

Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия,
митрополита Московского»

Кафедра филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология направленность (профиль)
«Отечественная филология (русский язык и литература)»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:

Художественный мир поэзии Иосифа Бродского

Выполнила: студентка 4 курса
группы ОФ-401
очной формы обучения
Гуляева Мария Юрьевна

(подпись)

Научный руководитель:
Мартынова Татьяна Ивановна,
кандидат фил. наук, доцент

Допустить к защите:

Заведующий кафедрой

Л.Ю.Фадеева

(подпись)

«» _____ 22г.

Тольятти

2022

0

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
Глава 1. Проблемно-тематический диапазон стихов Бродского.....	11
1.1. Понятие «художественный мир» в литературоведении	11
1.2. Тема смерти и одиночества в творчестве И. Бродского.....	18
1.3 Эволюция любовной лирики И.А. Бродского	27
1.4. Время в поэтическом восприятии И.А. Бродского	32
Выводы по первой главе.....	39
Глава 2. Художественные особенности поэзии И.А. Бродского.....	40
2.1. Особенности и принципы поэтики И.А. Бродского	40
2.2. Символика цвета и света в поэзии И.А. Бродского	46
2.3. Звуковые метафоры в стихотворении И.А. Бродского	52
2.4. Жанровое своеобразие поэтики И.А. Бродского	56
Выводы по второй главе.....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	63
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	65

ВВЕДЕНИЕ

Иосиф Бродский был поэтом-эмигрантом, и многие замечательные стихи написал уже вдали от родины, в Америке. Творчество поэта является предметом споров и различных научных изысканий, интерпретаций, оно входит для обязательного изучения в школьные программы. Без имени Бродского невозможно представить литературный процесс XX века, так как его философия, творчество, жизнь и отношения с властью во многом характеризуют литературу России и отношение к поэтам и писателям.

Творчество поэта сложно вписать в какие-либо литературные направления, исследователи определяют его просто – «гениальностью» [Лосев 2008: 6]. Во время, когда в мире не осталось понятных нравственных ценностей, когда в России существовал тоталитарный режим, Бродский писал о добре и зле, о настоящей красоте, о правде. Чеслав Милош считал его поэтом «нравственного кодекса» [Лосев 2008: 6], что и определяло его творчество.

На современном этапе развития отечественной литературоведческой науки изучение творчества художника невозможно без обращения к категории «художественный мир». Мы будем в рамках данной работы понимать под этим термином выражение целостности художественного мышления автора и реализацию этой целостности в совокупности его произведений, специфических черт стиля, повторяемых тем, проблем и мотивов.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления творческого наследия И.А. Бродского с позиций современной литературоведческой науки, попыткой представить творческую индивидуальность поэта в её целостности и многогранности.

Объект исследования – творчество И.А. Бродского.

Предмет исследования – художественный мир, отразившийся в творчестве поэта.

Цель дипломной работы – выявить специфику художественного мира поэзии И. Бродского

Для достижения цели необходимо решить следующие задачи:

1. выявить основные историко-культурные категории поэзии Бродского, определить их смысловое наполнение на разных этапах творчества.
2. проследить эволюцию лирического героя в творчестве поэта.
3. проанализировать тематическое многообразие лирики Бродского.
4. охарактеризовать особенности поэтики И.А. Бродского.

Степень изученности проблемы. Существующие многочисленные монографические работы, статьи и эссе, посвященные Бродскому, затрагивают преимущественно отдельные стороны его поэтики. При большом исследовательском интересе к творчеству поэта в литературоведении нельзя утверждать, что раскрыто исчерпывающее понимание художественного мира его поэзии. Тематические и формальные аспекты его творчества мало рассматриваются в сопоставлении и взаимосвязи. Обратимся к работам последних лет о поэте.

В 1999 г. увидел свет сборник «Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба» [Вайль, Лосев 1999], авторами-составителями которого стали П. Вайль и Л. Лосев. То, что в жизни и творчестве Бродского не было известно его русским читателям, раскрывается в книге, состоящей из пяти частей.

В 2002 г. Л.В. Лосев и В.П. Полухина стали редакторами-составителями сборника «Как работает стихотворение Бродского: из исследований славистов на Западе» [Лосев, Полухина 2002]. Предмет этой книги – искусство Бродского как творца произведений, на каждом из которых лежит печать авторской индивидуальности. Из шестнадцати представленных в книге работ западных славистов четырнадцать посвящены отдельным стихотворениям. Наряду с подробными историко-культурными комментариями читатель найдет здесь глубокий анализ поэтики Бродского. Исследуются не только характерные для поэта приемы стихосложения, но и такие неожиданные аспекты творчества, как, к примеру, использование приемов музыкальной композиции.

Исследователи творчества И. Бродского, в том числе П. Вайль и А. Генис [Вайль, Гейнис 1990], А. Ранчин [Ранчин 2016] и другие отмечали у него

мотивы одиночества человека в мире и неизбежности смерти, трагедийность мироощущения, а значит и трагедийность художественного мира его поэзии. Эти тематические поля отмечены во многих других современных статьях о И.А. Бродском, как и тема любви, тема времени. Но все они рассматриваются отдельно друг от друга, а не в совокупности. Мы же считаем, что эти темы тесно взаимосвязаны друг с другом в творчестве И.А. Бродского и могут рассматриваться параллельно как взаимодополняющие, что ведет к более целостному пониманию художественного мира поэта.

О.А. Тихонова отмечает важный аспект художественного мира поэзии И.А. Бродского, который невозможно оставить без внимания в исследовании, - это выход Бродского за рамки обыденного существования и объективизация повествования при помощи обращения к приему одухотворения вещей. Она утверждает, что «лицо говорящее у Бродского нередко дистанцируется от наблюдаемого, воспринимаемого им, тем самым создавая эффект объективного отображения событий. Объект изображения выступает в этом случае в качестве самостоятельного деятельного субъекта» [Тихонова 2010: 139].

В литературоведении выдвигаются разные гипотезы о том, что является основой художественного мира И.А. Бродского. Исследователь В. В. Ерофеев, например, говорит о том, что «поэтический мир Бродского, по сути дела, оказывается квадратом, сторонами коего служат: отчаяние, любовь, здравый смысл и ирония» [Ерофеев 2006: 305]. Но, на наш взгляд границы понятий «здравый смысл» и «отчаяние» определить довольно трудно, чтобы говорить об их основополагающей роли в художественном мире поэта.

Видный исследователь творчества поэта В.П. Полухина отмечает: «Язык для Бродского – самая высшая созидаящая ценность, диктующая лирическое повествование» [Полухина 2009: 46]. В нашем исследовании при анализе стихотворений И.А. Бродского мы также обратимся к вопросу роли речи и языка в художественном мире поэта.

На примере рассмотренных публикаций мы можем убедиться в том, что сильна традиция изучения творчества поэта в определенном аспекте,

исследование частных особенностей его поэтики. Мы, в свою очередь, ставим перед собой задачу более широкого охвата содержательных и формальных особенностей художественного мира И.А. Бродского, чтобы обобщить его специфические черты.

Источниковая база. Нами были рассмотрены стихотворения И.А. Бродского разных лет – до эмиграции и эмигрантского периода (всего – 64 стихотворения). Источником текстов поэта стали два издания: «Избранные стихотворения: 1957-1992» 1994 года издания и «Стихотворения. Поэмы» 2001 года.

Научная новизна исследования определяется тем, что предпринимается попытка комплексного анализа основных компонентов художественного мира поэзии Бродского.

В настоящей дипломной работе были использованы биографический, историко-литературный, культурно-исторический, сравнительно-сопоставительный, герменевтический методы, в процессе которых выявляются принципы построения образов, символы, детали, раскрывающие поэтический мир автора.

Теоретическая значимость исследования состоит в дальнейшей разработке понятия «художественный мир поэта», не получившего в современном литературоведении достаточно полной содержательной определенности.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования результатов исследования в лекционном курсе «История русской литературы» и спецкурсов, посвященных творчеству Бродского, литературе русского зарубежья.

На защиту выносятся следующие положения:

На современном этапе развития отечественной литературоведческой науки опора на категорию «художественный мир» представляется особенно актуальной. Мы будем в рамках данной работы понимать под этим термином выражение целостности художественного мышления автора и реализацию этой

целостности в совокупности его произведений, специфических черт стиля, повторяемых тем, проблем и мотивов.

В поэзии И. Бродского следует, прежде всего, подчеркнуть широту ее проблемно-тематического диапазона, включение в нее жизненных, культурно-исторических, философских, литературно-поэтических и автобиографических пластов, сливающихся в единую стихотворную форму. Можно выделить его «излюбленные, коренные темы – время, пространство, Бог, жизнь, смерть, искусство, поэзия, изгнание, одиночество».

Вне рассмотрения жанровой палитры И. Бродского невозможно понимание структурных основ его поэтического мира. Характерным для Бродского как для представителя своей эпохи является трагедийное восприятие мира. Жизнь отдельного человека коротка, и от невозможности продлить ее во времени, поэт делает попытки раздвинуть ее в пространстве, раздвинуть рамки бытия за счет сознания, памяти, обращению к истории, другому времени.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка (60 источников).

Во Введении дается развернутый анализ теоретических основ исследования. Также обосновывается актуальность выбранной темы, её научная новизна, формулируется цель и задачи исследования, определяются методы исследования, теоретическая и практическая значимость работы.

Первая глава «Проблемно-тематический диапазон стихов Бродского» представляет собой исследование художественного мира И.А. Бродского с точки зрения тематического принципа. Дается раскрытие понятия «художественный мир» как не вполне устоявшегося в литературоведении. Определяется понятийная база работы. Рассматриваются ведущие темы в творчестве поэта: смерть и одиночество, время, любовь. Выявляются специфические черты реализации этих тем в художественном мире И.А. Бродского.

Вторая глава «Художественные особенности поэзии И.А. Бродского» посвящена вопросу поэтики творчества И.А. Бродского и формальным его

особенностям. Рассматриваются общие специфические принципы лирики поэта. Определяется символика цвета и света, свойственная его художественному миру. Раскрывается семантическая нагрузка определенных цветов и ее трансформация в более зрелой лирике. Также выявляются особенности звуковой организации художественного мира как еще одной категории чувственно-эмоциональной сферы. Делаются выводы об особенностях поэтики И.А. Бродского.

В Заключении обобщаются основные результаты исследования и определяются перспективы дальнейшего изучения художественного мира И.А. Бродского.

Апробация работы: основные положения дипломной работы были обобщены в доклад «Эволюция темы одиночества в лирике И.А. Бродского» на региональной студенческой научно-практической конференции (Самарская область); по результатам доклада опубликованы тезисы.

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН СТИХОВ БРОДСКОГО

1.1. Понятие «художественный мир» в литературоведении

В последнее время появились многочисленные работы, ориентированные на описание художественного мира того или иного художника¹. Однако в большинстве случаев авторы работ не ставят себе целью дать определение самому понятию, которое в итоге приобретает довольно расплывчатое значение: к художественному миру относят самые разнообразные аспекты литературного произведения – от стилистики до идейного содержания. Поэтому мы считаем необходимым прежде, чем приступить к рассмотрению художественного мира И. Бродского, четко определить то терминологическое содержание, которое мы намерены вкладывать в данное понятие в рамках настоящей работы.

Термин «художественный мир» довольно часто используется в современном литературоведении. «Это понятие еще не стало, но должно стать опорным в теоретической поэтике», - полагает А.П. Ауэр [Ауэр 2009: 106]. Однако на сегодняшний день данный термин еще не обрел устоявшегося значения, и поэтому возникает возможность очень широкой и неоднозначной его трактовки.

Процесс становления исследуемого термина в литературоведении оказался достаточно долгим. Нельзя говорить и об общепринятости понятия: его используют наряду с такими словосочетаниями, как «поэтический мир», «художественная реальность». С одной стороны, художественный мир – это мир конкретного произведения, включающего персонажную систему,

¹ В работах С.М. Машинского "Художественный мир Гоголя", В.Я. Кирпотина "Мир Достоевского", С.Г.Бочарова "О художественных мирах", а также в коллективных изданиях: "В мире Пушкина", "В мире Лескова" и т.д. Однако в ряде других исследований: С.Е. Шаталова "Художественный мир И.С. Тургенева", А.П.Чудакова "Мир Чехова" понятие "художественный мир" становится концептуальной основой изучения творчества избранного писателя.

пространственно-временную организацию текста, мотивную организацию и другие повествовательные категории. С другой художественный мир в расширенном смысле – это совокупность специфических черт, присущих конкретному автору или литературному направлению. Можно, например, изучать художественный мир А.С.Пушкина, а можно – особенности художественного мира писателей-романтиков XIX века.

В литературоведении так же, как и в других научных областях, теоретически подходящих к изучению различных видов искусства, давно и прочно утвердился взгляд на художественное произведение как на обособленный мир, созданный поэтическим воображением и являющий собой, по словам А. Мерзлякова, своеобразную «маленькую вселенную» [цит. по: Федоров 1984: 5]. Уподобление совершенного художественного творения вселенной мирозданию, нашедшее отражение в высказываниях многих философов и критиков разных эпох, свидетельствует о высоком значении, традиционно придаваемом гармонической целостности и внутреннему совершенству произведения.

Художественное творчество издавна многими исследователями понималось как деятельность демиурга, воссоздающая концепцию мира. Центром философии искусства, утверждал Ф. Шеллинг, является «не искусство как искусство, как данный особенный предмет, но универсум в образе искусства» [Шеллинг 1996: 67]. При этом сам универсум, в трактовке немецкого философа, представляет собой совершенный образец, ибо «построен в боге как абсолютное произведение искусства» [Шеллинг 1996: 85]. А потому «в истинном универсуме для особенных вещей может быть место лишь постольку, поскольку они вбирают в себя неделимый универсум и, таким образом, сами суть универсумы» [Шеллинг 1996: 88]. Принимая во внимание это общее утверждение, Шеллинг приходил к необходимости и каждое художественное произведение рассматривать в качестве такого обособленного универсума.

Так же и согласно учению Г.В.Ф. Гегеля «искусство происходит из самой абсолютной идеи», и «его целью является чувственное изображение абсолютного» [Гегель 1969: 75].

Аналогичным образом в нашей стране высказывался В.Г. Белинский: «Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой бы ему видна была вся природа в сокращении, в миниатюре, как земной шар на ландкарте...» [Белинский 1976: 60]. А современный исследователь Ю.М. Лотман писал, что «произведение искусства представляет собой конечную модель бесконечного мира» [Лотман 1996: 256].

В литературоведческих словарях не представлено термина «художественный мир» несмотря на то, что это регулярно используемое в научных работах понятие. Исследователи предпринимают попытки более-менее точно определить его смысл, начало этой тенденции прослеживается в 70-80-х годах прошлого века, когда из метафоричного обозначения словосочетания начинает превращаться в термин. По мнению С.Е. Шаталова [Шаталов 1979: 16], А.П. Чудакова [Чудаков 1986: 3], В.В. Федорова [Федоров 1984: 20], создание художественного мира предполагает изображение реалий этого мира (время, пространство, события, человек, его взаимоотношения с другими людьми, мысли, чувства, поступки), причем это такое изображение, в котором воплощено авторское отношение к данным реалиям.

Так, например, С.Г. Бочаров в работе «О художественных мирах» (1985) предлагает следующее толкование: «Художественный мир – это созданная творческой деятельностью художника целостная и завершенная духовная реальность, выраженная (запечатленная) с помощью общепринятых (в пределах данной культуры) знаков и символов». Слово «мир» в этом словосочетании – в соответствии с традицией второй половины XIX в. – взято во «всезначении», в качестве особой «смысловой скрепы» – как организованный, «устроенный» космос (включающий в себя и устройство человеческого общества), противостоящий хаосу и дезинтеграции [Бочаров 1985: 230–232]. Художественный мир всегда содержит некий смысл, содержащий объяснение

мира, – он выражает определенный закон, понятый его создателем – творцом произведения искусства.

Принципы организации художественного мира включают в себя не только способы воздействия на читателя, но и то, что Д.С. Лихачев называл «строительным материалом» мира. Понятие «художественный мир» направлено на описание не того, что обычно называется «действительностью», а на «пространство» духовной культуры, которое связывает единым художественным переживанием автора и читателя».

Л.В. Чернец, в свою очередь, называет художественный мир «метасловесным измерением литературного произведения» [Чернец 1999: 191–202], В. Н. Топоров – «духовным пространством» [Топоров 1995: 16]. Для идентификации категории «художественный мир» важны идеи А. Ф. Лосева, обозначенные в исследовании «Проблема художественного стиля». Стиль, по А. Ф. Лосеву, – это «художественный мир» в его техническом аспекте, взятый в ракурсе «воплощения». «Художественный мир» является выражением целостности художественного мышления и его реализации, содержания и формы. Это не только принцип, но и воплощенность, конструирование и конструкт одновременно, моделирование и модель, синтез статики и динамики. [Лосев 1994: 226].

В работах некоторых исследователей «художественный мир» идентифицируется как система концептов в творчестве писателя. Суть концепта наиболее полно выражена в определении Ю. С. Степанова: это своего рода «сгусток культуры в сознании человека..., тот «пучок» представлений, понятий, знаний, ассоциаций, который сопровождает слово» [Степанов 1997: 461]. В рамках нашего исследования особо важна концепция ученого. По его мнению, художественный мир писателя отличает система повторяющихся концептов, которые в совокупности определяют направленность видения и отражения действительности. Как известно, повторяется то, что составляет для автора особую значимость в раскрытии его мироощущения. Концепты, переходя из одного произведения в другое, приобретают собственную

семантическую структуру, которая несет большой заряд индивидуально-ассоциативных значений.

Таким образом, исходя из анализа существующих подходов к понятию «художественный мир», мы будем в рамках данной работы понимать под этим термином выражение целостности художественного мышления автора, и реализацию этой целостности в совокупности его произведений, специфических черт стиля, повторяемых тем, проблем и мотивов.

В.И. Тюпа в статье к словарю под ред. Н.Д. Тamarченко «Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий» предлагает следующие «законы» художественности на основе многолетнего опыта исследователей-литературоведов [Тамарченко 2008: 289].

Первый закон – закон «условности». Он заключается в том, что эмоциональные аффекты реализуются не напрямую от воздействия реальных обстоятельств, а опосредованно – через текст. Как бы ни походило искусство на жизнь, оно всего условно, это вторичная реальность. В соответствии с законом условности произведение искусства представляет собой некий виртуальный, воображаемый мир, не требующий признания его за действительность: здесь «сказанное существует только затем, чтобы быть высказанным» [Гегель 1969: 357]. Мир произведения характеризуется как «модель реальности», которую следует считать аналогом определенного фрагмента действительности. По мнению Е.М. Черноиваненко, «литературное произведение, становясь моделью действительности, стремится к тому, чтобы его мир был таким же сложным, богатым и разнообразным, как и реальный» [Черноиваненко 1997: 430]. Реальный и художественный мир тесно связаны друг с другом, но при этом, по мысли М.М. Бахтина, «между изображающим реальным миром и миром изображенным в произведении проходит резкая и принципиальная граница» [Бахтин 1975: 402]. Вымышленный художественный мир предстает как своеобразная фикция. Теоретической разработке фикциональности, как основного свойства художественного мира, уделено существенное внимание в работах В. Шмида [Шмид 2003], Е.М. Черноиваненко [Черноиваненко 1997],

Н.Р. Денисюк [Денисюк 2002]. По мнению исследователей, рассматривая художественный мир писателя, поэта вымысел следует связывать не с понятием фиктивности, а с концепцией изображения автономной, внутрилитературной действительности.

Второй закон – целостность. Здесь имеется в виду, во-первых, завершенность, а во-вторых, сосредоточенность, или избыточность, текста. В этом законе воплощается знаменитая мысль Л.Н. Толстого о том, что в настоящем художественном целом нельзя «вынуть один стих, одну сцену <...> из своего места и поставить в другое, не нарушив значение всего произведения» [Толстой, 421]. Именно на восприятие произведения как художественной целостности должно быть направлено любое теоретическое исследование.

Следующий закон – оригинальность – был сформулирован И.Кантом и означает невозпроизводимость творческого результата. В этом проявляется некий романтизм поэтики, по словам В.Тюпы, заключенный в мысли о том, что только нечто поистине уникальное может называться произведением искусства, а не ремесленным подражанием. Оригинальность художественного произведения служит самовыражением индивидуальной личности художника, в котором он транслирует свое миропонимание.

Будучи особой (творческой) формой личностного понимания жизни, художественность отвечает закону всеобщности: «чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее» [Шеллинг 1996: 149]. Данный закон предполагает обобщение личностного опыта присутствия в мире. Художественность ориентирована на индивидуальные переживания, которые, тем не менее, можно назвать закономерными и общими для отдельных людей.

Последний закон – адресованность – был открыт уже в эпоху неклассической парадигмы художественности. Он заключается в том, что художественный текст и заключенный в нем художественный мир всегда адресован потенциальному читателю. Для понимания этого закона необходимо рассмотрение текста как коммуникативного акта от автора через изображаемый

мир и повествующую инстанцию – к абстрактному читателю. Даже неопубликованное произведение, написанное «в стол», всегда предполагает реципиента. Причем художественный мир должен стать для адресата «индивидуальным путем к intersубъективному общему смыслу» [Тамарченко 2008: 289].

Таким образом, все эти законы распространяются на художественный мир произведения, говоря же о художественном мире автора, мы имеем в виду совокупность текстов, которые в полной мере отражают концепцию миропонимания творца, специфические черты его творчества и повторяемые в нем мотивы, темы и проблемы.

В соответствии с методикой анализа литературного произведения, Б.В. Кондаков предлагает следующие аспекты исследования художественного мира [Кондаков 2013: 137]:

- установить основные законы художественного мира и увидеть в частных фактах проявление общих сущностей, показать связь красоты со смыслом мира и выраженными в культуре первообразами;
- описать общее состояние художественного мира (является ли он «статичным» или «динамичным»);
- раскрыть его главные структурные и смысловые центры;
- формулировать основные ценностно-смысловые позиции и нравственные категории, выраженные в художественном мире, а также настроения автора, героев и потенциального читателя;
- исследовать пространственно-временные координаты художественной реальности;
- выявить устойчивые тематические мотивы и характерные для исследуемого художественного мира символы;
- исследовать взаимодействие внутренних миров, созданных одним писателем;
- сопоставить исследуемый художественный мир с мирами, созданными писателями в другие периоды литературного развития;

– определить способ включения читателя в «мир» произведения (способ организации читательского восприятия);

– выяснить, как выразилась индивидуальность художника в созданном им художественном мире.

Все выделенные нами аспекты имеют значение в исследовании художественного мира писателя, образуемого совокупностью произведений.

Таким образом, все составляющие художественного мира: время-пространство, характеры, обстоятельства, вещи являются обобщенным, концептуально нагруженным отображением реальности. В отличие от реального мира, явления которого не составляют нечто целостное, подчиненное единой мысли, в мире произведения все пронизано художественной концепцией, которую читатель воспринимает вместе с восприятием этого мира. Исходя из этого, художественный мир концептуален. Это касается и мира художественного произведения, и художественного мира как системы концептов в творчестве конкретного писателя. Все явления художественного мира подчинены задаче воздействия на читателя в нужном автору направлении. Исходя из определенной нами на основе изучения существующей теоретической базы сущности понятия «художественный мир» и направлений его анализа, мы будем рассматривать художественный мир И. Бродского по разным тематическим и формальным направлениям.

1.2. Тема смерти и одиночества в творчестве И. Бродского

Творчество И.А. Бродского исследуется достаточно активно последние десятилетия, и многие авторы поднимают вопрос тематической специфики его художественного мира, так или иначе обращаясь к «вечным» литературным темам – смерти, любви, одиночеству, памяти, вечности, Богу. Мы остановимся на тех темах, которые, на наш взгляд, наиболее ярко характеризуют мир поэзии И.А. Бродского. Главные из них – смерть и одиночество.

На протяжении развития мирового литературного процесса темы жизни-смерти и одиночества имели принципиальное значение. Трудно найти автора, который бы не обращался к этим вопросам в своем творчестве. Одним из художников, в творчестве которого этим концептам отводятся главные роли, является Иосиф Бродский. В его поэзии можно найти богатый спектр интерпретаций и художественных реализаций данных тем.

В одном из ранних стихотворений «Бессмертия у смерти не прошу...» (1961) поэт глубоко встревожен течением времени. Время неумолимо, и это, с одной стороны, всегда напоминает о смерти, а с другой, призывает жить полно и свободно:

но с каждым днем я прожитым дышу
уверенней и сладостней и чище [Бродский 1994: 42].

Со временем лирический герой пытается установить диалог, крича ему о собственной судьбе и о себе, взывая к нему, чтобы проявиться в вечности и быть услышанным веками, но время «ответствует молчаньем». Здесь проявлена традиционная идея цикличности времени, в котором над могилой продолжает «настойчиво кричать» молодая жизнь. Анафорически повторяется крик: сначала мы слышим крик лирического героя о себе, а затем, уже после его смерти, кричит все так же кто-то другой. Это принятие конечности бытия заключается в первой строке: «Бессмертия у смерти не прошу...», но это принятие приобретает горькие ноты в описании жадности к жизни лирического героя.

Говоря о мотивах одиночества, стоит упомянуть стихотворение «По дороге на Скирос». Римская империя ассоциируется с «империей» советской, и, таким образом, любая неограниченная власть представляется лирическому герою одинаково неприемлемой, будь то рабовладельческий Рим или современные ему Советы. Тема одиночества неизбежно в художественном мире Бродского переплетается с необходимостью покинуть Родину. А обращение к античным мотивам здесь обобщает, глобализирует индивидуальный опыт человека до вселенских масштабов.

«Я покидаю город как Тезей - смердеть, а Ариадну - ворковать
весь механизм сработал. Он взобрался
на перевал. Но в миг, когда уже
одной ногой стоял в другой державе,
он обнаружил то, что упустил:
оборотившись, он увидел море.
Оно лежало далеко внизу.
В отличие от животных, человек
уйти способен от того, что любит
Но, как слюна собачья, выдают
его животную природу слёзы:
«О, Талласса!..»

«Задумав перейти границу, грек...» [Бродский 1994: 372].

Эта пространственная граница означает отказ от прошлого и переход в будущее, но прошлое держит писателя оковами ностальгии и воспоминаний. «Талласса» - это не просто упоминание имени греческой богини, а восклицание греческих воинов при возвращении домой. Они приветствовали так море как символ своей родины, Греции. Таким образом, одно лишь упоминание богини моря углубляет значение стихотворения: появляются мотивы тоски по родине, о которой Бродский в другом стихотворении скажет «страна, что меня вскормила» [Бродский 1994: 354]. Море здесь символ родного дома, восклицание его приветствия – это на самом деле горестное и тяжелое прощание. Название стихотворения «По дороге на Скирос» отсылает нас к мифу о Тезее. Он покидает Афины, чтобы уйти на Скирос, в земли своего отца. Уход из Афин – это вынужденный поступок, а не желание, как и у лирического героя Бродского. Чувство одиночества и ухода в «чужое» пространство устанавливает связь времен и общность человеческого переживания.

Ю.М. Лотман в одной из работ указывает, что свойства мира зависят от свойств горизонта. «Он осторожно стал спускаться вниз, еловый гребень вместо горизонта... [Бродский 1994: 372]. Мир без горизонта – это мир без

точки опоры и точки отсчёта. Стихотворения первых эмигрантских лет пронизаны ощущением запредельности, в прямом смысле слова заграничности. Это существование в вакууме, в пустоте...». [Лотман 2018: 678] Переход в чужое пространство для лирического героя – это мотив, вызванный эмиграцией Бродского. В мифологическом мировоззрении переход границы (в названном выше стихотворении море вполне может быть такой границей) – это переход в мир смерти. Поэтому мотив одиночества и смертной тоски появляется в стихотворениях эмигрантских лет как свидетельство ощущения поэтом своей отчужденности от «своего» пространства.

С отчужденностью связаны и другие стихотворения И.А. Бродского. По мнению журналиста и писателя П.Л. Вайля, «...одиночество, неприкаянность – важный мотив лирики Бродского» [Вайль 1998: 97]. Этот мотив пронизывает целый ряд произведений поэта, но в связи с эмиграцией особенно отчетливо он звучит в стихотворении «Я обнял эти плечи и взглянул...», обращённом к Марине Басмановой, возлюбленной поэта, которая осталась жить в СССР. Данное стихотворение было написано на русском языке в 1962 году и затем переведено самим И. А. Бродским на английский язык в США, в период эмиграции, отмеченный острым экзистенциальным кризисом.

Образ «дома», давно покинутого хозяевами, жившими там много лет, является воплощением мотива одиночества. Лирический герой, «брошенный человек», сравнивает свое существование с этим покинутым домом. Он говорит о пустующих предметах, потерявших свой вид (истертая мебель). Свет, который должен сделать помещение ярче, только ухудшает внешний вид вещей:

Был в лампочке повышенный накал,
невыгодный для мебели истертой,
и потому диван в углу сверкал
коричневою кожей, словно желтой. [Бродский 2001: 292]

В этих строках вещный мир коррелирует с внутренним состоянием героя. При ярком свете все может показаться неестественно желтоватым, в том числе

и болезненно бледный человек, проводящий время в полном одиночестве. И.А. Бродский посредством ассоциаций с фантазийными образами показывает, что лирический герой в своей жизни «брошен и одинок», словно старый дом, в котором от времени и ветхости пусто и там отказывается жить даже призрак: (И если призрак здесь когда-то жил, / то он покинул этот дом. Покинул.). [Бродский 2001: 292].

Одиночество в разных стихах Бродского является универсальным показателем экзистенциального кризиса личности и в некоторых стихах неразрывно связан со смертью.

Обратимся к первому стихотворению цикла «Римские элегии». Отсылка к римской культуре здесь дана косвенно, через характерные детали:

Крикни сейчас «замри» – я бы тотчас замер,
как этот город сделал от счастья в детстве.

Мир состоит из наготы и складок.

В этих последних больше любви, чем в лицах [Бродский 1994: 312]

Город, замерший от счастья – это сохранивший древний вид Рим, вечный город. «Детство» Рима – это античность, расцвет его культуры, политической силы. Нагота и складки – это намек на римское скульптурное искусство. Таким образом, вечный город – это колыбель культуры, поражающая писателя своим величием и торжеством чувства. Он хотел бы «замереть» в истории так же, как этот город, остаться в памяти мировой культуры. Этот город несет в себе память о богатой мифологической культуре:

И Колизей – точно череп Аргуса, в чьих глазницах
облака проплывают как память о бывшем стаде [Бродский 1994: 314].

Сравнение Колизея с убитым древнегреческим великаном устанавливает мотив памяти. Память о величии города сохраняется в останках, «черепе» города. Поэт ощущает перед смертью страх, везде он видит ее метку: в развалинах города, в судьбе своего государства, в своем одиночестве. И это неизбежно отражается в его творчестве в виде античных мотивов, которые

являются вечными. Словно обращением к вечности он стремится приобщиться к ней, сблизить свое творчество с общим литературным текстом.

Мы говорим о мотиве памяти не зря: он органично включается в бытование темы смерти в художественном мире поэта. Память как преодоление смертности тематически пересекается с первым упомянутым нами стихотворением «Бессмертия у смерти не прошу...». Остаться в вечности, запечатлеться через творчество – своеобразный способ все-таки быть услышанным временем.

Непосредственно из числа римских руин поэт отыскивает возможность примирения с устрашающей мыслью о предстоящей кончине. Любопытно, что в «Римских элегиях» возникает мотив омовения: «Хлопочи же, струя, над белоснежной дряблой // Для бездомного торса и праздных граблей чем вид развалин» [Бродский 1994: 321]. Поэт чувствует своё родство с римскими развалинами, скульптурами, будто замершими во времени. На фоне современного Бродскому Рима они – будто бы материализованная Бесконечность.

«Да и они в ломаном «р» еврея
узнают себя тоже; только слюнным раствором
и скрепляешь осколки, покамест Время
варварским взглядом обводит форум».

Творец причащается данной римской вечности: «Я, самый смертный прохожий... нетерпеливым ртом пью вино из ключицы». А в логове мифологической волчицы: «...Я - дома! от радости: ему знакома // Огрызок цезаря, атлета, есть вариант автопортрета» [Бродский 1994: 317].

Людская память – единственное обоснование и в то же время противоборство разрушающей стихии. Она хранит воспоминания, любимых, возможности, эмоции и ожидания. Также существует надежда на лучшее, которая питает людей, и зачастую заставляет их двигаться вперед, к собственной мечте. По этой причине символов памяти и в то же время надежды в поэзии Бродского достаточно много.

Интересно с этой точки зрения стихотворение «Письмо в бутылке».

«Двуликий Янус, твое лицо –
к жизни одно и к смерти одно –
мир превращают почти в кольцо,
даже если пойти на дно» [Бродский 1994: 158].

Античный образ Януса, первородного бога, отсылает к мысли о том, что любые человеческие предприятия и начинания ведут к одному: «к жизни одно, и к смерти одно». Мотив смерти вообще очень часто присутствует в философских произведениях Бродского. Кольцо – безысходность, и кольцо – вечность. Смерть дает человеку приблизиться к вечности.

«А если поплыть под прямым углом,
то, в Швецию словно, упрешься в страсть.
А если кружить меж Добром и Злом,
Левиафан разевает пасть.
И я, как витязь, который горд
коня сохранить, а живот сложить,
честно поплыл и держал Норд-Норд.
Куда – предстоит вам самим решить.
Прошу лишь учесть, что хоть рвется дух
вверх, паруса не заменят крыл...» [Бродский 1994: 158]

Человеческий дух стремится возвыситься над миром, постичь тайны мироздания. И лирический герой видит для этого единственную возможность: вознестись на крыльях вдохновения к универсальной культуре античности, обратиться к христианским мотивам, к Шекспиру и Данте, - то есть, начать творить, как божество, как двуликий Янус-демиург, и в этом творении приблизиться к вечности, преодолев смертность.

Лирический герой И. Бродского не заморожен смертью, как, например, герой Л. Андреева, но он сосредоточен на ней, всегда чувствуя предельность бытия. И. Бродский эмоционально отвечает на факт смерти и саму ее идею. Так,

большой объем творчества писателя – некрологи, стихотворения на смерть какого-либо знаменитого человека:

«Не я рыдаю – плачешь ты, Джон Донн.
Лежишь один, и спит в шкафах посуда...
Сейчас – лежит под покрывалом белым,
Покуда сшито снегом, сшито сном
Пространство меж душой и спящим телом.
Ведь если можно с кем-то жизнь делить,
То кто же с нами нашу смерть разделит?
Дыра в сей ткани...» [Бродский 1994: 382].

Человек в жизни и смерти глубоко связан с окружающим его вещным миром, в этом проявляется философия, отраженная В.Н. Топоровым в статье «Апология Плюшкина...» [Топоров 1995], в которой исследователь усматривал окружение себя вещами деятельностью, сродни демиургической: человек как создатель вещного мира преодолевает конечность бытия и собственное одиночество, создавая прочный фундамент своего существования. То же самое мы видим в словах из стихотворения Бродского: «спит в шкафах посуда» - с человеком некому разделить его смерть, кроме того пространства, которое было создано его руками, всего того, к чему он прилагал созидательную силу.

«Дыра» как пустота отсылает к устойчивому мотиву в художественном мире поэта: в связи с темой смерти часто разрабатывается семантическое поле пустоты, отсутствия («Нарисуй на бумаге простой кружок. / Это буду я. Ничего внутри. / Посмотри на него, а потом сотри» [Бродский 1994: 445]). Пустота, «дыра», «бездна», «тень» - это отсутствие в мире и исключенность из него, человека как бы вычитают из существующей математической формулы мира: «В этом и есть, видать, / роль материи во / времени – передать / все во власть ничего» («Сидя в тени» 1983) [Бродский 2001: 574].

Но не только с пустотой ассоциируется смерть. Смерть накладывается отпечаток и на бытие, материализуясь в осколках, развалинах, руинах (не зря приведенные нами античные тексты так связаны с темой смерти и

одинокости). Это слова, часто встречающиеся в контексте смерти как распада (зданий или тела человека): «развалины есть праздник кислорода и времени» («Открытка из города К.», 1967). Развалины являются одновременно фрагментами жизни и памятью о жизни. Крайнее положение перед тьмой, пустотой. Часто встречается в художественном мире поэта «пыль», тоже ассоциирующаяся со смертью. Пыль – это заключительная стадия распада – серая, однородная и неизменная. Пепел, например, с которым традиционно связывают в литературе «возрождение» из него не так активно используется поэтом в системе его творчества. Потому что возрождения не предполагается: Бродский именуется пыль «плотью времени»: «ибо пыль – это плоть / времени / плоть и кровь» («Натюрморт», 1971).

Смерть в художественном мире Бродского исключительна близка человеку, она – не философское понятие и не абстракция, само тело человека всегда напоминает о смерти: «Смерть придет и найдет / тело, чья гладь визит / смерти, точно приход / женщины, отразит» [Бродский 1994: 362]. Поэтому у смерти «твои глаза». Утверждая в этом же стихотворении, что «вещь есть пространство, в некоего вещи нет», лирический герой понимает физическое существование истинным лишь в контексте возможного не-существования, смертности. Все сущее, физически проявленное всегда может быть уничтожено, в этом и проявляется жизнь в ее хрупкости.

Одинокость в жизни сопровождается одиночеством в смерти. При этом в художественном мире И.А. Бродского человек преодолевает небытие памятью, творчеством, созидательной силой. И эта сила рождает вечные образцы искусства, культурный код, к которому обращаются поколения, в том числе, и сам поэт в своем творчестве.

Тема смерти в художественном мире поэта эволюционирует от попытки преодолеть ощущение лирическим героем своей ничтожности перед смертью – к ощущению себя частью мирового процесса и принятию определенной философской концепции смертности как доказательства существования в мире.

Как самого себя человек может осознать через присутствие «другого», так же и собственное существование он может измерить лишь его конечностью.

1.3 Эволюция любовной лирики И.А. Бродского

В контексте поэзии И.А. Бродского, на наш взгляд, важно учитывать, что и тема любви – дарящего жизнь и вдохновение чувства – сопряжена неизменно то с одиночеством, то со смертью. Специфика художественного мира в этом аспекте заключается в том, что любовь – это чувство не со взглядом в будущее, не с надеждой, а с тоской по утерянному прошлому.

Любовная лирика И.А. Бродского ярко представлена в единственной составленной им самим книге стихов «Новые стансы к Августе». Это стихотворения, создававшиеся на протяжении двадцати с лишним лет и объединенные одним адресатом – М.Б.

Открывается книга стихотворением «Я обнял эти плечи и взглянул...». Текст не содержит прямого обращения к возлюбленной, однако отсылает нас к ее образу. Героиня в стихотворении описана с помощью дистанцирующего определения «эти плечи», кроме того, в тексте подразумеваются болезненные переживания героя, направленные на созерцание окружающей комнаты, чтобы заглушить боль или подчеркнуть равнодушие. Принимая во внимание это, а также тот факт, что стихотворение открывает книгу, в основе которой лежит любовный конфликт, мы предполагаем, что перед нами расставание или «своеобразная ментальная фотография на память, кадрирование реальности по принципу кинематографического видения» [Суханов 2004: 100]. «Я обнял эти плечи и взглянул» является исходной точкой лирического сюжета.

В этом и следующих текстах сборника любовь связана с расстоянием. Это связано с фактами из биографии поэта: эмиграцией, разрывом с Мариной Басмановой, посвящением ей («М.Б.») стихотворений сборника «Новые стансы к Августе». Согласно утверждению Л. Лосева, «стихи, посвященные "М. Б.", центральные в лирике Бродского», более того, «вложенный в них духовный

опыт» стал «тем горнилом, в котором выплавилась <...> поэтическая личность» их автора [Лосев 2008: 72-73].

Не менее характерно и замечание Л. Лосева о том, что в восприятии И. Бродского его подруга Марина Басманова представляла «воплощением ренессансных дев Кранаха» [Лосев 2008: 72-73]. Показательна установка сознания И. Бродского подыскивать для своей возлюбленной ипостаси в культуре. Такая мифологизация, проявившаяся вначале на уровне восприятия «другого», впоследствии стала важной частью «мифа» И.А. Бродского в целом и непосредственно лирики, обращенной к М. Басмановой. В этой постоянной обращенности к мировому культурному коду состоит важная черта художественного мира поэта в целом, в том числе и любовной его лирики.

Лирика И. Бродского, обращенная прямо или имплицитно к Марине Басмановой, зачастую отличается совмещением в дискурсе поэта интимности, исповедальности и иронии, а также множественностью интерпретаций и прочтений. Одним из самых значимых (по крайней мере, вновь и вновь привлекающих внимание исследователей) стихотворений является «Горение». В «Горении» воспоминания, вызванные созерцанием огня, усложняются включением смысловых пластов личной биографии автора, а также различными интертекстами и мифологемами, возникновение которых определяется символикой огня.

В осмыслении Г. Башляра «огонь представляется носителем одной из наиболее таинственных, трудно определимых, а значит, самых удивительных ценностей» [Башляр 1994: 156]. Огонь, будучи традиционно мужской стихией, в лирическом послании И. Бродского связывается с неиствующим женским началом. Именно огненная стихия воссоединяет героев, являя перед лирическим героем женский образ.

Коммуникативный процесс разворачивается в стихотворении в нескольких плоскостях. Адресация определяется в плане углубления в воспоминания, переживания прежней страсти и самопознания лирического героя. Посредником потенциального общения с призраком возлюбленной

выступает огонь. Именно огненная стихия воссоединяет двух людей, являя перед лирическим героем женский образ.

Проглядывающая в пламени «женская голова» предстает растрепанной ветром («...как женская голова /ветренным ясным днем») [Бродский 2001: 348]. Метафорическая невозможность причесанности («Не провести пробор/Гребнем не разделить») [Бродский 2001: 348] соотносится на уровне подтекста с мифологическими и фольклорными представлениями. Гребень в данном случае выполняет функцию создания границы (значимого в фольклористике понятия как места пересечения «своего» пространства, перехода от жизни к смерти и наоборот), символического разделения расстоянием. Пробор – разлука, невозможность оказаться рядом – болезненный мотив И.А. Бродского.

Значимо в этом стихотворении само постижение сути женщины, мифологические «двойники» адресата – М.Б. Это и Мария Магдалина («Назорею б та страсть, / воистину бы воскрес!») [Бродский 2001: 348], и менада, подчиненная дионисийскому культу («Как менада пляши / С закушенной губой») [Бродский 2001: 348]. Лирический герой говорит с языками пламени, видя в них отзвуки былой страсти, физически возлюбленной нет рядом, но она проникает во все его существо, во все его мироощущение, в сам культурный код бытия.

Отсутствие рядом любимой звучит и в других многочисленных стихотворениях поэта. Болезненное одиночество проходит как лейтмотив цикла стихотворений «Новые стансы к Августе» (1962). Лирический герой обращается напрямую к возлюбленной лишь в одном из последних стихотворений (в десятом из двенадцати). До этого боль утраты, разлуки он передает своим ощущением самого себя в мире:

«Лишь сердце вдруг забьется, отыскав,
что где-то я пропорот: холод
трясет его, мне в грудь попав». [Бродский 1994: 295].

Любовь к женщине, которую невозможно вернуть, быть с ней рядом, неразрывно связана с темой одиночества в художественном мире И.А. Бродского, любовь и одиночество тут не оппозиция, а синонимическая пара.

В одной из лекций Дмитрий Быков утверждал, что поэзия Бродского – поэзия ненавистных и отвергнутых, поэзия не принимаемых миром. Из этой особенности творчества поэта выделяется одна из вариаций мотива неразделенной, отвергнутой любви – ощущение оставленности, ненужности, которое испытывает лирический герой.

«Далеко, поздно ночью, в долине, на самом дне,
в городке, занесенном снегом по ручку двери,
извиваясь ночью на простыне,
как не сказано ниже, по крайней мере,
я взбиваю подушку мычащим «ты»,
за горами, которым конца и края,
в темноте всем телом твои черты
как безумное зеркало повторяя» [Бродский 1994: 182]. («Ниоткуда с любовью»)

Заметим, сколько раз в приведенном отрывке подчеркивается отдаленность, отстраненность лирического героя от внешнего мира: далеко, на самом дне, в занесенном снегом городе, за горами, которым конца и края... Герой подчеркнуто одинок и оставлен. Несмотря на то, что большинство стихотворений Бродского о любви написаны с позиции «было», но уже не «есть», «Ниоткуда с любовью» совмещает два этих временных аспекта: я любил тебя в прошлом, но именно сейчас, ночью, в этой темноте мое тело повторяет каждую твою черту, а изо рта вырывается мычащее «ты».

В художественном мире поэта герой проходит эволюцию от болезненной, невозможной тоски к принятию своего существования без возлюбленной, пониманию своего небытия без присутствия «другого» («Нарисуй на бумаге простой кружок. // Это буду я: ничего внутри» [Бродский 1994: 346]). Но это принятие окрашено иронией – над собой и над глубиной своих страданий.

Герой в одном из последних стихотворений сборника «Новые стансы к Августе» примиряется с воспоминаниями и заявляет, что внутренняя борьба, работа чувств, творческое напряжение должны оставить его, так как всю свою жизнь он уже отдал любви:

«Но, видать, не судьба, и года не те,
и уже седина стыдно молвить где...»

Герой смиряется со своей утратой, с невозможностью быть рядом, с несчастьем любви. При этом без любви он – ничто, он принимает и это:

«Это буду я: ничего внутри.

Посмотри на него - и потом сотри». [Бродский 1994: 346]

Любовь дает человеку ощущение жизни, так же как отсутствие любви – ощущение вневсечности в мире.

Тема любви у Бродского нередко сопровождается темой смерти. Это, например, стихотворение «Натюрморт», «Письма римскому другу», «Памяти Т.Б.». Ранее мы упоминали странную «близость» смерти лирическому герою в художественном мире И.А. Бродского. Смерть оказывается ближе любви. Любовь эфемерна, она «в прошедшем времени», не забыта, но оставлена позади. Тогда как смерть всегда рядом и всегда неизбежна.

Любовь к женщине, которую невозможно вернуть, быть с ней рядом, неразрывно связана с темой одиночества в художественном мире И.А. Бродского, любовь и одиночество тут не оппозиция, а синонимическая пара. При этом любовь, когда она присутствует в жизни, способна «творить мир», бороться с небытием, дарить человеку ощущение существования. Но лирический герой И.А. Бродского любовь утратил, это человек, обращенный в прошлое. Счастливая любовь – не здесь и сейчас, она была. А есть – разлука, утрата, ощущение небытия и «погребения заживо».

Таким образом, тема любви в творчестве И.А. Бродского эволюционирует от интимно-личной до всеобщей. Любовь становится средством преодоления гнетущего чувства одиночества, но в невозможности быть рядом с любимым человеком надежда на избавление от отчужденности мира исчезает. Поэтому

любовь в поэзии И.А. Бродского связана с неизбывным трагизмом и невозможностью счастья. Любовь становится средством проявления себя в мире, так же, как и творчество. И невозможность любить под влиянием внешних обстоятельств становится высшей несправедливостью.

1.4. Время в поэтическом восприятии И.А. Бродского

В одном из интервью И.А. Бродский сказал, что «на самом деле литература не о жизни, да и сама жизнь – не о жизни, а о двух категориях, более или менее о двух: о пространстве и о времени» [Бродский 1998: 126]. Эта мысль многократно повторяется с некоторыми вариациями во многих устных (интервью, беседы) и письменных (эссе, статьи) высказываниях поэта. Но главное – это поэтическое наследие, которое свидетельствует, что время и пространство являются основными категориями лирики И.А. Бродского. Постижение этих категорий – путь к пониманию его художественного мира.

В творчестве поэта, для которого столь важны темы смерти, одиночества и памяти, как для И.А. Бродского, вполне закономерен тот факт, что особенную смысловую значимость заключает в себе время. Время как концепт и как способ организации художественного мира. Любое действие, переживание протекает в некой пространственно-временной парадигме. Когда мы говорим о лирике, логично, исходя из особенностей этого литературного рода, что время и пространство организованы работой сознания, переживающего то воспоминания прошлого, то ощущения «здесь и сейчас», то мысли о будущем. Постоянно рефлексирующее лирическое «Я» не сковано в своих условных ментальных перемещениях сквозь время и пространство, личностное начало усилено.

Время в творчестве И.А. Бродского – антагонист пространства. Оно олицетворяет мысли и чувства, все вечное и реальное существует только внутри человеческого сознания. В его руках непоколебимая сила разрушения, и оно уверенно превращает сущее в пыль.

«Время больше пространства. Пространство – вещь. Время же, в сущности, мысль о вещи. Жизнь – форма времени» («Колыбельная Трескового мыса», 1975) [Бродский 2001: 253].

При этом время невозможно без пространства, а их главная точка пересечения – человек. Человек – это поле битвы материального существования (вещь, пространство, тело, физика) и динамики жизни (мысль, время, душа, духовное бытие). Тело достается пространству, времени – мысль, но время забирает и тело, оно беспощадно. С ним хочется бороться, но это невозможно, и эта самая невозможность становится смыслом жизни.

Образ художественного времени в случае с Бродским вплотную связан с образом культуры. Как правило, в «больших стихотворениях» формируется огромных масштабов культурное пространство, где превалирует античная культурная традиция, чаще всего – античный миф (частично античный текст И.А. Бродского мы уже рассматривали в предыдущих параграфах). Но обращается поэт и к другим культурным кодам, например, культурный контекст «Натюрморта» исчерпывается христианскими ассоциациями.

В «Натюрморте» в качестве мифологической реальности выступает диалог распятого Христа со своей матерью. Помимо этой голгофской сцены образ культуры в стихотворении формируется также упоминанием Нотр-Дама и епитрахили (принадлежности богослужебного облачения священника).

Образ художественного времени в данном случае имеет не один уровень. В первую очередь, это личное время лирического субъекта, его настоящее («Это январь. Зима. / Согласно календарю»). Уточняется также и время суток – сумерки), прошлое («Последнее время я / сплю среди бела дня») и будущее («Смерть придет и найдет / тело...»). Время присутствует и как отвлеченное понятие: «Ибо пыль – это плоть / времени; плоть и кровь» [Бродский 1994: 192]. Автор внедряет и время мифологическое, вводя в текст библейских персонажей.

Здесь необходимо отметить, что мифологическое время вообще играет огромную роль в художественном мире И.А. Бродского. И в любовной лирике,

и в теме смерти и одиночества культурный код мифологии используется разных вариациях и регулярно.

Как известно, архаическое мифологическое время не линейно, а циклично. Существует некая точка отсчета в системе координат: время сотворения мира. В художественном мире И.А. Бродского оно связано со звуком – с актом речи. Это мы видим, например, в стихотворении «Мир создан был из смешенья грязи, воды, огня...»:

«Мир создан был из смешенья грязи, воды, огня,
воздуха с вкрапленным в оный криком «Не тронь меня!»,
рвущимся из растения, впоследствии — изо рта,
чтоб ты не решил, что в мире не было ни черта». [Бродский 2001: 308].

Существование в мире обозначено звуком, криком. Мир создан тогда, когда появляется способность выразить себя через мысль и – далее – слово.

Похожая мысль отражена в «Пророчестве»: «первый звук» ребенка дает ему остаться в здесь и сейчас и смотреть в будущее: «чей первый звук от выдоха продлится // и, стало быть, в грядущем утвердится» [Бродский 2001: 271]. Так, время и способность мыслить, говорить тесно связаны. Существо, способное осознать свое присутствие в мире, а следовательно, и заявить его звуком, начинает отсчет своего личного времени, непобедимого, дарующего и отнимающего жизнь.

Оппозиция цикличности – линейности связана не только с «мифологическим» текстом И.А. Бродского, но пронизывает все его творчество. Стихотворения цикла «Новые стансы к Августе», о котором уже упоминалось в предыдущем параграфе, образуют тесную связь человека и мира вокруг. Мы уже указывали, как человек в художественном мире И.А. Бродского связан с вещами вокруг себя, но и природа, ее динамика и изменяющаяся жизнь вторит жизни человека. Состояние разбитого одиночества дополняется дождем, серым будничным четвергом и улетающими, оставляющими родину птицами. При этом природа живет в своем, особо организованном циклическом времени

– птицы будут вечно прилетать и улетать, четверг наступать вновь, приходит сентябрь. Но человек линеен, его жизнь не повторяется:

«Лишь я так одинок и храбр,
что даже не смотрел им вслед.
Пустынный небосвод разрушен,
дождь стягивает просвет.
Мне юг не нужен» [Бродский 1994: 294].

Лирический герой, «закопанный живьем», уставший от одиночества и тоски, понимает всю невозвратность прошлого, в то время как мир вокруг регулярно обновляется – он будет лишь стареть.

Отсюда, от этого понимания болезненной конечности бытия, рождаются, на наш взгляд, пересечения мотивов античных и мифологических с бытовой сферой жизни человека в художественном мире И.А. Бродского. Великий человек прошлого, знаковая фигура культурного кода – тем не менее, конечный и устремленный в смерть человек.

И.А. Бродский устремляется к античности, однако античные герои в его стихах соответствуют простым и в какой-то степени бытовым фигурам. В его поэзии современность взаимодействует с древней эпохой и устанавливает ощущение непрерывного течения мирового времени. Поэзия Бродского охватывает мировой литературный процесс, включает в себя образы и мотивы разных эпох, образуя масштабное историческое полотно.

Бродский рисует такого лирического героя, который охватывает жизнь с высоты, он масштабно смотрит на мир и описывает все те общечеловеческие идеи и ценности, которые его волнуют. Большое значение с этой точки зрения имеет время. Вечность и кратковременность в творчестве Бродского вступают в интересные взаимосвязанные отношения. Между вечностью и мигмом жизни лирический герой Бродского предчувствует смерть и боится ее. Переход в небытие страшен и философский поиск героя приводит к стремлению остаться в вечности и победить одиночество и холод смерти.

Герой чувствует общность жизни с миром, ощущение принадлежности к течению мирового времени возвеличивает его над собой («С высоты ледника я озираю полмира» [Бродский 1994: 301]).

«Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна...» [Бродский 1994: 301]. В этой строке вновь звучит мысль личности во времени, герой находится в том же пространстве, в котором когда-то жил, любил, воевал исчезнувший древний народ. Природа, космос – пространство вечности, помнящее след каждого человека, а стремление остаться в вечности толкает лирического героя на то, чтобы оставить свое «я» потомкам, прожить каждую минуту. Бродский это стремление реализовал в полной мере, подарив миру бесценные образцы лирики, в которых звучат античность, библейские мотивы, «чужие слова» других авторов. Эти элементы его творчества устанавливают связь с мировым текстом литературы.

Вечность преобразуется Бродским в настоящее. Огромные мировые пространства деформируются и сужаются в пространство комнаты, во время конкретного земного пребывания человека, так как он и есть тот микрокосм, который осознает и чувствует время. История, хаос, религия, культура – все это сходится в единой точке, в человеке, с его, казалось бы, маленькими чувствами, но именно эти чувства роднят римского раба с советским поэтом или античную богиню с обыкновенной женщиной XX века. Эти идеи мы можем увидеть в первом стихотворении цикла «Римские элегии»:

«Пленное красное дерево частной квартиры в Риме.

Под потолком – пыльный хрустальный остров» [Бродский 1994: 312].

Дерево – символ жизни, важный элемент мифологии, здесь «в плену», то есть, подчинен человеку, его преобразующей деятельности. Частная квартира будто противостоит бесконечному пространству Римской цивилизации. Первая строка показывает сужение пространства от Рима к частной квартире и его бытование от дерева, питающегося и живого, до мебели. Вторая строка, наоборот, пространство расширяет, и бытовой элемент – хрустальная люстра – уподобляется острову в мировом океане.

Образ океана и воды повторяется в стихотворениях поэта. Например, «Письмо в бутылке» (1964). В этом большом стихотворении лирический герой прощается с миром, обращаясь к возлюбленной. Он прощается с авторитетами, с историей, с искусством, с вещным миром. И прощаясь, «утопает», уходит на дно – через традиционную мифологическую водную границу, утверждая, что с любимой «встретится на дне».

В этом стихотворении звучат все обозначенные нами мотивы, связанные с темами смерти, одиночества, любви и времени. Лирический герой утверждает: «Я счет потерял облакам и дням» и «Как пиво, пространство бежит по усам» [Бродский 2001: 137], возвращаясь к мотивам конечности пространственного бытия человека и разрушительной силы времени. Одиночество человека в смерти проявляется в строке «И так как не станет никто провожать...» [Бродский 2001: 138]. Смерть непредсказуема, случайна и неизбежна, человек в ней всегда один, но внутреннее смирение перед смертью придает звучанию стихотворения веселый, даже ироничный характер, хоть и пронзительный в обращениях к любимой. Даже на ритмическом уровне данное стихотворение звучит в игровом духе, чеканно, благодаря усеченной амфибрахической строке:

«Вода, как я вижу, уже по грудь,

И я отплываю в последний путь» [Бродский 2001: 138].

Мифологема воды, выраженная образами океана здесь так же, как во многих мифах, символизирует начало происхождения мира, а также его конец в циклической завершенности, ставя между ними знак равенства. В этом смысле происходит тождество семантики памяти и ухода.

И вновь лирический герой отождествляет жизнь и речь, так как мысль и слово – есть бытие: «Море, мадам, это чья-то речь...» [Бродский 2001: 139].

Кроме стихотворений, в которых косвенно затрагивается проблема течения времени, И.А. Бродский пишет стихи, прямо отражающие его философскую концепцию, являющиеся прямым диалогом с читателем:

«Время есть мясо немой Вселенной.

Там ничего не тикает. Даже выпав
из космического аппарата,
ничего не поймаете: ни фокстрота,
ни Ярославны, хоть на Путивль настроясь.
Вас убивает на внеземной орбите
отнюдь не отсутствие кислорода,
но избыток Времени в чистом, то есть
без примесей вашей жизни виде» [Бродский 1994: 281].

Время убивает пространство. Вещи, человеческое тело – факты именно пространства, в то время как время вечно, пространство – конечно. Человек как часть физического мира встает на путь «вычитания» временем, как только попадает в пространство. В этом и есть абсурдность существования.

Получается, что непрерывный ход времени, вечность объединяет человечество как совокупность линейных, смертных людей, одиноких на своем пути. Человек сам по себе следует по своей «выщербленной лестнице» («Одиночество»), но его путь, попытка преодолеть забвение, оставить след в создании вещного мира, в любви, в собственном голосе и творчестве – все это образует неповторимый культурный код, к которому обращаются поколения друг за другом, находя в нем все то же близкое каждому стремление преодолеть одиночество и собственную смертность.

Выводы по первой главе

Исходя из анализа теоретических исследований, мы определили на основе разных подходов рабочее определение понятия «художественный мир»: это выражение целостности художественного мышления автора, и реализация этой целостности в совокупности его произведений, специфических черт стиля, повторяемых тем, проблем и мотивов.

В художественном мире И.А. Бродского мы видим тесную связь тем любви, одиночества и смерти. Они не противопоставлены друг другу – лирический герой переживает утрату любви как возможности ощущать себя в мире, неизбежно ощущает присутствие смерти, которая оказывается ближе, чем возлюбленная, ведь разлучиться со смертью, став частью циклического хода времени невозможно. Человек идет к смерти, и он одинок на этом пути. Присутствие «другого», возлюбленного, дает возможность хотя бы ненадолго ощутить себя частью бытия, но конец любви значит ощущение себя «погребенным заживо».

Время и способность мыслить, говорить тесно связаны. Существо, способное осознать свое присутствие в мире, а следовательно, и заявить его звуком, начинает отсчет своего личного времени, непобедимого, дарующего и отнимающего жизнь.

Оппозиция «время циклическое и время линейное» пронизывает все творчество И.А. Бродского. Время линейное – это личное время человека, неизбежно конечное. А время циклическое – это тот самый природный и мифологический цикл, который можно назвать вечностью. Вечные ценности, незабвенные шедевры культуры, повторяющиеся природные процессы – все это вечно и велико, непостижимо до конца.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ И.А. БРОДСКОГО

2.1. Особенности и принципы поэтики И.А. Бродского

Иосиф Бродский был поэтом-эмигрантом и многие стихи написал уже вдали от родины, в Америке. Без имени Бродского невозможно представить литературный процесс XX века, так как его философия, творчество, жизнь и отношения с властью во многом характеризуют литературу России и социальное устройство.

Поэзия Иосифа Бродского трудна и отличается множеством смысловых пластов, которые накладываются друг на друга и требуют высокой культуры чтения, подготовленности. Огромное влияние на его творчество оказало А. А. Ахматова. Поэтесса была его «ментором» [Лосев 2008: 7], видела в нем преемника поэзии Серебряного века. Но неблагоприятная ситуация в государстве предопределила переход Бродского к свободному слову за пределами России. Александр Кушнер говорил о его большой нравственной силе и авторитетности: «счастье, что он пишет стихи, а не правит Римом» [Лосев 2008: 6].

В его поэзии современность взаимодействует с древней эпохой и устанавливает ощущение непрерывного течения мирового времени. Поэзия Бродского охватывает мировой литературный процесс, включает в себя образы и мотивы разных эпох, образуя масштабное историческое полотно.

Бродский рисует такого лирического героя, который охватывает жизнь с высоты, он масштабно смотрит на мир и описывает те общечеловеческие идеи и ценности, которые его волнуют. Большое значение с этой точки зрения имеет время. Вечность и кратковременность в творчестве Бродского вступают в интересные взаимосвязанные отношения. Между вечностью и мигмом жизни лирический герой Бродского предчувствует смерть. Переход в небытие страшен, и философский поиск героя приводит к стремлению остаться в вечности и победить одиночество и холод смерти.

«Общеизвестно, что в поэтической юности Бродский «проходит через бесконечный ряд этапов, всех пережевывая и выходя вперед. Он пропускает через себя бесконечное число влияний, расшелушивает поэтов, как семечки, и продвигается дальше» [Рейн 1994: 187]. Перед нами – наличие мощной переосмысляющей творческой оригинальности, факт поэтического развития через диалектику «своего иного», но никак не «интертекст» из «друзей и учителей» [Лакербай 1998: 166]. То есть, нельзя уподоблять «чужое слово» Бродского «копированию» текстов современников или неосознанному повторению мотивов поэзии «учителей». «Чужое слово» – это важный аспект его творчества, который продолжает тему связи личности с космосом, с историей. Авторский текст создается не как мозаика из «чужих» и «своих» слов, поэт перемещается сквозь «чужие» тексты к «своему», ядром которого считаются первоэлементы/архетипы культурной традиции. «Чужое» принимается как возможность другого видения, «чужая» точка зрения, и создание «своего» мыслится посредством переосмысления «чужого», представляющегося лишь вариантом первоначального события – Слова.

В связи с этим наиболее адекватным является «парадигматический» принцип, представленный Д. Лакербаем: «У каждой сильной традиции в становящейся поэтической системе должны быть свой определенные покус и тип присутствия; мощное творческое «я» по принципу узнавания своего в чужом с помощью «отдельно взятой» традиции структурирует, оформляет и дооформляет определенные участки собственного художественного мира, концептуализирует сами мировоззренческие и эстетические подходы. Так понимаемая преемственность не замкнута в рамках только имманентно-текстуального или историко-функционального планов, но актуализирует многообразные контексты и взаимопроецируемые жизненные и творческие структуры внутри культурного феномена «Поэт» [Лакербай 1998: 173].

Важно учитывать то, что нельзя рассматривать многочисленные реминисценции Бродского к русским классикам и античной поэзии и мифам, как нечто, схожее с пародией на них. Это глубокое переосмысление, диалог,

попытка через интертекст показать смысловую глубину лирического переживания: «...у Бродского литературная техника в высшей степени подчинена задаче личного тотального жизненно-литературного самораскрытия. Новая речевая система затягивает старинное, готовое, чужое, любимое, почтенное внутрь себя – и не столько незлобно вышучивает его (стало быть, отчасти себя), сколько отстраняет и перекрывает порывами иного, современного чувства» [Лакербай 1998: 173].

«Чужое слово» для поэта – один из способов отчуждения от себя, как метод отстранения от своего индивидуального опыта. Обращаясь к чужому опыту, к литературным источникам разных эпох (в т. ч., античности), Бродский принимает для себя чужой опыт. Это происходит для того, чтобы через сотворчество и диалог рефлексировать над жизнью: через чужой опыт понять «свое» и познать жизнь. Бродский пишет об этом: «Вот это и зовется “мастерство”: // способность не страшиться процедуры // небытия – как формы своего // отсутствия, списав его с натуры» [Бродский 1994: 92]. В этом отрывке он указывает на «отсутствие себя» как необходимость творчества.

Таким образом, в творчестве Бродского видим тенденцию экстерииоризации. Это значит, что, в отличие от привычного отражения жизни в лирике сквозь призму личного опыта лирический герой Бродского выходит «за пределы» самого себя. Его точка зрения находится вовне. Она направлена не на «я», а на «других». Поэтому так актуально для поэта чужое слово. Оно всегда расширяет границы одного произведения и делает его не только равнозначным самому себе, но и многозначным, обращенным к литературному опыту предшествующих поколений. Мотив связи человека со временем «до» и «после» (с вечностью) увидим в следующем отрывке стихотворения «Колыбельная трескового мыса»: «человек есть конец самого себя // и вдается во Время» [Бродский 2001: 364]. Это мысль соответствует внешнему «взгляду на себя из запредельности, охватывающему целое в единстве превращений собственного «я»» [Плеханова 2000: 173].

Проникая в художественный мир Бродского, «чужое слово», как оказалось, является не просто мостиком, благодаря которому устанавливается диалог между текстом-источником и новым текстом. Чужое слово служит пониманию скрытых, более глубоких смыслов, требующему определенной литературной подготовки. Это совершается как перемещение сквозь текст-источник, через творческий процесс поэта-предшественника в целом (воспринимаемое Бродским как общий текст), через текст культуры (сквозь тексты, где это слово прозвучало ранее) к своему первоначальному смыслу – к слову.

Активное употребление чужого слова – важнейшая черта поэтики творчества И.А. Бродского. В предисловии к книге «Новые русские поэты о поэзии» он выдвигает идею о том, что поэтическое мышление – это интуитивно «синтетическое мышление», когда «поэт крадет направо и налево и при этом не испытывает ни малейшего чувства вины» [Нокс 1986: 165].

Особой вехой творчества Бродского является стихотворение «Я входил вместо дикого зверя в клетку» (1980). Показательно название цикла, к которому оно относится, оно тоже связано со временем и смертью, как и многие его стихи. Цикл «Век скоро кончится» во многом является рефлексией писателя над своей жизнью и жизнью других, ставит перед читателем нравственные вопросы. Это стихотворение – подведение Бродским итогов первой ее половины, его лирический герой доверительно рассказывает о своей жизни, об удивительной и тяжелой. Бродский пишет стихотворение к своему сорокалетию.

«Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке,
жил у моря, играл в рулетку,
обедал черт знает с кем во фраке» [Бродский 2001: 354].

Лирический герой характеризует свою жизнь трудностями, которые он преодолел, он говорит о жизни на вершине переживания чувства, стихотворение проникнуто гордым чувством пережитого страдания,

ощущением собственной силы и несломленности. В этом стихотворении и в «Стихах под эпитафией» (1958), звучит понимание одной из главных ценностей в художественном мире И.А. Бродского – свобода и насыщенность жизни. Герой не страшится – он отправляется в захватывающий путь по жизни, всегда, так или иначе, предчувствуя или осознавая ее конечность. В «Стихах под эпитафией» герой восклицает: «Юродствуй, вору, молись!» [Бродский 2001: 62].

Герой И.А. Бродского – «одиночка», он отчужден от общества, и со временем его художественный мир все более явно показывает антиномию «Я» и «Другие». Поэт, философ, любовник – все его ипостаси связаны с переживанием отчуждения. Американская исследовательница Дж. Нокс даже выделяет несколько этапов «становления» этого отчуждения как «постепенного разрыва с обществом в борьбе за самоопределение как поэта» [Нокс 1986: 161].

Это отчуждение осознанное, добровольное. Это не то же самое, что одиночество в разлуке с любимой – оно не болезненно, а необходимо. В стихотворении «Postscriptum» (1967) поэт четко формулирует свое отношение к «одиночеству в толпе»:

«... Увы,
тому, кто не умеет заменить
собой весь мир, обычно остается
крутить щербатый телефонный диск,
как стол на спиритическом сеансе,
покуда призрак не ответит эхом
последним воплям зуммера в ночи». [Бродский 2001: 93]

Человек, внутри которого – целая вселенная, «Бог» («Стихи под эпитафией»), не может чувствовать себя одиноким в мире. Он может противопоставить себя всем, но остаться самодостаточным. Средство преодоления одиночества для творца – это не только созидание, но и принятие своей судьбы, ведь одиночество вызвано во многом правдивостью суждений и стремлением нести истину:

«Моя песня была лишена мотива,
но зато ее хором не спеть. Не диво,
что в награду мне за такие речи
своих ног никто не кладет на плечи» [Бродский 2001: 122].

Но эта отчужденность и противопоставленность – не источник боли и тоски, а осознанная плата за способность творить и нести людям свой талант. Его песню не спеть хором потому, что она «не для всех», это искусство, через которое автор причастен к мировому тексту культуры, и это уже делает его не одиноким. Обыватель может не любить героя-поэта, может не понимать, но от этого не меняется факт причастности творца ко вселенной, его «след» в мире как преодоление смертности и одиночества.

Примечательно с этой точки зрения и стихотворение «Глаголы» (1960):

«Меня окружают молчаливые глаголы,
похожие на чужие головы
глаголы,
голодные глаголы, голые глаголы,
главные глаголы, глухие глаголы» [Бродский 1994: 173].

Здесь изображается бесцветное общество людей, стремящихся построить новый град, но выстраивающих лишь «одиночеству памятник». Гудящий, монотонный ритм городской жизни выражен здесь многими средствами, например, назойливым повторением в начале стихотворения звуко сочетаний «гол» и «гла». «Глаголы» - метафора жизни толпы, множества людей, которые одиноки, находясь вместе. Ход жизни – это медленное «забивание гвоздей» в прошлое, настоящее и будущее, то есть движение к смерти, что довольно характерно для творчества И.А. Бродского. Жизнь этого общества неосознанная и бесцельная. Отсюда и противопоставленность того, кто охватывает своим поэтическим взглядом мир в масштабе, и всех вокруг.

Тематически это стихотворение связано и с другими, например, «Стихи под эпитафией» (1958). Здесь смелый Юпитер (поэт) противопоставлен глупым «быкам». Он должен нести свой крест в одиночку: «Будь одинок, как перст!..»

[Бродский 2001: 62]. Снова и снова Бродский отождествляет мученичество поэта в обществе со страстями Христовыми (в «Глаголах» тоже появляется образ Христа и голгофы). В целом обращение к мифологическому коду культуры упоминалось нами как особенность художественного мира И.А. Бродского не раз: все его творчество пронизано отсылками к тематике библейской, фольклорной, античной.

На наш взгляд, можно говорить о нескольких основных чертах поэтики И.А. Бродского. Бродский рисует такого лирического героя, который охватывает жизнь с высоты, он масштабно смотрит на мир и описывает все те общечеловеческие идеи и ценности, которые его волнуют. Большое значение с этой точки зрения имеет время. Вечность и кратковременность в творчестве Бродского вступают во взаимосвязанные отношения. А между ними – миг свободы. Это безусловная ценность художественного мира поэта. Свобода самовыражения, свобода действий, свобода перемещения. Герой И.А. Бродского не боится жизни – он отправляется в захватывающий путь по жизни, всегда, так или иначе, предчувствуя или осознавая ее конечность. Одиночество в толпе и противопоставленность ей – это плата за поэтический дар. Оно не равно болезненному одиночеству мужчины в разлуке с любимой. Герой И.А. Бродского – «одиночка», он отчужден от общества, и со временем его художественный мир все более явно показывает антиномию «Я» и «Другие». Поэт, философ, любовник – все его ипостаси связаны с переживанием отчуждения.

Поэтика И.А. Бродского характеризуется активным употреблением чужого слова. Проникая в художественный мир, «чужое слово» является не просто мостиком, благодаря которому устанавливается диалог между текстом-источником и новым текстом. Чужое слово служит пониманию скрытых, более глубоких смыслов, требующему определенной литературной подготовки.

2.2. Символика цвета и света в поэзии И.А. Бродского

Цвет в поэзии И.А. Бродского является не бытовой, а психологической характеристикой, причем не отдельного предмета, а обобщенного о нем представления. Когда предмет находится в непосредственной близости от субъекта, его цвет не воспринимается, он проявляется только на расстоянии, в том случае, если предмет утрачивает свое практическое значение и переходит в разряд абстрактных сущностей. Сравните: «Воздух, бесцветный вблизи, в пейзаже / выглядит синим. Порою — даже / темно-синим. Возможно, та же / вещь случается с зеленью: удаленность / взора от злака и есть зелень / одного злака» ("Эклога 5-я (летняя)", 1981) [Бродский 1994: 372].

В интервью Петру Вайлю Бродский отметил: «Цвет ведь на самом деле — это духовная информация» [Вайль 1998], а духовная информация принадлежит не пространству и не человеку, а Времени. В стихотворении «Муха» (1985) Бродский более подробно говорит об этом:

«<...> души обладают тканью, материей, судьбой в пейзаже;

что, цвета сажи, вещь в колере

— чем бить баклуши меняется. Что, в сумме,

души любое превосходят племя.

Что цвет есть время или стремление за ним угнаться,

великого Галикарнасца цитируя то в фас, то в профиль холмов и кровель»

[Бродский 2001: 589].

Душа обретает физический облик и возможность существования в пространстве и времени: «души обладают тканью, / материей, судьбой в пейзаже» [Бродский 2001: 589]. События, которые происходят в жизни человека, остаются в его воспоминаниях. Воспоминания переплетаются, образуя своеобразную «ткань» судьбы, ее «материю», являясь метафорическим выражением представлений человека о своей жизни. В воспоминаниях предметы обретают способность менять цвет (это та информация, которой владеет субъект об этих предметах, и все зависит от его отношения к объекту), если меняются представления человека о самом себе или о том, что произошло с ним в жизни. Даже черная "цвета сажи вещь" может стать совсем другой по

прошествии времени. Цвет вещи, воспринимаемый на расстоянии, выражает ее суть, ее значение в судьбе человека, и не имеет ничего общего с сиюминутным, привязанным к настоящему зрительным отражением, так же как прозрение «душ» превосходит восприятие живущего здесь и сейчас «племени».

Палитра И.А. Бродского включает только основные цвета: синий, голубой, зеленый, желтый, красный, коричневый, черный, белый.

Бежевый, оранжевый, малиновый, фиолетовый и другие «смешанные» цвета в художественном мире И.А. Бродского не встречаются. Исключение составляют розовый цвет, который употребляется в качестве эквивалента телесного цвета или для выражения иронического отношения автора к идиллическому восприятию действительности, и серый цвет как символ неяркости и трезвого взгляда на вещи: "У северных широт набравшись краски трезвой, / (иначе — серости) и хлестких резюме" ("Чем больше черных глаз, тем больше переносиц", 1987) [Бродский 2001: 625].

Заложенная в цвете информация, соотносится, прежде всего, с самим человеком, с его духовным потенциалом, с его возможностями. Цвет отражает восприятие мира субъекта речи.

Синий цвет в поэзии Бродского – цвет моря или неба, является символом бесконечности, беспредметности, глубины, стремления человеческого духа вырваться за пределы ограничений, приблизиться к постижению вечных истин. «Поэзия, должно быть, состоит / в отсутствии отчетливой границы. / Невероятно синий горизонт. / Шуршание прибоя. Растянувшись, / как ящерица в марте, на сухом / горячем камне, голый человек / лушит ворованный миндаль» («Post aetatem nostram», 1970) [Бродский 1994: 325]; «звук / растворяется в воздухе. Чьей беспредметной сини / и сродни эта жизнь»; «И бескрайнее небо над черепицей / тем синее, чем громче птицей / оглашаемо. И чем громче поет она, / тем все меньше видна» («В Англии», 1977) [Бродский 1994: 341].

Голубой цвет – цвет воздуха, чистого неба. Встречается это цветовое обозначения достаточно часто. «И вновь увидеть золото аллея, / закат, который

пламени алей, / и шум ветвей, и листья у виска, / и чей-то слабый взор издалека,
/ и за Невою воздух голубой, / и голубое небо над собой" («Шествие», 1961);
«он парит в голубом океане, сомкнувши клюв» («Осенний крик ястреба», 1975);
«голубая кудель воздуха» («Эклога 5-я (летняя)», 1981). В системе поэтических
значений Бродского голубой цвет близок синему: он символизирует
бесконечность, беспечность и безмятежность юности. «Воздух живет той
жизнью, которой нам не дано / уразуметь — живет своей голубою, / ветреной
жизнью, начинаясь над головою / и нигде не кончаясь» («Темза в Челси», 1974).

Зеленый цвет – цвет растительности передает в поэзии Бродского
значение незыблемости, уверенности, «добротности». Зеленый – незыблемая
мать-земля, крепкие деревья, молодая сочная листва – течение жизни.
«Приглядись, товарищ, к лесу! / И особенно к листве. / Не чета КПССу, / листья
вечно в большинстве!» («Лесная идиллия», 1960-е); «зеленая мощь» («Воронья
песня», 1964); «Листва, норовя / выбрать между своей лицевой стороной и
изнанкой, / возмущает фонарь» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова»,
1971.1984); «Вглядись в пространство! / в его одинаковое убранство /
поблизости и вдалеке! в упрямство, / с каким, независимо от размера, /зелень и
голубая сфера / сохраняет колер. Это — почти что вера, // род фанатизма!»
 («Эклога 5-я (летняя)», 1981); «зелень переживает вас» («Под раскидистым
вязом, шепчущим «че-ше-ще», 1988).

В эмиграции поэт стал все чаще использовать цветовые обозначения в
негативном ключе. Чем дальше, тем отчетливее в стихотворениях Бродского
эмигрантского периода начинают звучать недовольство, досада, возникающие
при виде цветов или предметов, которые в его представлении стали
символизировать не столько вечные истины, сколько отчужденность от этой
«цветной» жизни.

«И вообще, ибрагимы, горы — от Арарата
до Эвереста — есть пища фотоаппарата,
и для снежного пика, включая синий
воздух, лучшее место — в витринах авиалиний.

Деталь не должна впадать в зависимость от пейзажа!

Все идет псу под хвост, и пейзаж — туда же».

(«К переговорам в Кабуле», 1992) [Бродский 1994: 487].

Буйство красок реальной жизни вызывает у поэта болезненное состояние, так как за ним ничего не стоит: синева и зелень в его новой жизни обладают исключительно декоративными достоинствами. В поэзии Бродского начинает настойчиво проявляться желание избавиться от того, что он видит перед собой: «Поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это — / города, человек, но для начала зелень» («Я не то что схожу с ума, но устал за лето», 1975).

Зима становится любимым временем года лирического героя И.А. Бродского потому что «зимой только глаз сохраняет зелень, / обжигая голое зеркало, как крапива» («Жизнь в рассеянном свете», 1987) [Бродский 1994: 431]. Обжигающая, как крапива, зелень – метафора, которая, начиная с 80-х годов, необычайно точно передает состояние Бродского: из источника вдохновения зеленый цвет стал причиной болезненных ощущений, а к концу жизни поэта и вовсе утратил какое бы то ни было значение, превратившись в «глухонемую зелень парка» (Дом был прыжком геометрии в глухонемую зелень / парка, чьи праздные статуи, как бросившие ключи / жильцы, слонялись в аллеях) [Бродский 2001: 607].

С середины 80-х годов, в зрелой поэзии И.А. Бродского, цвета постепенно утрачивают духовное содержание, становятся физической характеристикой материального мира. Зеленый цвет из символа жизни превращается в бытовую характеристику предмета, например, в «зеленую штор понурость» («Муха», 1985 [Бродский 2001: 387]). Зеленый теперь, как и другие, – это цвет быта. Это окраска стула («Кто там сидит у окна на зеленом стуле? / Платье его в беспорядке, и в мыслях – сажа. / И в глазах цвета бесцельной пули – / готовность к любой перемене в судьбе пейзажа» («В разгар холодной войны», 1994) [Бродский 2001: 403]. Это может быть и налет ржавчины на мебели или оттенок сваренного в супе лаврового листа: «Даже покоясь в теплой горсти в морозный / полдень, под незнакомым кровом, / схожая позеленевшей бронзой /

с пережившим похлебку листом лавровым, // ты стремительно движешься» («Персидская стрела», 1993) [Бродский 2001: 391]; «Воспитанницы Линнея, / автомашины ржавеют под вязами, зеленея» («Томас Транстремер за роялем», 1993) [Бродский 2001: 389].

Зелень, листья, трава – все то, что было символом жизни и молодости – теперь стали символом зеленых американских долларов, шелест которых раздражает поэта: «В окнах зыблется нежный тюль, / терзает голый садовый веник / шелест вечнозеленых денег, / непрекращающийся июль» («В окрестностях Александрии», 1982 [Бродский 2001: 380]); «Ропот листьев цвета денег» («Представление», 1986); «деревья как руки, оставшиеся от денег» («Осень – хорошее время, если вы не ботаник», 1995) [Бродский 2001: 403].

Даже голубой цвет волны теряет безмятежную прозрачность, приобретая вид мятой денежной купюры: «Мятая точно деньги, / волна облизывает ступеньки // дворца своей голубой купюрой, / получая в качестве сдачи бурый // кирпич, подверженный дерматиту, / и ненадежную кариатиду, // водрузившую орган речи / с его сигаретой себе на плечи» («С природы», 1995).

Голубой, синий, зеленый цвета по-прежнему встречаются в поэзии Бродского, но их присутствие все больше соотносится с темой убывания жизни, тоски по прошедшему и отсутствия чего-либо значимого:

«<...> Беспечный прощальный взмах
руки в конце улицы обернулся
первой черточкой радиуса: воздух в чужих краях
чаще чем что-либо напоминает ватман,
и дождь заштриховывает следы,
не тронутые голубой резинкой...» («Теперь, зная многое о моей жизни», 1984) [Булгаков 2001: 691].

Анализ цветов и световосприятия в поэзии Бродского позволяет лучше понять смысл многих его стихотворений, например, стихотворение 1980 года, которое начинается следующими словами: «Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою. / И она скукоживается на глазах, под рукою. / Зеленая нитка,

следом за голубою, / становится серой, коричневой, никакой» [Бродский 1994: 387].

Художественный мир И.А. Бродского наполнен цветами, оттенками, насыщенностью света. Цвет – признак времени, он существует именно во временной парадигме и тоже подвластен пространству, как и все сущее. Цвет у поэта передает отношение, с которым человек смотрит на мир.

Может быть, поэтому цветовая гамма лирики И.А. Бродского со светло-насыщенной меняется на темную или бесцветную. Как мы заметили, семантическую значимость у «раннего» поэта имели и голубой, и зеленый, и желтый цвета. Но чем далее развивалось его творчество, тем менее они заключали в себе оптимизм и метафорическое значение. Теперь это цвета быта, обыденной реальности. Мир, на который ранее был пролит божественный свет вдохновения, становится все более серым.

2.3. Звуковые метафоры в стихотворении И.А. Бродского

Поэзия И.А. Бродского не только поражает глубиной цветовой семантики, но и воздействует на слух – еще одну систему восприятия мира. Художественный мир И.А. Бродского живет в динамике – звучит, играет красками, движется. У поэта звуки обладают важным характеризующим значением и часто приобретают символический смысл, выступая в качестве носителей определенных мировоззренческих и идеологических ценностей. Действительно, звуки и запахи сильно влияют на человеческие эмоции, возвращая в прошлое и напоминая об ушедшем. Так же и лирический герой художественного мира И.А. Бродского реагирует на эти физические стимулы.

Например, в системе звуковых символических значений поэта особое место занимают удары колокола. В раннем творчестве, в разных стихотворениях при описании ударов колоколов Бродский использовал эмоционально-нейтральные языковые средства: «гул колоколов», «гром колоколов», «колокольный звук», «колокольный звон», «колокол гудит», «колокол бьет». В эмиграции колокольный звон в поэзии Бродского

приобретает пренебрежительно-раздражающее значение, поэт описывает его в виде «бренчания», или «дребезга», или как тишину, наступающую после того, как отгремели удары колокола. Это может быть связано с глубоким нервным напряжением человека в изгнании, ностальгией, связанной с жизнью «до»: ведь колокола – традиционный элемент русского культурного кода. И все же звук колокола отождествлен в традициях христианства со святостью и спокойствием (или успокоением метущейся души), например, в рождественском стихотворении «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере»:

«Представь трех царей, караванов движенье
к пещере; верней, трех лучей приближенье
к звезде, скрип поклажи, бренчание ботал
(Младенец покамест не заработал
на колокол с эхом в сгустившейся сини)».

Синь (цветовая метафора) и колокола (звуковая) представляют в совокупности образ спокойствия, любви, достижения своего истинного предназначения. Звучание пространства дается Бродским как «скрип поклажи, бренчание ботал»: младенец еще не может претендовать на звуки колокола, шутливо пишет Бродский, говоря о будущей славе Христа, о любви к нему христиан на земле, о любви Бога «в сгустившейся сини». И опять стихотворение заканчивается мыслью о необыкновенном расстоянии, на котором находятся Отец и Сын, трагически-бездомные, как бездомен поэт. Может быть, отсюда следует это нервное напряжение от «бренчания» колоколов в других стихотворениях – ощущение неприкаянности, непричастности к их успокаивающему действию, к устроенности в мире.

Примером может служить стихотворение «Венецианские строфы (2)» (1982). В строках Свет разжимает ваш глаз, как раковину; ушную раковину заполняет дребезг колоколов прослеживается болезненное ощущение и от света, и от звуков. Словно это насильственные действия над лирическим героем – вызывать его из мира сна в реальность. Причиной такого болезненного состояния и нежелания находиться в мире становится ностальгия. Это

становится ясно лишь в последней строфе после длительного описания городской суеты. Оказывается, что лирический герой пишет строки «раздвигая скулы // фразами на родном» [языке], блики света «казнят его», и он точно формулирует свое преступление: «за стремленье запомнить пейзаж, способный // обойтись без меня». Звон колоколов становится раздражающим не только потому, что напоминает о прошлом, но и потому, что свидетельствует о другом настоящем – церкви и колокола здесь иные.

Символическим значением в поэзии Бродского обладают звуки шагов. Шаги его возлюбленной «на целый мир звучат» в стихотворении «Романс» (1961), они проникнуты томительным ожиданием и жаждой встречи. В эмиграции такое отношение существенно меняется. Одинокое звучащее шаги теперь ассоциируются у Бродского с бесцельно делящейся жизнью, в которой ничего, кроме этих «грузных шагов», не услышать. Окружающая поэта действительность напоминает ему «бетонный стадион с орущей массой», потерявшей свое лицо настолько, что гримаса стала восприниматься ею как нечто естественное. Свою «настоящую» жизнь Бродский расценивал иначе: через образ вращающегося «в искусственном вакууме пропеллера». Дробь шагов как воплощение бесцельной жизни получает продолжение в стихотворении Бродского «Венецианские строфы (1)» 1982 года: «Ночью здесь делать нечего. Ни нежной Дузэ, ни арий. / Одинокий каблук выстукивает диабаз. / Под фонарем ваша тень, как дрогнувший карбонарий, / отшатывается от вас». [Бродский 2001: 513].

Почему шаги занимают такое важное место в системе звуковых метафор поэта? Все дело, на наш взгляд, вновь в теме жизни и смерти. Шаги – это бытие. Это присутствие в мире и самопроявление через звук. В «Петербургском романе» (1961) лирический герой рисует панораму жизни в городе, со всеми его улицами, толпами, устройством жизни и властью. Одиночество в этом городе (проекцией государства), в котором «...сходит жизнь в неправый суд, // в тоску, в смятение, в ракеты, // в починку маленьких пружину // и оставляет

человека // на новой улице чужим» [Бродский 2001: 297] чувствуется героем как «тишина между шагами». Отсутствие кого-то, кого можно услышать.

С помощью образов «нот», «голосов птиц», «механических звуков», «песен» и «речи» Бродский раскрывает свои представления о поэтическом творчестве. При использовании в стихотворениях звуков, И.А. Бродский наполняет их определенной семантикой: «Только мышь понимает прелести пустыря – / ржавого рельса, выдернутого штыря, / проводов, не способных взять выше сиплого до-диеза, / поражения времени перед лицом железа»; «и “до” звучит как временное “от”»; «Пронзительный, резкий крик / страшней, кошмарнее ре-диеза / алмаза, режущего стекло, / пересекает небо» (Осенний крик ястреба, 1975). Строки этого проникновенного стихотворения наполнены эмоциями лирического героя, одиночеством, чувством гордости за то, как «высоко он поднялся» и попыток все-таки вернуться в тот мир, где прихожане церковью живут своими лучшими помыслами, а дети радуются первому снегу. Отождествляя себя с этой птицей, лирический герой восклицает «куда меня занесло», и думается, что это не мысль птицы, которую он с восхищением рассматривает, а его собственная оценка себя. Вопли, металлический лязг, «алмаз по стеклу» - все это звуки крайне неприятные человеческому слуху, именно они становятся метафорой психологического состояния героя, чувствующего себя одиноко на своей вершине.

Поэтическая речь как способ художественного восприятия и отражения действительности включает в себя множество различных психологических, лингвистических и эстетических особенностей, общее представление о которых может быть передано только через сопоставление данного явления с другими, обладающими в сознании носителей языка сходными с ним характеристиками. В поэзии Бродского представление о поэтической речи складывалось под воздействием биографических фактов и восприятия своего творчества в эмиграции. «Первый крик молчания», о котором Бродский написал сразу после отъезда, сменился «Осенним криком ястреба» в стихотворении 1975 года, а к концу жизни превратился в «нечеловеческий вопль», который слышится поэту

в крике чаек в стихотворении 1990 года «Шеймусу Хини». В нем он утверждает, что «жизнь на три четверти — узнавание / себя в нечленораздельном вопле / или — в полной окаменелости. [Бродский 2001: 351]. Получается, что человек проходит свой путь или в немом отсутствии чувств или во всей полноте боли и одиночества.

«Нечленораздельный вопль» является следствием беспомощности и бессилия поэта «справиться с воздухом», а потому ничем не отличается от «крика молчания», с которого Бродский начал свое творчество в эмиграции. Позднее к теме молчания он не раз возвращался в своих стихотворениях. Молчанье, которое «вбирает всю скорость звука», всю сущность бытия – это неизбежность. В молчании – одиночество и отсутствие, но в нем же творческий акт присутствия с сами собой. Молчание амбивалентно в творчестве поэта. Оно связано с отсутствием человека рядом, с тишиной одиночества. Но при этом оно является спасительной антиномией резким раздражающим звукам в чужом пространстве, в котором герой чувствует себя незащищенно.

Таким образом, звуковые метафоры – важная часть художественного мира И.А. Бродского, определяющая эмоциональное состояние героя, его самоощущение в мире. Семантика звука понимается в контексте: молчание может быть спасительным или, наоборот, отравляющим существование. Крик – это и восторг детей от снега, и вопль ястреба в одиночестве и тоске. В любом случае звуки в поэзии И.А. Бродского образуют богатый спектр психологических характеристик героя и мира, окружающего ее. Особую значимость в творчестве поэта приобретают шаги, звуки колоколов, молчание, а также громкое проявление чувства – крик, мычание, вопль.

2.4. Жанровое своеобразие поэтики И.А. Бродского

Без рассмотрения жанровой палитры И.А. Бродского невозможно понимание структурных основ его поэтического мира, так как принципы

бытования стихов, озаглавленных названиями жанров, определяют пути сознательного миромоделирования в авторском поэтическом универсуме. Кроме того, исследование судьбы классических жанров в творчестве И. Бродского необходимо для понимания процессов современной литературы, поскольку пишущие после Бродского поневоле оказываются в контексте его жанровых поисков.

Жанровый диапазон поэзии И.А. Бродского чрезвычайно широк. В него входят такие известные жанры, как сонет, послание, элегия, песня, поэма, которые, обладая традиционными чертами, приобретают новые. Разнообразие жанровой палитры поэта вынуждает ограничить исследование лишь несколькими определенными жанрами. В этой связи эклога, элегия и сонет вызывают особый интерес, поскольку имеют многовековую историю, в различные периоды развития литературы подвергаются разнообразным трансформациям.

Примером изменений или синтеза жанров является «Большая элегия Джону Донну», объединяющая в себе жанровые элементы послания и элегии.

Первое, что обращает на себя внимание в «Элегии», это разительное несходство поэтических приемов, характеризующих обращение к Донну и творчество самого Донна. Если для поэтов-метафизиков и для искусства барокко в целом характерна усложненность метафорических конструкций, то поэтика «Элегии» ближе к аскетическому стилю классицизма.

Композиционно стихотворение можно разделить на две части. Первую часть составляют перечислительный ряд бытовых или абстрактных, часто противопоставленных понятий, а также описание полета души Донна (от третьего лица, за которым, вероятно, скрывается сам Бродский). Вторая часть – диалог Джона Донна и его души. Монолог повествователя заканчивается обращением:

«Но, чу! Ты слышишь – там в холодной тьме,
Там кто-то плачет, кто-то шепчет в страхе.
Там кто-то предоставлен всей зиме.

И плачет он. Там кто-то есть во мраке» [Бродский 2001: 205].

Автор, вероятно, обращается к спящему (мертвому) Джону Донну, тем самым силой творчества возвращая его из небытия. Начавшийся диалог автора и Донна переходит в диалог Донна с его душой, таким образом голоса автора и души Донна сливаются, а тоннель времени соединяет двух поэтов до тех пор, пока длится текст. Именно это обращение к английскому поэту, разговор с ним, с его вечно живой душой и составляет жанровый компонент послания в данном стихотворении.

Элегический же компонент представлен, на наш взгляд, связью стихотворения с творчеством Донна, которая проявляется на глубинном философском уровне. Основная мысль, которая тревожит поэта, созвучна исканиям Донна. Это вопрос о смерти и бессмертии, о связи всего человечества и трагическом разладе человека с самим собой. Бродский не вторит Донну, но вступает с ним в спор: Донн утверждает единение всего человечества в смерти – судьбе каждого смертного, Бродский же утверждает одиночество личности и в жизни, и в смерти.

На чье бы колесо сих вод не лить,

Оно все тот же хлеб на свете мелет.

Ведь если можно с нами жизнь делить,

То кто же с нами нашу смерть разделит [Бродский 2001: 206].

Интонация вечной скорби, которая взаимодействует с тишиной внешнего мира, создает эффект двойной элегической интонации. Соответственно трансформация элегического жанра углубляется и соотносительностью стиха с драматическим жанром, и ораторской системой доказательств, реализованной в речи души, и противоречием субъекта речи (образа души) и субъекта сознания (личностного образа Джона Донна).

Кроме того, как известно, И.А. Бродским написан целый элегический цикл из 12-ти стихотворений – «Римские элегии». Обращение Бродского к жанру элегии глубоко оправдано и самим темпераментом поэта, склоняющим его к медитативным размышлениям и страстной любовью к античной культуре.

В «Римских элегиях» Бродского получают развитие традиции любовных и скорбных элегий Овидия, встречаются реминисценции из Горация, приобретают новое звучание идеи стоической философии.

Рим как центр цивилизации постепенно разрушается, уступая природе под давлением времени. Таким образом, провозглашается победа природы над цивилизацией. Но для Бродского очевидна и сила Рима. В финальных строках цикла он выражает благодарность судьбе за то, что увидел Рим. «Вечность» и «стабильность» города проявляются и в колоссальных размерах памятников и зданий, в их грандиозности, с которой связаны часто употребляемые прилагательные «величавый», «величественный», существительное «величие».

Впечатление от встречи с Римом, выраженное ёмким образом золотого пятака на сетчатке, - это одно из самых светлых и незабываемых впечатлений жизни. Не случайно поэт говорит: «Я был в Риме. Был залит светом». Последняя элегия светлым, гармоничным аккордом завершает весь цикл. Такое завершение цикла ведет к коренному изменению элегического пафоса, отменяющему печаль и превращающему ее в «сдержанную торжественную радость».

Сонет, одна из твердых форм романской поэзии, возникает в XIII веке в Италии. Жанровые признаки формы, исследованные в огромном количестве работ, представляются незыблемыми на протяжении веков. Диалектическая структура содержательного плана сонета (тезис – антитезис – синтез) отражается во внешнем плане (четырнадцать строк подразделяются на два катрена и два терцета с различными типами рифмовки). Соответственно сонетным способом построения художественного мира становится бесконечное синтезирование противоречий для продолжения диалектического развития на следующем этапе.

Интерес И. Бродского к сонету отнюдь не случаен, поскольку в рационально выстроенном художественном мире поэта имеются внутренние причины для работы со строгой формой.

Можно рассмотреть, к примеру, один из ранних сонетов И.А. Бродского «Великий Гектор стрелами убит...» 1962 года. Определение жанра в данном случае авторское, поэтому считать его случайным невозможно. Первой особенностью, которая замечается читателям, становится отсутствие рифмовки, что в традиционном сонете представить нельзя. Данный нерифмованный четырнадцатистроичник можно назвать одним из «экстравагантных» образцов вольного обращения поэта с сонетной формой.

Однако традиционным остается размер стиха – пятистопный ямб. Вместе с тем поэтом сохраняется и традиционная семантическая трехчленная структура (противостоящие друг другу древние герои, примиряющая их идея), которая пронизывает все уровни стиха. И сюжет с разнонаправленным движением героев, и сами образы побежденного и победителя, и пафос, соединяющий исключительность и обыденность происходящего, развиваются по принципу единства и борьбы противоположностей.

Сохранение и воссоздание традиций жанра проявляется и в тяготении стиха к драматической форме. Так быт души и бытие живого человека свободны от выраженных эмоций, чувств, переживаний, но представляют собой обстоятельства развития внутренних коллизий, переданные через внешние видимые действия:

Его душа плывет по темным водам,
шуршат кусты и гаснут облака,
вдали невнятно плачет Андромаха [Бродский 2001: 173].

Предопределенная последовательность этих действий создает подчеркнуто психологичную ситуацию сильного эмоционального напряжения героев, всецело обращенную к внутреннему миру человека. Соответственно, в стихотворении воссоздается не только традиционная семантическая структура жанра, но на ее основе разворачиваются другие жанровые признаки (в частности проявляется драматический элемент в принципах воссоздания лирической ситуации).

Поэтическое «размышление над традицией» эклоги у И.А. Бродского в целом распадается на два этапа. На первом этапе (в ранней «Полевой эклоге» и в не имеющей даты, возможно, тоже ранней «Лесной идиллии») принципом взаимодействия древней формы и современного классика становится работа с ярлыком жанра, т.е. использование жанрового определения для называния произвольного стихотворения, не имеющего ничего общего с традиционной мироорганизацией эклоги (идиллии).

На следующем этапе, по прошествии примерно полутора десятков лет, интерес И. Бродского к эклоге обретает свое продолжение. Эклоги этого периода (IV – зимняя и V – летняя) представляют собой совершенно иной подход поэта к взаимодействию с жанром – воссоздание классической жанровой концепции.

Хотя классическое воплощение классической концепции жанра не означает для Бродского отказа от своего взгляда на пришедшую из глубины веков форму. В «Эклоге V-летней» так же, как в Эклоге IV, реализуется традиционная содержательная основа жанра (воплощение законов существования мира и человека, сохранение и передача информации об этих законах, конструктивность, бесконфликтность происходящего, наличие неявной дидактической составляющей). Однако происходят и изменения: эклоги Бродского направлены на воссоздание конкретных реалий узнаваемого места (родины поэта) и проблематизацию в рамках этих реалий отношения мира к человеку. Исходная смысловая ситуация стихотворения («все далеко и близко») позволяет охватить, обобщить весь мир, и в плане пространства, и в плане времени.

Таким образом, сознательная опора на традиции жанровых форм, их развитие и переосмысление создает особый тип жанрового мышления, который становится формой организации индивидуального поэтического мира. Анализ сдвига жанровых форм в творчестве поэта позволяет обратиться к становлению авторской ценностной системы, рассмотреть создаваемый им образ мира, способы постижения и моделирования и мира в контексте всей

предшествующей литературы, выявить принципы уникального поэтического диалога с культурой.

Выводы по второй главе

На наш взгляд, можно говорить о нескольких основных чертах поэтики И.А. Бродского. Бродский рисует такого лирического героя, который охватывает жизнь с высоты, он масштабно смотрит на мир и описывает общечеловеческие идеи и ценности, которые его волнуют. Большое значение с этой точки зрения имеет время. Вечность и кратковременность в творчестве Бродского вступают в интересные взаимосвязанные отношения. А между ними – миг свободы. Это безусловная ценность художественного мира поэта. Свобода самовыражения, свобода действий, свобода перемещения. Герой И.А. Бродского не боится жизни – он отправляется в захватывающий путь по жизни, всегда, так или иначе, предчувствуя или осознавая ее конечность. Одиночество в толпе и противопоставленность ей – это плата за поэтический дар. Оно не равно болезненному одиночеству мужчины в разлуке с любимой. Герой И.А. Бродского – «одиночка», он отчужден от общества, и со временем его художественный мир все более явно показывает антиномию «Я» и «Другие». Поэт, философ, любовник – все его ипостаси связаны с переживанием отчуждения.

Жанровый диапазон поэзии И.А. Бродского чрезвычайно широк. В него входят такие известные жанры, как сонет, послание, элегия, песня, поэма, которые, обладая традиционными чертами, приобретают новые. Разнообразие жанровой палитры поэта вынуждает ограничить исследование лишь несколькими определенными жанрами. В этой связи *эклога*, *элегия* и *сонет* вызывают особый интерес, поскольку имеют многовековую историю, в различные периоды развития литературы подвергаются разнообразным трансформациям. Так поэт организует диалог с культурой прошлого.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках исследования поэтики И.А. Бродского нами было рассмотрено понятие «художественный мир». Мы понимаем этот термин как выражение целостности художественного мышления автора и реализацию этой целостности в совокупности его произведений, специфических черт стиля, повторяемых тем, проблем и мотивов. Художественному миру как объекту эстетики свойственны целостность, оригинальность, всеобщность и адресованность. Можно рассматривать как художественный мир произведения, так и художественный мир конкретного автора. Мы избрали второй путь.

Творчество И.А. Бродского исследуется достаточно активно последние десятилетия, и многие авторы поднимали вопрос тематической специфики его поэзии, так или иначе, обращаясь к «вечным» литературным темам – смерти, любви, одиночеству, памяти, вечности, Богу. Мы остановились на тех темах, которые, на наш взгляд, наиболее ярко характеризуют художественный мир поэзии И.А. Бродского. В первую очередь, это смерть и одиночество. Одиночество в жизни сопровождается одиночеством в смерти. При этом в поэтическом мире И.А. Бродского человек преодолевает небытие памятью, творчеством, созидательной силой. И эта сила рождает вечные образцы искусства, культурный код, к которому обращаются поколения, в том числе, и сам поэт в своем творчестве.

Тема смерти в художественном мире поэзии И.А. Бродского эволюционирует от попытки преодолеть ощущение лирическим героем своей ничтожности перед смертью к ощущению себя частью мирового процесса и принятию определенной философской концепции смертности как доказательства существования в мире. Как самого себя человек может осознать через присутствие «другого», так же и собственное существование он может измерить лишь его конечностью.

В контексте поэзии И.А. Бродского, на наш взгляд, важно учитывать, что и тема любви – дарящего жизнь и вдохновение чувства – сопряжена неизменно

то с одиночеством, то со смертью. Специфика художественного мира его поэзии в этом аспекте заключается в том, что любовь – это чувство не со взглядом в будущее, не с надеждой, а с тоской по утерянному прошлому.

Тема любви в творчестве И.А. Бродского эволюционирует от интимно-личной до всеобщей. Любовь становится средством преодоления гнетущего чувства одиночества, но в невозможности быть рядом с любимым человеком надежда на избавление от отчужденности мира исчезает. Поэтому любовь в художественном мире поэзии И.А. Бродского связана с неизбывным трагизмом и невозможностью счастья. Любовь становится средством проявления себя в мире, так же, как и творчество. И невозможность любить под влиянием внешних обстоятельств становится высшей несправедливостью.

Отличительная особенность поэтики Бродского – устойчивость, повторяемость как основных мотивов, так и художественных средств их выражения. В данном исследовании мы рассмотрели основные содержательные и формальные особенности художественного мира поэзии И.А. Бродского, ставшие особенно значимыми в его творчестве.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бродский, И.А. Избранные стихотворения: 1957-1992 [Текст] / И.А. Бродский. – М., 1994. – 496 с.
2. Бродский, И.А. Большая книга интервью [Текст] / И.А. Бродский; Сост. Я.А. Гордин. – СПб.: Журнал «Звезда». 1998. – С. 124–128.
3. Бродский, И.А. Интервью с Д. Радышевским [Текст] // Московские новости. – 1995. – №50 – С. 21
4. Бродский, И.А. Стихотворения. Поэмы. – М.: СЛОВО, 2001. – 720 с.
5. Ауэр, А.П. "Перед лицом вечности ... : статьи о художественном мире Б. А. Пильняка [Текст]. – Коломна: КГПИ, 2009. – 211 с.
6. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет [Текст]. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
7. Башляр, Г. Психоанализ огня [Текст] / Г. Башляр; пер. с франц. Н. Кислова. – М.: Прогресс, 1994. – 176 с.
8. Белинский, В.Г. Литературные мечтания [Текст] // Собрание сочинений в 9-ти томах. Т.1. – М.: Художественная литература, 1976. – 736 с.
9. Белокурова, С.П. Словарь литературоведческих терминов [Текст]. – Санкт-Петербург: Паритет, 2006. – 314 с.
10. Бочаров, С.Г. О художественных мирах [Текст]. – М.: Сов. Россия, 1985. – 296 с.
11. Вайль, П. Иосиф Бродский: труды и дни [Текст] // Независимая Газета. 1998. № 3.
12. Вайль, П. Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба [Текст] / П. Вайль, Л. Лосев. М.: Изд-во Независимая Газета, 1999. – 272 с.
13. Волков, С. Диалоги с Иосифом Бродским [Текст]. – М., 1998. – 328 с.
14. Гаспаров, М.Л. Рифма Бродского [Текст] / Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 83–92.

15. Гегель, Г. Эстетика: В 4 т. [Текст] Т.3. / Г. Гегель. М.: Искусство, 1969. – 621 с.
16. Генис, А. Бродский в Нью-Йорке. Иностранная литература [Текст] – 1997. – №5. – С. 240–249.
17. Гиршман, М.М. Анализ литературного произведения: что мы анализируем и интерпретируем? [Текст] // Герменевтические студии. Львов, 2001. – С. 17–31.
18. Ерофеев, В.В. Поэта далеко заводит речь. И. Бродский: свобода и одиночество [Текст] / В.В. Ерофеев // Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов. М.: Союз фотохудожников России, 1996. С. 202–216.
19. Иванова, Н. Вещь и весть: И. Бродский: новые стихи и размышления в прозе [Текст] // Литературная газета. 1994. – №23. – С. 4.
20. Иванова, Н. Преодолевшие постмодернизм [Текст] // Знамя. 1998. – №4. – С. 23–29.
21. Ильин, И.Н. Постмодернизм от истоков до конца столетия [Текст]. – М.: Интрада, 1998. – 462 с.
22. Кастеллано, Ш. Бабочки у Бродского Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба [Текст]. – СПб., 1998. – С. 81–86.
23. Кондаков, Б.В. Художественный мир литературы и феномен детского мирознания [Текст]. Статья вторая // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. – № 2(22). – С. 139–148.
24. Лакербай, Д.Л. Ахматова – Бродский: проблема преемственности [Текст] / Д.Л. Лакербай // Иосиф Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. – 173 с.
25. Лакербай, Д.Л. Поэзия Иосифа Бродского конца 1950-х годов: Между концептом и словом [Текст] // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. – Иваново, 1998. – С. 166 – 167.

- 26.Лескин, Д.Ю. Метафизика слова и имени в русской религиозно-философской мысли [Текст]. – Санкт-Петербург : Изд-во Олега Абышко, 2008. – 575 с.
- 27.Лосев, А.Ф. Проблема художественного стиля [Текст] / Л.В. Лосев. – Киев., 1994.
- 28.Лосев, Л.В. Иосиф Бродский [Текст]. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 275 с.
- 29.Лосев, Л.В. Новое представление о поэзии [Текст] // Полухина В. Бродский глазами современников: Сб. интервью. – СПб.: Журнал «Звезда», 1997. – 132 с.
- 30.Лосев Л.В. Как работает стихотворение Бродского: Из исслед. славистов на Западе [Текст] / Л.В. Лосев, В.П. Полухина. М.: Новое лит. обозрение, 2002. 302 с.
- 31.Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста [Текст] / Ю.М. Лотман – СПб.: Искусство-СПб, 1996. – 678с.
- 32.Лотман,Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб: Азбука, 2018. – 701 с.
- 33.Плеханова, И.И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского: поэт и время [Текст] / И.И. Плеханова. – Томск: ИД СК-С, 2012. – 382 с.
- 34.Полухина, В.П. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха [Текст] / В. Полухина. – СПб.: Звезда, 2008. 528 с.
- 35.Полухина, В.П. Поэтический автопортрет Бродского [Текст] / В. П. Полухина // Полухина В. П. Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. С. 43–56.
- 36.Полухина, В.П. Проза Иосифа Бродского или Продолжение поэзии другими средствами [Текст] / В. П. Полухина // Полухина В. П. Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. С. 133–150.
- 37.Ранчин, А.М. О Бродском [Текст]: размышления и разборы / Андрей Ранчин. Москва: Водолей, 2016. 246 с.

38. Романов, И.А. Лирический герой И.Бродского: преодоление маргинальности в контексте поэтики транзита [Текст] / И.А. Романов. – Новосибирск: Наука, 2011.
39. Савицкий, С. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы [Текст] / С. Савицкий. – М.: НЛО, 2002. – С. 17–39.
40. Служевская, И. Бродский: от христианского текста – к метафизике изгнания [Текст] / И. Служевская // Звезда. 2001. – № 5. – С. 198–207
41. Соловьев, В.С. Философия искусства и литературная критика [Текст] / В.С. Соловьева. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
42. Степанов, А.Г. Поэтика И. Бродского: материалы к библиографии [Текст] / А.Г. Степанов // Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий: материалы международной научной конференции..., Смоленск, 05–07 февраля 2015 года. – Смоленск: ООО "Свиток", 2017. – С. 228–253.
43. Степанов, Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования [Текст] / Ю.С. Степанов. – М., 1997. – 824 с.
44. Тамарченко, Н.Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий [Текст]. – М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. – 357 с.
45. Тихонова, О.А. Категория персональности в поэтической речи И. Бродского [Текст] / О.А. Тихонова // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки. 2010. № 2. С. 138–141.
46. Толстой, Л.Н. О литературе: Статьи, письма, дневники [Текст] / Л.Н. Толстой. – М.: Гослитиздат, 1955. – 764 с.
47. Топоров, В.Н. Апология Плюшкина: Вещь в антропоцентрической перспективе [Текст] // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – С. 7–111.
48. Трифонова, А.В. "Портрет из воздуха": поэтика запаха в поэзии И. Бродского [Текст] // Известия Смоленского государственного университета. 2012. № 4(20). – С. 26–37.

- 49.Трифонова, А.В. Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект: специальность 10.01.01 "Русская литература" : автореф. дисс... к. ф. н. / А.В. Трифонова. – Смоленск, 2014. – 19 с.
- 50.Турома, С. Поэт как одинокий турист: Бродский, Венеция и путевые заметки [Электронный ресурс] / С. Турома; пер. Е. Канищева // НЛЮ. №3. 2004. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/3/poet-kak-odinokij-turist.html>
- 51.Тюпа, В.И. Художественный дискурс: Введение в теорию литературы [Текст] / В.И. Тюпа. – Тверь, 2002. – 80 с.
- 52.Федоров, В.В. О природе поэтической реальности [Текст] / В.В. Федоров. – М.: Советский писатель, 1984. – 184 с.
- 53.Фёдоров, В.В. Проблемы поэтического бытия [Текст] / В.В. Фёдоров. – Донецк: Норд-пресс, 2008. – 488 с.
- 54.Чернец, Л.В. Мир произведения [Текст] / Л.В. Чернец // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М.: Высшая школа, 1999. – С. 191–202.
- 55.Черноиваненко, Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие типов литературы и художественного сознания в русской словесности XI-XX вв. [Текст] / Е.М. Черноиваненко. – Одесса: Маяк, 1997. – 670 с.
- 56.Чудаков, А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение [Текст] / А.П. Чудаков. – М.: Советский писатель, 1986. – 379 с.
- 57.Шаталов, С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева [Текст] / С.Е. Шаталов – М.: Наука, 1979. – 312 с.
- 58.Шеллинг, Ф. Философия искусства [Текст] / Ф. Шеллинг. – СПб.: Алетейя, 1996. – 495 с.
- 59.Шмид, В. Нарратология [Текст] / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
- 60.Ярхо, Б.И. Методология точного литературоведения [Текст] / Б.И. Ярхо. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 926 с.

