка отсчета – температура, которая полностью устраивает лирического героя: «Слава нормальной температуре! – / на десять градусов ниже тела» [Т. III, с. 223-224]. В стихотворениях встречаются случаи, когда осязательные ощущения выступают в тандеме с другими, например, вкусовыми: «в теплой чашке смертей помещай / эту горечь и голод, и солнце» [Т. I, с. 47]; «по временам сквозь горький холод, / живя по-прежнему, спеши» [Т. I, с. 55].

Часть лексем, связанных со слишком низкими или слишком высокими температурами, была отнесена нами в немногочисленную группу «Ощущения, близкие к болевым». Например: «Замерзший повод жжет ладонь» [Т. I, с. 242].

За частотной температурной оппозицией следует оппозиция «влажность-сухость» (46 употреблений). Возможно, в силу особенностей места жительства автора на Родине и в эмиграции в текстах Бродского царит высокая влажность (30 употреблений). Например: «Наши оттиски! в смятых сырых простынях...» [Т. III, с. 50], «Это ты, теребя / штору, в сырую полость / рта вложила мне голос...» [Т. III, с. 226], «...не расслышать звука ее паденья / в мокрый песок» [Т. III, с. 159]. Причем сырыми оказываются не только поверхности, но и воздух в помещении, воздух открытых пространств и вообще весь мир: «Гвалт, автомобили, / шпана со шприцами в сырых подъездах...» [Т. III, с. 274], «Я валяюсь в пустой, сырой, / желтой комнате, заливая в себя Берта-

ни» [Т. III, с. 262], «И дрова, грохотавшие в гулких дворах сырого / города, мерзнувшего у моря...» [Т. III, с. 201], «это – начало большого сырого мира...» [Т. III, с. 77].

Сухость и засушливость встречаются в произведениях Бродского реже, только 16 раз. «Растянувшись, / как ящерица в марте, на сухом / горячем камне, голый человек...» [Т. II, с. 400], «чужого бедра тепло / да сухой букет на буфете» [Т. III, с. 72]. Лексема «сухой» может употребляться и в значении «немногословный»: «Таков вердикт третейского суда. / Чьи приговоры отличает сухость» [Т. II, с. 402].

21 употребление пришлось на группу «Осязание в целом». Здесь речь идет о постижении мира на ощупь: «нащупывать в снегу и на часах, / прекрасной головою в небесах» [Т. I, с. 159], «Она лежала в ванне, ощущая / всей кожей облупившееся дно...» [Т. II, с. 375].

Самыми низкими по частотности оказались оппозиции «гладкость – шершавость – острота» (20), «твердость – мягкость» (11) и группа «Ощущения, близкие к болевым» (18). В поэтическом мире Бродского встречаются гладкие, шершавые и колючие поверхности: «луна разбиться не грозит / о гладь щербатую асфальта...» [Т. II, с. 310]. В контекстах отдельных стихотворений колючесть и колкость чаще имеют отрицательную коннотацию: «Колочей проволоки лира / маячит позади сортира» [Т. II, с. 127], хотя сам автор напрямую характеризует их нейтрально: «Колкость – одно из многих / свойств, присущих поверхности» [Т. IV, с. 145]. Именно это свойство позволяет ощутить осколки прошлого в песке настоящего:

Но здесь, где обычно с прошлым  
смешано настоящее, колкость дает подошвам  
– и босиком особенно – почувствовать, так сказать,  
разницу. [Т. IV, с. 145]

В оппозиции «твердость – мягкость» преобладает твердость (8 употреблений): «А что насчет того, где выйдет приземлиться, – / земля везде тверда; рекомендую США» [Т. III, с. 114], «время нашло наконец искомое / лакомство в твердом моем затылке...» [Т. III, с. 16]. В большинстве контекстов данное свойство означает стабильность, устойчивость и, как крайнюю степень, законченность. Мягкой в обоих случаях является глина человеческого тела: «в мягкой глине возлюбленных...» [Т. III, с. 51], «Обожженная небом, мягкая в пальцах глина – / плоть, принявшая вечность как анонимность торса» [Т. III, с. 232], автор словно напоминает о том, что человек – создание, а не создатель. В единственном случае как нечто среднее между твердостью и мягкостью встречается вязкость: «лед может треснуть, и в полынье / лучше барахтаться, чем в вязком, как мед, вранье» [Т. IV, с. 13].

Ощущения, близкие к болевым, возникают в поэтическом мире Бродского от слишком сильной жары или холода: «А горе – жжет» [Т. II, с. 218], «В подбрюшных перьях / щиплет холодом» [Т. III, с. 104]; от прикосновения к острым поверхностям: «И в нем трава (коснись – обрежешь палец)» [Т. I, с. 253] и от физического воздействия извне: «Как будто ты ужален и ослеп...» [Т. I, с. 162].

Стихотворение «Горение» [Т. III, с. 213-215], о котором пойдет речь, является своеобразной иллюстрацией к соседству низкой и высокой температур в одном текстовом пространстве. Об этом произведении Бродского уже сказано немало И. Шайтановым в статье «Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский»<sup>125</sup> и И. Бобряковой «Мир глазами одной метафоры: “Горение” И. Бродского»<sup>126</sup>. Очевидно, что в основе текста лежит развернутая метафора, развитие которой является двигателем текста. Горение, разрастающееся в камине, – метафорическое изображение страсти и соития. Благодаря языкам

<sup>125</sup> Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/6/sh.html> (Обращение: 19.06.2013).

<sup>126</sup> Бобрякова И. Мир глазами одной метафоры: «Горение» И. Бродского // Пристальное прочтение Бродского: Сб. статей / Под ред. В.И. Козлова. – Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010. – С. 56-63.

пламени, которые напоминают девичью головку, это «горение» вспоминается и видится лирическому герою.

Интересно, что в других текстах Бродского встречаются фрагменты, в которых лирический герой характеризует с точки зрения осязания и себя, и свою возлюбленную:

Тронь меня – и ты тронешь сухой репей,  
сырость, присущую вечеру или полдню,  
каменоломню города, ширь степей,  
тех, кого нет в живых, но кого я помню... [Т. IV, с. 31];

Предметов, по крайней мере,  
на тебя похожих на ощупь, в мире,  
что называется, кот наплакал. [Т. II, с. 202]

Казалось бы, в таком «пылающем» стихотворении, как «Горение», где действующими лицами являются он и она, должно быть множество осязательных тем, мотивов или образов, связанных с высокой температурой. Но на 19 четверостиший нашлось только 6 соответствующих лексем: «От этого – горячо» в начале текста; «Это – твой жар, твой пыл» в середине; «...после тебя – зола, / тусклые уголья / холод, рассвет, снежок / пляска замерзших розг» и «как сплошной ожог – / не удержавший мозг» в финале.

Несмотря на то, что в центре внимания здесь процесс горения, горение это обжигает не тело героя, а его память, отсюда – мозг, превратившийся к утру в сплошной ожог. И тактильные ощущения, которые составляют остов кольцевой композиции текста – о зиме идет речь в первой строке текста, и холодом заканчивается стихотворение, – здесь не на первых ролях. Они служат лишь замком стихотворения и фоном.

Основой восприятия в тексте становятся зрение и слух. И они способны обжигать гораздо сильнее высокой температуры. Все начинается со зритель-

ной ассоциации, которая и породила дальнейшее горение памяти: дрова, словно женская голова. Но всматриваться в это воспоминание опасно: «Как золотится прядь, / слепотою грозя!»; «Не провести пробор, / гребнем не разделить: / может открыться взор, / способный испепелить». Огонь в камине потрескивает, но звук «выходит» из камина и дополняет образ, возникший в памяти героя: «Я слышу сквозь хруст в кости / захлебывающееся “еще!” / и бешеное “пусти!”»; «Так рвутся, треща, шелка, / обнажая места». Затем одна за другой мелькают визуальные детали, а заканчивается все рухнувшим жильем, небесами, судьбой, которые съело горение, и сонмом искр.

В центре стихотворения находится четверостишие, на котором автор делает осязательный акцент:

Это – твой жар, твой пыл!  
 Не отпирайся! Я  
 твой почерк не позабыл  
 обугленные края.

Помимо полыхнувшего жара в строках возникает образ исписанного листа бумаги с обугленными краями, который в финале текста поддерживается образом золы, угольев и белого снега вокруг. Как нами было выявлено ранее, взаимодействие черного и белого цветов в тексте<sup>127</sup> – часть некоего вселенского творческого акта.

В стихотворении «Горение» эта метафора не только подкрепляется визуальным контрастом, но и дополняется осязательным. Горение, муки творчества, явление девушки, Музы возникает из случайной ассоциации, взлетает вверх фонтаном искр, обжигая и сжигая героя, и сменяется холодом с тлеющими на снегу угольями. Но, несмотря на все последствия, которые несет горение, лирический герой не избегает его. Наоборот. Еще в одном из ранних

<sup>127</sup> Трифонова А. Краски поэтического мира Иосифа Бродского // Студенческая наука – 2009: сборник статей; Смол. гос. ун-т; Студ. науч. общ-во. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2010. – С. 68-72.



стихотворений «Откуда к нам пришла зима» поэт говорит: «Так берегись холодных чувств, / не то, смотри, застынешь» [Т. I, с. 187].

Но «Горение» не единственное произведение Бродского, которое строится на фундаменте осязания. В тексте «Я был только тем, чего...» [Т. III, с. 226] именно прикосновение возлюбленной, Музы становится толчком к рождению чувственного восприятия мира лирическим героем, к рождению мира для самого героя: «Я был только тем, чего / ты касалась ладонью». В произведении дается порядок сотворения органов чувств и рождения чувств лирического героя: в первом катрене речь идет об осязании, сначала это просто касание, позже появляется температурная характеристика: «Это ты, горяча...». Обратим внимание, что творческий акт, акт созидания, вновь сопровождается высокой температурой. Затем герой обретает орган слуха и начинает воспринимать звуки:

Это ты, горяча,  
ошуюю, одесную,  
раковину ушную  
мне творила, шепча.

В самом центре текста, в 4 катрене из 7, наряду со способностью воспринимать герой обретает способность отвечать миру, чем подчеркивается его роль – роль поэта: «в сырую полость / рта вложила мне голос, / окликавший тебя». Под занавес герою даруется способность видеть: «Ты, возникая, прячась, / даровала мне зрячесть». Способность к чувственному познанию мира приравнивается к космогонии «Так творятся миры». Но вспомним «Горение». За пиком создания, апофеозом творческого процесса неизбежно следует спад. В финале произведения, замыкая композиционное кольцо, возникают осязательные и визуальные образы в форме температурной и световой оппозиций:

Так, бросаем то в жар,  
 то в холод, то в свет, то в темень,  
 в мирозданье потерян,  
 кружится шар.

Герой-поэт в этом стихотворении не творец, не демиург, а лишь плод, творение возлюбленной, Музы. И он, создание, лишившееся создателя, остается, способный чувствовать и говорить о своих чувствах, в одиночестве и лихорадке только что сотворенного мира.

«Гвоздика» [Т. II, с. 62] – стихотворение, где осязание становится фрагментом мозаики, без которого итоговая картинка не сложилась бы. В данном тексте речь идет о преодолении одиночества, системы через поиск индивидуальности и внутреннего, пусть на первый взгляд скрытого и незаметного, огня, который способен гвоздику – или «гвоздик» в плотницкой мастерской системы – превратить в пылающую и ослепляющую самобытностью хризантему. Одну из главных ролей в данном тексте играет звук – это дробь капель дождя по стеклу, переливы дверного звонка, топот на лестнице, которые готовят читателя к появлению в тексте живого существа, некоего «ты», приближающего лирического героя к читателю и наоборот:

то в холоде, а то в тепле  
 ты все шатаешься, как тень  
 под нос мурлычешь песни.

Мы видим, что с появлением лирического героя в тексте появляются и осязательные темы. Ни холод, ни тепло, ни остывший чай, ни посторонние звуки вокруг не влияют на самоощущение персонажа, погружившегося в раздумья и напевающего себе под нос. Только желание выпить горячего чая под вечер, а точнее – «холодная вода», перемещают лирического героя из комнат на кухню, где находится огонь и где царят иные звуки. Скрип стула и гул пла-

мени газовой горелки заглушают холодные звуки внешнего мира и комнат. Именно в этот момент на смену осязательным темам и мотивам приходят зрительные: «а сам огонь, светясь голубовато, / поглотит, ослепив твои глаза <... > / сучки календаря и циферблата». Огонь, как и тепло, которое он несет, существуют вне времени. Отказавшись от холода, персонаж приходит к огоньку газовой горелки, словно к первобытному костру, и перестает слышать все чуждое и ненужное, оставаясь наедине с собой и пламенем, которое, играя бликами на потолке и освещая его несовершенства, расцветает не как гвоздика в холодных комнатах, а как обжигающая хризантема знания.

Осязательные темы, мотивы и образы вплетаются в данный текст не сразу, а лишь с появлением персонажа, которому ощущения и предписываются. Они являются атрибутом пространства холодных комнат с множеством неважных для персонажа звуков внешнего мира. И они же подготавливают перемещение его в пространстве квартиры – к огню, к свету, к теплу – на кухню, где, глядя на существующее вне времени и обнажающее истину пламя, он отстраняется от реальности и обретает способность наблюдать за ней со стороны.

Итак, подведем **итоги**.

1. Осязательные темы, мотивы и образы в поэтических произведениях Бродского являются частотными (354 употребления).

2. По семантике они разделяются на оппозиции: температурная, фактурная, по наличию влаги, по упругости и группы без оппозиций: ощущения, близкие к болевым, и осязание в целом. Наиболее частотной является температурная оппозиция, где «холодные» темы, мотивы и образы оказываются частотнее «теплых», за ней следует оппозиция по наличию влаги, затем группа «Осязание в целом» и оппозиция «гладкость – шершавость, острота».

3. На уровне композиции отдельных стихотворений осязательные темы и образы играют роль узлов – организуют семантическое кольцо, помогают сделать акценты на значимых местах текста. Их функции подобны функциям вкусовых и обонятельных тем, мотивов и образов.

4. Анализ стихотворений «Горение», «Я был только тем, чего...» и «Гвоздика» показал, что осязание лежит в основе познания мира, температурная оппозиция служит маркером дружественного и недружественного пространств, дополняет и поддерживает образ глобального творческого акта, который создается в творчестве Бродского цветовой оппозицией «белый цвет – черный цвет», а познание чувственного восприятия в целом подобно космогонии, где лирический герой выступает не как творец, а как творение.

### 3.4. Выводы к главе III

1. Обонятельные, осязательные и тактильные темы, мотивы и образы являются не такими многочисленными, как визуальные или слуховые. Это закономерно, поскольку обусловлено особенностями системы человеческого восприятия мира.

2. Самыми частотными в этой группе тем, мотивов и образов становятся тактильные (354 употребления), за ними следуют обонятельные (81), наименее всех распространены вкусовые (46).

3. Семантика, присущая соответствующей тематической группе, может выражаться прямо, а при отсутствии слова-маркера может быть выражена имплицитно и читаться только в контексте, или образно.

4. Если говорить о семантике тем, мотив и образов, входящих в каждую подгруппу, оказывается, что в поэтическом мире Бродского и запах чаще оказывается неприятным, и вкус горьким, и температура чаще стоит низкая. Но оказывается, что поэта-лирического героя все устраивает, и он смиряется и с вонью, и с горечью, и с холодом.

5. Кинестетические темы, мотивы и образы выполняют функцию пространственных и временных маркеров. Например, характерно, что зимнее время маркируется «холодными» темами, мотивами и образами, летнее – «теплыми». Ко времени и его кинестетическим маркерам тут же привязывается пространство: холодными оказываются север, Ленинград, теплыми – юг, европейские страны. Топосы в свою очередь разделяются на локусы с соб-

ственными, более конкретными маркерами: далекая ленинградская коммуналка обладает собственными запахами – например, капусты, лыжной мази, в римской квартире стоит аромат лаванды, а приморский берег и городские улочки впитали в себя острый запах водорослей и резкий дух рыбы.

6. На уровне композиции лирического произведения кинестетические темы, мотивы и образы выполняют функцию семантических «узлов». Они существуют в текстах наряду со зрительными и звуковыми, гармонично переплетаясь и дополняя друг друга, участвуя в создании ключевых элементов композиции, организовывая семантическое кольцо.

7. Функционально выделяется из группы кинестетических тем, мотивов и образов тактильная подгруппа. Помимо ряда функций, общих для всех подгрупп, тактильные темы, мотивы и образы, входящие в оппозицию «холод – жара», устанавливая связь с визуальной оппозицией «белый – черный», поддерживая и дополняя образ глобального творческого акта, космогонии, где образ лирического героя будто «мерцает», представляя его то в роли творца, то в роли творения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэтический мир Иосифа Бродского, с точки зрения его чувственной основы, представляет собой целостную систему, имеющую в составе физический фундамент и метафизическую вершину. Их единство обусловлено рядом факторов.

1. В поэтическом мире Бродского находят выражение в отдельных лексических употреблениях или в образных конструкциях все компоненты «пятерни чувств». Этот образ уже свидетельствует о том, что компоненты системы будут существовать и сами по себе, каждый в своей подсистеме, как пальцы руки, но также будут взаимодействовать друг с другом, являя единство, как пальцы, сжатые в кулак.

2. Путем составления частотных словарей языка Бродского и анализа его произведений на предмет имплицитных сенсуальных значений установлено, что количественно доминируют темы, мотивы и образы, имеющие в составе звуковые и визуальные (цветовые) семы, за ними следуют кинестетические в следующем порядке: тактильные, обонятельные и вкусовые. Это подтверждает общую закономерность, согласно которой человеку свойственно опираться, в первую очередь, на зрительные и слуховые впечатления, а лишь потом обращаться к тактильным ощущениям.

3. Цветовой основой поэтического мира Бродского становятся белый и черный цвета. Они оказываются тесно связаны друг с другом. Одни и те же объекты в поэтическом мире Бродского могут быть окрашены и в тот, и в другой цвета: у дерева оказывается черная крона и белый ствол, черную землю заносит белым снегом, который весной тает, вновь обнажая черноту земли, испускающие белый свет звезды со временем становятся черными дырами. Связывающим все частные реализации воедино становится образ белого ли-

ста бумаги с уже чернеющими или только появляющимися на нем строками, буквами. Творчество ставится во главу угла.

Остальные краски спектра характеризуют детали поэтического мира. Например, искусственное освещение непременно желтое; природные объекты Юга зеленеют, также зелеными со временем становятся старые предметы; краснеет и розовеет человеческое тело и его части в состояниях смущения и разгоряченности; водное и небесное пространства отливают синевой; цвет глаз лирического героя – голубой, холодный, северный, родной, цвет глаз южных женщин – карий, теплый, но чуждый герою; коричневыми в поэтическом мире Бродского оказываются вещи в целом, будь то деревянный стул, диван или пальто; серым, незаметным и невыразительным, оказывается неумолимо идущее время. Образные конструкции, заключающие в себе семантику «цвет», дополняют и расширяют основной спектр. В контекстах такие конструкции обретают дополнительную коннотацию и/или дополнительное экзистенциальное значение, выходящее за рамки темы и образа зрительного восприятия.

4. Звуки и тишина в мире поэзии Бродского пребывают во взаимодействии, обуславливая взаимное существование друг друга. Тишина служит «площадкой» для появления звуков, а те, в свою очередь, затухают, вновь погружая мир в тишину. В поэтическом мире звучат голоса птиц: вороны, щегла, журавля, козодоя, петуха и других. На открытых пространствах летом, в закрытых помещениях зимой слышно жужжание насекомых. Эти природные звуки – пение птиц и жужжание насекомых – соотносятся с особенностями существования звука в мире людей. Жужжание – непрерывное гудение пустых и неразборчивых слов, их занудность и монотонность. Птичья трель является звуком, наиболее очищенным от лжи, поскольку человек способен очернить звук эмоциями или смыслами, порой заведомо неискренними. Звук оказывается честнее речи, птичья трель – честнее монолога. «Немые» слова – наиболее честные, наиболее приближенные к птичьей трели, наиболее подходящие для поэзии. Другие звуки, которые часто встречаются в поэтическом

мире Бродского, также соотносятся с надчувственными понятиями. Например, гудение колокола возвещает о еще одном прошедшем отрезке времени, будь то наступление полудня или завершение этапа чьей-то жизни; а звук шуршащего по листу бумаги пера, как и стрекот пишущей машинки, свидетельствует не только о существовании устной и письменной форм поэзии, но и о том, что звук в этом тандеме предшествует буквам, звучащее предшествует написанному. Именно звук оказывается доминантой в чувственной картине мира Бродского.

5. На ощупь мир поэзии Бродского оказывается холодным, сырым, твердым, а порой даже колючим. Наиболее частотной осязательной характеристикой становится температура. А холод, в свою очередь, является почвой для возникновения тепла, связанного с жаром творчества.

Обонятельные и вкусовые темы, мотивы и образы оказались в меньшинстве, что также обусловлено особенностями человеческого восприятия. С точки зрения запахов, мир поэзии Бродского оказывается малопривлекательным. В нем преобладают неприятные запахи, оказывающиеся еще и интенсивными. Люди и животные сближаются в своей физиологичности, издавая резкие отталкивающие запахи – вонь, смрад, запах пота, подмышек. Человеку не удастся скрыть свой природный запах с помощью ароматных косметических средств, как невозможно заглушить животную сущность. Вкусовой план поэтического мира Бродского также оказывается непривлекательным – горечь и соль преобладают, либо напрямую характеризую вкус, либо обозначают оттенки чувств. Несмотря на то, что, с точки зрения осязания, обоняния и вкусовых ощущений, поэтический мир Бродского предстает отталкивающим, лирический герой уверенно в нем существует, смиряясь со всеми неприятными деталями.

6. Звуковые, цветовые и температурные впечатления распадаются на противопоставления: «тишина – звучание», «белый цвет – черный цвет», «холод – жара». Причем доминирует во всех трех подгруппах первый член оппозиции, являясь потенциальным полем для возникновения на нем ростков



творчества. Вторые составляющие части оппозиций сопровождают этапы и варианты творческого процесса, будь то возникновение звука посреди тишины, черных прогалин на весеннем снегу, словно букв на листе бумаги, или жара вдохновения, единения с Музой, в холоде Вселенной. В итоге частные реализации каждой из оппозиций сводятся к образу глобального творческого акта, возникновению творения в пустоте мироздания.

7. Лирический герой оказывается частью творческого процесса и попадает в него, как в круговорот: изначально он сам творение, возникшее в результате касания возлюбленной, Музы, и получившее способность ощущать мироздание всеми пятью органами чувств, но способность ощущать породила и способность проецировать полученные впечатления в знак, в звук – творение становится творцом.

8. Особенностью восприятия мира лирическим героем становится синестезия, то есть способность одновременного чувства, выражающаяся, например, в способности обонять звук:

по небосводу, где  
нет эха, где пахнет апофеозом  
звука, особенно в октябре. [Т. III, с. 105]

или чувствовать вкус звука:

Нет, не посетует Муза,  
если напев заурядный,  
звук, безразличный для вкуса,  
с лиры сорвется нарядной. [Т. I, с. 237]

Помимо значения лексемы «вкус» как эстетического чувство обыгрывается значение, обозначающее способность чувствовать вкус с помощью рецепторов и порождающее синестезию как прием.

Прослеживается способность лирического героя чувствовать произносимое на вкус:

сладость

дальней речи своей, как летучую мышь, как звезды,  
кутай в тучах ночных <...> [Т. II, с. 76];

В пляске огня, под напором льда  
подлинный мира конец – когда  
песня, которая всем горчит,  
выше нотой звучит. [Т. II, с. 219]

Звук обладает не только вкусом, запахом, но и цветом:

Язык оказался смесью

вечнозеленого шелеста с лепетом вечносиних  
волн <...> [Т. IV, с. 83]

В качестве стержневого компонента синестезии выступает звук, как бы нанизывающий и примеряющий на себя все остальные способы восприятия. Это свидетельствует об особой роли звука в поэтическом мире Бродского. И неслучайно: именно звучащая поэзия и, как ее вершина, не опошленная человеческими эмоциями и искаженными смыслами птичья трель становятся самым ценным и самым поэтически честным звуком.

9. Комплекс кинестетических тем, мотивов и образов «работает» в качестве маркеров времени и пространства. Некоторые пространства вполне в русле традиции оказываются связанными с определенными временами года, например, Юг связан с летним теплом, Север – с зимним холодом. Топосы, в свою очередь, могут подразделяться на локусы с индивидуальными обонятельными, тактильными и вкусовыми характеристиками. Так, в ленинград-

ской коммуналке стоят запахи кислой капусты и лыжной мази, а в римских апартаментах – аромат лаванды; запах рыбы слышен в приморских городках, запах водорослей, отдающий йодом, доносится с моря. «Морские» запахи в поэтическом мире Бродского подчеркивают связь с божественным началом и бессмертием. Эти порой резкие запахи могут быть неприятны человеку, тем самым человек, житель суши, еще более остро противопоставляется морским жителям. Лексемы и образные построения, содержащие в своем значении сему «вкус», чаще выступают как обозначения оттенков чувств, характеризующих в основном абстрактные понятия, например, вымысел и идиллическое состояние поэта оказываются горькими. Это свидетельствует об оценочности, скрытой под физиологическими характеристиками поэтического мира.

10. В построении композиции лирического произведения сенсуальные темы, мотивы и образы могут участвовать различными способами, в зависимости от авторского замысла. Во-первых, ряд стихотворений (например, «Садовник в ватнике, как дрозд...», «Прощальная ода» и другие) оказывается построен на том или ином чувственном восприятии или том или ином типе чувственной информации (чаще остальных в центре внимания оказывается звук). В этом случае работает принцип тематического и/или образного нанизывания. Во-вторых, в творчестве Бродского встречаются стихотворения, где сенсуальные темы, мотивы и образы играют роль композиционных «узлов», организовывая тематическое кольцо, участвуя в создании экспозиции или финала стихотворения («Венецианские строфы II», «Гвоздика» и другие). Если в тексте возникает указание на чувственное восприятие, это обыгрывается в дальнейшем. Но в отдельных стихотворениях единичные упоминания сенсуальных тем, мотивов и образов могут быть композиционно «холостыми», то есть никаким образом не проявлять себя на композиционном уровне, однако при этом работать на образный уровень, например, детализируя образ пространства или лирического героя.

11. Детали, связанные с различными типами чувственного восприятия, которые возникают, существуют и взаимодействуют в поэтическом мире

Бродского на различных уровнях, чаще оказываются лишь поводом и ступенями для восхождения читателя вслед за лирическим героем и автором от физического и физиологического уровня через уровень эмоционального и оценочного обобщения к метафизическому уровню. Подчиняясь «диктату языка» [Т.І, с. 15], Бродский выстраивает авторскую стратегию, преломляя эмпирические впечатления, делая их частью системы осмысления экзистенциальных понятий, таких как бессмертие (запах рыбы и водорослей, сырость морских пространств и др.), время (серый цвет, звуки колокола и др.), творчество (белый и черный цвета, тишина и пение и др.), поэзия (птичье пение, «немые» слова и др.). Метафизика Бродского рождается из физиологизированной эмпирики, как звук рождается в тишине, пожар разгорается посреди вселенского холода, буквы возникают на белой пустоте бумаги, а эмпирика, в свою очередь, таит потенцию к метафизическим обобщениям.

**ИСТОЧНИКИ ТЕКСТОВ**

1. Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. – Л.: Худож. лит., 1980-1981. Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1907-1921. / Сост. и примеч. Вл. Орлова, 1980. – 472 с.
2. Бродский И. В тени Данте (Перевод с английского Елены Касаткиной) // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/12/brodsc.html> (Обращение: 01.12.2013).
3. Бродский И. Набережная неисцелимых: Эссе / Пер. с английского Г. Дашевского. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 192 с.
4. Бродский И. Остановка в пустыне: Стихотворения и поэмы. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1970. – 228 с.
5. Бродский И. Остановка в пустыне: Стихотворения, поэмы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 256 с.
6. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. I. – 304 с., Т. II. – 440 с., Т. III. – 312 с., Т. IV. – 432 с.
7. Бродский И. Стихотворения и поэмы, Washington, D. C. – New York, Inter-Language Literary Associates, 1965. – 236 с.
8. Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917: Антология. – М.: Наука, 1993. – 784 с.
9. Стихотворения Анны Ахматовой: /Стихи и поэмы/. – Душанбе: Адиб, 1990. – 560 с.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абелинскене И.Ю. Художественное мироотношение поэта конца XX века (Творчество И. Бродского): дис. ... канд. филос. наук / И.Ю. Абелинскене – Екатеринбург, 1997. – 204 с.
2. Ароматы и запахи в культуре. Изд. 2-е, испр. в 2 томах / Сост. О.Б. Вайнштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – Т. 1. – 616 с.; ил. Т. 2. – 672 с.
3. Артёмова С. Ю. К проблеме циклизации стихотворений И.Бродского // Новый филологический вестник. – 2007. – №2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-tsiklizatsii-stihotvorenii-i-brodskogo> (Дата обращения: 18.01.2014).
4. Артемова С.Ю. О специфике адресата в посланиях И.Бродского // Иосиф Бродский: Стратегии чтения. – М.: Издательство Ипполитова, 2005. – С. 39–43.
5. Ахапкин Д.Н. «Филологическая метафора» в поэзии И. Бродского: дис. ... канд. филол. наук / Д.Н. Ахапкин – СПб., 2002. – 22 с.
6. Ахапкин Д.Н. Стихотворение Бродского «Сумерки. Снег. Тишина. Весьма»: попытка прочтения / Д.Н. Ахапкин // Внутренние и внешние границы филологического знания: материалы Летней школы молодого филолога. (Приморье. 1-4 июля 2000 г.). – Калининград, 2001. – С. 35-43.
7. Ахапкин Денис. Еще раз о «чеховском лиризме» у Бродского // University of Toronto — Academic Electronic Journal in Slavic Studies. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/13/ahapkin13.shtml> (Обращение: 16.11.13).
8. Ахапкин Денис. Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам И. Бродского (1972-1995). – СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2009. – 132 с.

9. Баевский В.С. Сугубо частное дело: Попытка эстетики Бродского / В.С. Баевский // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века: сб. науч. тр. эссе и коммент. – Грозный, 1991. – С. 243-268.
10. Бартосик М.Х. Выразительно-смысловая значимость несобственно-поэтических средств в романах Л.Н. Толстого: дис. ... канд. филол. наук / М.Х. Бартосик. – М., 1984. – 215 с.
11. Баткин Л.М. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского / Л.М. Баткин. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. – 333 с.
12. Белова Н.А. Английское лексико-фразеологическое поле наименований перцептивных действий и состояний (В свете полевого и лингвокогнитивного подходов): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Белова – Самара, 2013. – 26 с.
13. Бобрякова И. Мир глазами одной метафоры: «Горение» И. Бродского // Пристальное прочтение Бродского: сб. статей / Под ред. В.И. Козлова. – Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010. – С. 56-63.
14. Богомолова Н.К. Семантика синтаксиса в поэтических текстах И. Бродского (На материале сложноподчиненных предложений): дис. ... д-ра филол. наук / Н.К. Богомолова. – М., 2006. – 194 с.
15. Бродский глазами современников / В. Полухина. – СПб. : Журн. "Звезда", 1997. – 336 с.
16. Виноградова Н.В. Философско-методологический аспект понятия "чувственный образ": автореф. дис. ... канд. филос. наук / Н.В. Виноградова. – Уфа, 2011. – 20 с.
17. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / Вступительная статья Я. Гордина. – М.: Издательство Независимая Газета, 2000. – 328 с.
18. Гаврилова Н.С. Англо-американский мир в рецепции И. Бродского: реальность, поэзия, язык: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.С. Гаврилова – Томск, 2007. – 29 с.
19. Глазунова О.И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотво-

рениях, написанных в эмиграции. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского института истории РАН «Нестор-История», 2005. – 374 с.

20. Глазунова О.И. Иосиф Бродский: метафизика и реальность. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ; Нестор-История, 2008. – 312 с.

21. Глазунова Ольга. Стихотворение Бродского "На смерть Жукова" // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/5/gl14.html> (Обращение: 16.11.13).

22. Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского. – М.: Время, 2010. – 256 с.

23. Горпиняк П.А. Публицистика И.А. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / П.А. Горпиняк – Екатеринбург, 2009. – 24 с.

24. Гуделева Е.М. Символика цвета в творчестве Е.И. Замятина: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.М. Гуделева – Иваново, 2008. – 19 с.

25. Гутова Н.В. Семантический синкретизм вкусовых и осязательных прилагательных в языке и художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук / Гутова Н.В. – Новосибирск, 2005. – 220 с.

26. Дьякова К.В. Своеобразие звукового пространства художественной прозы Е.И. Замятина: дис. ... канд. филол. наук / К.В. Дьякова. – Тамбов, 2011. – 204 с.

27. Егоров А.А. К вопросу о мотивно-образных репрезентациях темы творчества в поэзии И. А. Бродского и М. И. Цветаевой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – №10. – С. 68-72.

28. Ермаковская Т.А. Лексико-семантическое цвето-световое поле в прозе Б.К. Зайцева: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.А. Ермаковская – Москва, 2011. – 23 с.

29. Ефимов И. Нобелевский туняец: [о Иосифе Бродском] / Игорь Ефимов. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: «Захаров», 2010. – 176 с.

30. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений. Петербург: Издательство «ОПОЯЗ». Сборники по теории поэтического языка, 1921. – 109 с.



31. Житенев А.А. Онтологическая поэтика и художественная рефлексия в лирике И. Бродского: дис. ... канд. филол. наук / А.А. Житенев – Воронеж, 2004. – 158 с.
32. Жолковский А. Бродский и инфинитивное письмо. // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/45/20.html> (Обращение: 17.11.13).
33. Захарьян Н.А. М. Цветаева и И. Бродский: невербальные компоненты стиля: дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Захарьян – Иваново, 2005. – 180 с.
34. Зимина-Дырда Т.Ю. Поэтика цвета и света в прозе И.А. Бунина, П.А. Нилуса, А.М. Федорова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.Ю. Зимина-Дырда – Москва, 2011. – 29 с.
35. Зубова Л. Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку» / Л. Зубова // Старое литературное обозрение. – 2001. – №2. – С. 64-74.
36. Зыховская Н. Л. Художественные функции ольфакторных включений в «Гранатовом браслете» А. И. Куприна // Челябинский гуманитарий. – 2010. – № 2 (11). – С. 29-32.
37. Зыховская Н. Л. Эволюция ольфактория «райского пространства» в литературе XVIII века // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 13 (267). Филология. Искусствоведение. Вып. 65. – С. 44–47.
38. Измайлов Р.Р. Хронос и топос: поэтический мир Бродского. – Саратов: Издательский центр «Наука», 2010. – 160 с.
39. Иосиф Бродский в XXI веке: материалы международной научно-исследовательской конференции. Санкт-Петербург. 20–23 мая 2010 г. / Под ред. О. И. Глазуновой. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ; МИРС, 2010. — 324 с.
40. Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. – СПб.: Изд. журнала “Звезда”, 2000. – 376 с.
41. Иосиф Бродский. Книга интервью. / Сост. В. Полухина. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Захаров, 2005. – 784 с.
42. Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. тр. и материалов / ред.: А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмова. – М.: Новое лит. обозрение,

2012. – 504 с.

43. Иосиф Бродский: стратегии чтения. Материалы международной научной конференции 2 – 4 сентября 2004 года в Москве. – М.: Издательство Ипполитова, 2005. – 521 с.

44. Иосиф Бродский: труды и дни / ред.-сост. П. Вайль и Л. Лосев. – М.: Издательство Независимая газета, 1998. – 270 с.

45. Как работает стихотворение Бродского: сборник статей / Редакторы-составители Л.В. Лосев и В.П. Полухина. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 304 с.

46. Калашников С.Б. «Большая элегия Джону Донну» как модель «самоопределения» лирического «я» в поэтическом творчестве И. Бродского / С.Б. Калашников // Вестн. Волгоград. гос. ун-та. Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. – Волгоград, 2002. – Вып. 2. – С. 43-50.

47. Карлик Н.А. Теоретические основы выявления суггестивного потенциала малоформатных афористических текстов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. / Н.А. Карлик – СПб., 2013. – 28 с.

48. Келебай Е. Поэт в доме ребенка (Пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского). – М.: Книжный дом «Университет», 2000. – 335 с.

49. Ким Х.Е. Стихотворения И. Бродского как метатекст: на материале книги «Часть речи»: дис. ... канд. филол. наук / Х.Е. Ким. – М., 2004. – 211 с.

50. Кокорин С.А. Свето- и цветообозначение в поэтическом творчестве С.А. Есенина: Структурно-семантический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.А. Кокорин – Челябинск, 2012. – 21 с.

51. Колупаева А.А. Концепт запах и способы его репрезентации в русском языке: дис. ... канд. филол. наук / А.А. Колупаева.– Тамбов, 2009. – 206 с.

52. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. СПб.: ЗАО «Журнал "Звезда"». 2007. — 200 с.

53. Куллэ В. Структура авторского «Я» в стихотворении Бродского «Никтокуда с любовью» / В. Куллэ // Новый журнал. – № 180. – С. 159-172.

54. Куллэ В.А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957-

1972): дис. ... канд. филол. наук / В.А. Куллэ – М., 1996. – 246 с.

55. Кумаркаева В.Ш. Символика цвета в английском художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук / В.Ш. Кумаркаева – Москва, 2001. – 214 с.

56. Лакербай Д.Л. Поэзия Иосифа Бродского 1957 — 1965 годов: Опыт концептуального описания: дис. ... канд. филол. наук / Д.Л. Лакербай – Иваново, 1997. — 327 с.

57. Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 447 с.

58. Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Ю.М. Лотман. О поэтах и поэзии, СПб: Изд. «Искусство», – 1996. – С. 731-746.

59. Маймескулов А. Стихотворение Бродского «Похож на голос головной убор...» / А. Маймескулов // Текст. Интертекст. Культура: сб. докл. междунар. науч. конф. (Москва, 4-7 апр. 2001 г.). – М., 2001. – С. 237-247.

60. Макарова О.В. Лингво-когнитивный аспект высказываний, репрезентирующих фрейм вкуса в современном русском языке: дис. ... канд. филол. наук / О.В. Макарова. – Барнаул, 2007. – 212 с.

61. Малышева Г.Н. Поэтический мир Иосифа Бродского / Г.Н. Малышева // Очерки русской поэзии 1980-х годов: (Специфика жанров и стилей). – М.: Наследие, 1996. – С. 63-87.

62. Манкевич И.А. Репрезентация повседневности в текстах русской культуры: Информационно-коммуникационный аспект: автореф. дис. ... д-ра культурологии / И.А. Манкевич. – СПб., 2011. – 44 с.

63. Манкевич Ирина. «Там русский дух...». Репрезентация повседневности в ольфакторных текстах русской литературы // Материалы Михайловских Пушкинских чтений «...Одна великолепная цитата»: [Сб. ст.]. – Сельцо Михайловское, 2012. – 288 с. – (Серия «Михайловская пушкиниана»; вып. 54). – С. 190-202.

64. Мансурова А.В. Поэтика звукообразов в лирике М.Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.В. Мансурова. – Томск, 2004. – 19 с.

65. Машковцева Л.Ф. Иосиф Бродский: формирование литературной репутации: дис. ... канд. филол. наук / Машковцева Л.Ф. – М., 2012. – 199 с.
66. Медведев В. Творчество Иосифа Бродского в зеркале культурологии / В. Медведев. – Тула: Тульский полиграф, 2000. – 147 с.
67. Медведева Н. Г. “Муза утраты очертаний”: “Память жанра” и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 371 с.
68. Медведева Н.Г. «Портрет трагедии»: Очерки поэзии Иосифа Бродского / Н.Г. Медведева. – Ижевск: Удм. гос. ун-т, 2001. – 277 с.
69. Мейлах М. Об одном «топографическом» стихотворении Бродского / М. Мейлах // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: итоги трех конференций. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 249-252.
70. Мельникова Е.В. Некоторые аспекты фрейма «тактильность» в картине мира И. Бродского // Вестн. Череповец. гос. ун-та: Науч. журн. Череповец, 2010. – № 4(27). – С. 36-40.
71. Мельникова Е.В. Перцептивная картина мира И.А. Бродского: лингвокогнитивный аспект: дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Мельникова – Череповец, 2010. – 191 с.
72. Мельникова, Е.В. Роль оксюморонов в перцептивной картине мира И.А. Бродского // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение, 2009. – Вып. 39. – № 43 (181). – С. 98-103.
73. Мещерякова О.А. Семантика перцепции в аспекте художественной когниции И.А. Бунина: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / О.А. Мещерякова – Елец, 2011. – 51 с.
74. Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. – СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2003. – 464 с.
75. Мишанкина Н.А., Орлова О.В. К вопросу о метафоре звучания в поэзии И. Бродского // Вестник ТГПУ. 2004. – №1. – С. 34-37. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-metafore-zvuchaniya-v-poezii-i-brodskogo-1> (Обращение: 16.11.2013).

76. Мишенькина Е.В. Национально-специфическая характеристика концепта «свет–цвет» в русской и английской лингвокультурной картине мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Мишенькина – Ярославль, 2006. – 23 с.

77. Мищенко Е.В. Диалог культурных традиций в поэтическом мире И.А. Бродского: дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Мищенко – Новосибирск, 2010. – 221 с.

78. Морозова Н.Г. Грани восприятия Германии в контексте русской литературы «Путешествий» // Филология и человек. – 2008. – №2. – С. 9-17.

79. Одинцова М.В. Художественно-стилевая роль слов лексико-семантического поля «запах» в произведениях И.А. Бунина (Аспекты номинации и предикации): автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.В. Одинцова. – Москва, 2008. – 27 с.

80. Ожегов С.И. Словарь русского языка: ок. 57 000 слов / Под. ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – 19-е изд. – М.: Рус. яз., 1987. – 750 с.

81. Панарина М.А. Нетождественные строфические формы в поэзии И. Бродского и его современников: дис. ... канд. филол. наук / М.А. Панарина. – Самара, 2006. – 228 с.

82. Пархоменко И.В. Лексико-семантическое поле "Звук" и его функционирование в художественном тексте (На материале лирики С. А. Есенина и В. В. Маяковского): дис. ... докт. филол. наук / И.В. Пархоменко. – Саратов, 2000. – 249 с.

83. Перельгин П.В. Цветообразная поэтика в творчестве С.А. Есенина и Н.М. Рубцова. Опыт сопоставительного анализа: дис. ... канд. филол. наук / П.В. Перельгин. – Тамбов, 2008. – 188 с.

84. Петрушанская Е.М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Журнал «Звезда». 2007. – 360 с.

85. Плеханова И.И. Преображение трагического. Часть I. – 158 с. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: эстетика

метафизической свободы против трагической реальности. Часть II. – 302 с. – Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 2001.

86. Полухина В.П. Больше самого себя. О Бродском. – Томск: ИД СК-С, 2009. – 416 с.

87. Полухина Валентина. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. – СПб.: Звезда, 2008. – 528 с.

88. Попова Ю.С. «Язык одежды» в творчестве И.А. Бунина: Характерологические и сюжетобразующие функции: автореф. ... канд. филол. наук / Ю.С. Попова. – Воронеж, 2012. – 22 с.

89. Портнова С.Ю. Лингвопоэтический аспект оценочных значений в творчестве Игоря Северянина (Игоря Васильевича Лотарева): дис. ... канд. филол. наук / Портнова С.Ю. – Москва, 2002. – 238 с.

90. Поэтика Бродского / сб. статей под ред. проф. Л. Лосева. — Tenafly, N.J.: Hermitage, 1986. – 254 с.

91. Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 472 с.

92. Пристальное прочтение Бродского: сб. статей / Под ред. В.И. Козлова. — Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010. — 198 с.

93. Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» / К. Проффер // Поэтика Бродского: сб. ст. – Tenafly, New Jersey: Hermitage, 1986. – С. 132-140.

94. Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Иосифа Бродского. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 464 с.

95. Ранчин А. Еще раз о Бродском и Ходасевиче // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1998/30/ranch.html> (Обращение: 18.11.13).

96. Ранчин А.М. «Пришла зима и все, кто мог лететь...»: Об одном пастернаковском стихотворении И.А. Бродского / А.М. Ранчин // Russian Studies. – 2004. – Vol. 14. – № 1. – P. 131-166.

97. Ранчин А.М. Текст и подтекст в поэзии Иосифа Бродского: анализ одного стихотворения // Образовательный портал СЛОВО. <http://www.portal-slovo.ru/philology/45668.php> (Обращение: 16.11.13).

98. Ранчин А.М. Традиции русской поэзии XVIII - XX вв. в творчестве И.А. Бродского: дис. ... д-ра. филол. наук / А.М. Ранчин – М., 2001. – 335 с.

99. Рогачева Н.А. Русская лирика рубежа XIX-XX веков: поэтика запаха: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Н.А. Рогачева. – Екатеринбург, 2011. – 48 с.

100. Романов И.А. Лирический герой поэзии И. Бродского: преодоление маргинальности: дис. ... канд. филол. наук / И.А. Романов– М., 2004. — 201 с.

101. Романова И.В. Из наблюдений над поэтической фоникой И. Бродского // Известия Смоленского государственного университета. – 2010. – №4(12). – С.145-157.

102. Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография / И.В. Романова; Министерство образования и науки РФ; Смоленск. гос. ун-т. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. — 328 с.

103. Романова И.В. «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» И. Бродского в свете проблемы «больших стихотворений» // Известия Смоленского государственного университета. – 2012. – №4(20). – С.16-26.

104. Романова И.В. «Тет-а-тет между тобой и твоим языком»: образ языка в поэзии И. Бродского // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного педагогического университета. Т.6. / Сост. и ред. В.С. Баевский, М.Л. Рogaцкина. – Смоленск: СГПУ, 2002. – С. 142-184.

105. Романова И.В. Элегии Бродского // Русская филология. Ученые записки кафедры истории и теории литературы Смоленского государственного университета. Т.11. / Сост. и ред. В.С. Баевский, М.Л. Рogaцкина. – Смоленск: СмолГУ, 2006. –С. 105-129.

106. Руднева Е.Г. Антропологические и педагогические идеи Аристотеля // ЗПУ. – 2007. – №3. / Научная электронная библиотека «Киберленинка». URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/antropologicheskie-i-pedagogicheskie-idei-aristotelya> (Обращение: 29.11.2013).

107. Рыбальченко Е.А. Колоративная лексика в языке романа М.А. Шолохова «Тихий Дон»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Рыбальченко – М., 2011. – 22 с.

108. Самойлова И.Ю. Индивидуальная картина мира поэта: зрительное восприятие // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. трудов и материалов / ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артёмова. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 84-96.

109. Седова (Мельникова) Е.В. Некоторые аспекты аудиальной картины мира И.А. Бродского. // Материалы X Межвузовской научно-практической конференции молодых ученых (20 марта 2009 года) / Отв. ред. В.В. Заболтана. – Череповец: Филиал СПбГИЭУ в г. Череповце, 2009. – С.26-29.

110. Седова (Мельникова) Е.В. Синестезия как форма метафоризации перцептивных модусов в поэзии И.А. Бродского // Сборник трудов участников VIII Межвузовской конференции молодых ученых / Отв. ред. В.В. Заболтана. - Череповец: Изд-во ЧГУ, 2007. – С.16-22.

111. Сейфи Т.Б. Формосодержательная функция цвета в творчестве русских символистов (На материале поэзии А. Белого и А. Блока): дис. ... канд. культурол. наук / Т.Б. Сейфи. – Владивосток, 1999. – 187 с.

112. Селеменова М.В. Художественный мир Ю.В. Трифонова в контексте городской прозы второй половины XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М.В. Селеменова – М., 2009. – 41 с.

113. Семенов В. Стихосложение Иосифа Бродского. Метрика. Строфика. Ритмика. Ритм и синтаксис: автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. Семенов – Тарту, 1998. – 21 с.

114. Семенов Вадим. Иосиф Бродский в северной ссылке: Поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. // Ruthenia. URL: [www.ruthenia.ru/document/534533.html](http://www.ruthenia.ru/document/534533.html) (Обращение: 21.11.13).

115. Семенова Е.А. Поэма-цикл в творчестве Иосифа Бродского (Традиции Блока, Цветаевой, Ахматовой в поэме Бродского «Часть речи»): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Семенова – М., 2001. – 21 с.



116. Служевская Ирина. «Разговор с небожителем»: поэтика рационального // Вавилон. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue10/sluzhevskaya.html> (Обращение: 16.11.13).

117. Служевская Ирина. Три статьи о Бродском. – М.: Квартет-Пресс, 2004. – 144 с.

118. Степанов А.Г. Организация художественного пространства в «Сретеньи» И. Бродского / А.Г. Степанов // Литературный текст: проблемы и методы исследования (III). – Тверь: ТГУ, 1997. – С. 136-144.

119. Степанов А.Г. Семантика стихотворной формы: Фигурная графика, строфика, enjambement: дис. ... канд. филол. наук / А.Г. Степанов – Тверь, 2004. — 186 с.

120. Трифонова А. Краски мира поэзии Иосифа Бродского: материалы докладов XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». — М.: МАКС Пресс, 2009. – С. 427-429.

121. Трифонова А. Краски поэтического мира Иосифа Бродского // Студенческая наука – 2009: сборник статей; Смол. гос. ун-т; Студ. науч. общ-во. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2010. – С. 68-72.

122. Уфлянд В. Традиции и новаторство в поэзии Иосифа Бродского / В. Уфлянд // Звезда. – 1997. – № 1. – С. 155-158.

123. Филимонова Е.Н. Ольфакторные знаки переводного произведения (на материале переводов с корейского и китайского языков) // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2008. – Вып. 36. – С. 38-63.

124. Халимбекова М.С. Образы времени и пространства в поэтическом сборнике Иосифа Бродского "Остановка в пустыне": дис. ... канд. филол. наук / М.С. Халимбекова – Махачкала, 2004. — 190 с.

125. Цегельник И.Е. Жёлтый: цвет и свет в картине мира Иосифа Бродского [Текст] / И.Е. Цегельник. // Гуманитарные и социально-экономические науки. – Ростов н/Д: СКНЦ, 2007. – № 1. – С. 166-170.

126. Цегельник И.Е. Цветовая картина мира Иосифа Бродского: когнитивно-функциональный подход: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Цегельник И.В. – Ростов-на-Дону, 2007. – 22 с.

127. Частотный словарь лирики О. Манделъштама: субъектная дифференциация словоформ / М-во образования РФ, Удмурт. гос. ун-т, филол. фак. ; автор-сост. Д. И. Черашняя. – Ижевск : [б. и.], 2003. – 1024 с.

128. Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/6/sh.html> (Обращение: 19.06.2013).

129. Шевченко Е.В. Когнитивные аспекты фразеологических единиц, содержащих компонент "цвет", в современном английском языке: дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Шевченко – М., 2007. – 204 с.

130. Штерн Л.Я. Поэт без пьедестала: Воспоминания об Иосифе Бродском. – М.: Время, 2010. —352 с.

131. Яуре М.В. Загадка «Розы Кипра». Ольфакторный код романов М. Павича // Научная электронная библиотека «Киберленинка», Новый филологический вестник. – 2010. – №4. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/zagadka-rozy-kipra-olfaktornyy-kod-romanov-m-pavicha> (Обращение: 16.11.2013).

132. A Concordance to the Poetry of Joseph Brodsky, Books 1 – 6. = Словарь поэтического языка Бродского: в 6 тт. / сост. Т. Патера. – Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2003.

133. Brodsky's Poetics and Aesthetics / Eds. by L. Loseff & V. Polukhina. — London: The Macmillan Press, 1990. – 240 p.

134. Macfadyen D. Joseph Brodsky and the Soviet Muse. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2000. – 210 p.

135. Rindisbacher H. The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature. Michigan : Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992. – 371 p.

136. Weissbort D. From Russian with Love: Joseph Brodsky in English. – Lon-

don: Anvil Press Poetry, 2004. – 256 p.