

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Поэзия И. Бродского и А. Кушнера: сопоставительный анализ

Исполнитель _____ Корнева Анастасия Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ кандидат педагогических наук
(ученая степень, ученое звание)

_____ Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой _____ 
(подпись)

_____ кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)

_____ Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«3» июня 2021 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ДВАДЦАТОГО ВЕКА.....	7
ГЛАВА II. СИСТЕМА ОБРАЗОВ В ПОЭЗИИ А.С.КУШНЕРА И И.А.БРОДСКОГО.....	36
2.1. Система образов в поэзии А.С. Кушнера.....	36
2.2. Система образов в поэзии И.А.Бродского.....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	85
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	87

ВВЕДЕНИЕ

Отличительной чертой русской культуры конца XX века является ее эклектичность. Человек не воспринимает мир целостно, органично, его сознание дробно. Этому, конечно же, способствуют и постоянные перемены в обществе, войны, смена власти, и как следствие этому, смены идеологий. Человек потерян в современном мире, ему трудно найти опору. Он потерял веру в будущее, и пытается найти выход из этого состояния любыми путями. Можно сказать, что на сегодняшний день, современное общество представляет собой еще одно «потерянное поколение», которое неуверенно в настоящем и еще больше боится будущего.

Саморефлексия, осмысление природы поэта и поэзии чрезвычайно важны для художников слова: даже в условиях жёсткой идеологической цензуры этот процесс является стимулом творческого развития, одновременно обуславливая литературную преемственность, сохранение традиций и появление новаторство. История русской поэзии XX века демонстрирует усиление особого рода диалогичности -: поэты и писатели все чаще обращаются к произведениям своих предшественников, нередко перемещая размышление о них, их оценку в собственный литературный опыт. Стихотворения, в которых напрямую говорится о произведениях классиков или поэтов-современников, способствуют включению читателя в осмысление литературных вопросов и понимание значимости художественного творчества в жизни человека. Такие стихотворения особенно заметны в творчестве известных русских поэтов второй половины XX века А.С. Кушнера и И.А. Бродского.

Культурные явления, которые возникают в обществе, всегда будут отражением происходящего жизни людей. Стихотворения и статьи, созданные А.С. Кушнером и И.А. Бродским на сегодняшний день, безусловно, оказывают огромное влияние на современную литературу.

Сегодня Кушнер признан одним из выдающихся поэтов XX и XXI века, это подтверждено и рядом премий, в частности Пушкинской премией

Российской Федерации (2001) и премией «Поэт года» (2011). Творчество данного автора охватывает период более полувека, а значит, способствует пониманию историко-литературного процесса, смены литературных эпох русской словесности.

Иосиф Бродский явился человеком, который явился символом этого «потерянного поколения». Его поэзия воплощает в себе ту самую эклектичность восприятия окружающего мира. Это объясняет его постоянное обращение к разным поэтическим стилям и литературным традициям в своем творчестве. Он использует в своей поэзии различные пласты чужих культур, пытаюсь быть понятым, говорит на разных языках.

Данное исследование посвящено выявлению Общих тем, мотивов, образов в лирике А. Кушнера и И. Бродского.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью выявить представления о мировоззренческих взглядах творческого сознания И. Бродского и А. Кушнера. Необходимо установить своеобразие структурного построения и художественного воплощения образной системы в их лирических произведениях. Научное осмысление оригинальных лирических произведений поэтов поможет расширить границы понимания художественной модели мира А. Кушнера и И. Бродского.

Научная новизна данной работы обусловлена отсутствием исследовательских работ, посвященных сопоставлению лирики А. Кушнера и И. Бродского, что вызывает потребность в заполнении данной научной лакуны путем аналитического осмысления специфики лирики в творчестве поэтов.

Объектом исследования является лирическое творчество И.А. Бродского и А.С. Кушнера.

Предмет исследования – общие мотивы и темы в поэзии А.С. Кушнера и И.А. Бродского.

Материалом исследования послужили тексты стихотворений И. Бродского и А.С. Кушнера, письма и интервью поэтов, воспоминания

современников. Основное внимание в работе уделено стихотворениям 1960-х - 80-х годов, поздние стихотворения, практически, не рассматриваются.

Цель исследования – выявить специфику мотивов Поэзии А.С. Кушнера и И.А. Бродского. Необходимо установить, как внетекстовые реалии «перетекают», преломляются и оформляются «через» лирические тексты поэтов в их художественную реальность, становясь элементами индивидуального поэтического мира. В силу ограниченности работы ее жанровыми особенностями мы выделим два типа внетекстовых реалий - природные и социальные.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- Рассмотреть особенности литературного процесса второй половины двадцатого века, обозначить главные направления в поэтическом творчестве этого периода;
- выявить основные мотивы лирики, встречающиеся в творчестве А.С. Кушнера и И.А. Бродского;
- проанализировать лирическое творчество поэтов с целью выявления особенностей представленных в текстах мотивов и тем;
- Проанализировать позицию лирического субъекта в художественном мире А.С. Кушнера и И.А. Бродского;
- определить роль лирических произведений в общей картине художественного мира А.С. Кушнера и И.А. Бродского.

В настоящей дипломной работе для решения поставленных задач были использованы сравнительно-исторический, структурно-типологический, семиотический и герменевтический методы анализа художественного текста, в процессе которых выявляются принципы построения образов в поэзии И. Бродского и А.С. Кушнера. Сравниваются различные стихотворения поэтов, выявляются сквозные образы, символы, детали, открывающие творческую эволюцию авторов.

Основой исследования послужили теоретические труды Л.В. Лосева, Ю.М. Лотмана, Н.Г. Медведевой, И. Ковалевой, Я. Гордина, Л. Я. Гинзбург и других, посвященных исследованию творческого наследия А.С. Кушнера и И. Бродского.

Теоретическая значимость. В данном исследовании дана характеристика творчества поэтов. Выявлены общие темы в лирических произведениях. Полученные результаты могут стать базой для совершенствования методики анализа лирики А.С. Кушнера и И. Бродского.

Практическая значимость. Материалы данной работы могут быть применены для продолжения исследования творчества Кушнера и Бродского, а также в процессе подготовки курсов лекций и спецкурсов «Истории русской литературы второй половины XX века», при подготовке учебников и учебных пособий, посвященных данному периоду и непосредственно творческому наследию А. С. Кушнера и И. А. Бродского.

Структура работы: выпускная квалификационная работа состоит из введения, основной части, состоящей из двух глав, заключения и списка используемой литературы.

ГЛАВА I. ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

Ситуация хронологического порубежья требует пересмотра выработанных прежде понятий, терминологического аппарата, нового подхода к хронологии литературной эпохи ушедшего столетия. Неудовлетворенность существующим явно слышится в работах современных историков литературы. И, в первую очередь, это касается не определенной пока сущности литературы XX века, ее художественной специфики, обусловленной и имманентными закономерностями литературного процесса, и теми социокультурными обстоятельствами, которые определили пути литературного развития. Это проявляется в потребности изменения категорий и понятий, их переоценки и перетолкования, осмысления новых терминов, отражающих измененные реалии литературного процесса. Так, в частности, современный исследователь Л.В. Полякова предлагает расширить рамки уже устоявшегося понятия «серебряного века» русской литературы. С ее точки зрения, «серебряный век» охватывает не рубеж XIX-XX столетий, не завершается в начале 1920-х гг., а охватывает всю литературу XX в., оказываясь противопоставленным русской классической литературе, «золотому веку», который при такой трактовке оказывается не веком лишь Пушкина, Лермонтова и Гоголя, а завершается творчеством Чехова. Думается, что в таком расширении понятий действительно содержится важная мысль о принципиальной новизне литературно-художественного сознания XX столетия по отношению к русской классической литературе. Кроме того, такое расширенное толкование уже устоявшегося понятия дает возможность подчеркнуть тот принципиальный факт, что художественные открытия рубежа веков вовсе не были забыты после октября 1917 г., а предопределили характер художественного развития русской литературы на протяжении всего XX столетия.

Появление модернистской эстетики было обусловлено новым этапом исторического бытия, в которое вступило человечество на рубеже веков. Суть в

том, что не только научное мировоззрение, но и обыденное сознание человека XX столетия отличается от мировоззрения и обыденного сознания, характерного для века предшествующего. «Новейшие открытия в философии, физике, психологии показали, что картина мира выглядит значительно сложнее и вовсе не так прямолинейно-однозначно, как в позитивистском представлении».

Потребность в новых художественных принципах осмысления действительности обусловила экспансию модернистской эстетики, предлагающей совершенно иные координаты характера и воспринимающей окружающую действительность как фантастическую и алогичную.

Современный период литературного развития часто называют постмодернистским. Отчасти это действительно так. Но парадокс состоит в том, что именно литературная традиция классической и новой русской литературы оказывается не просто питательной почвой для литературы постмодерна, она становится главным предметом ее изображения. В этом, вероятно, и состоит принципиальное отличие «новейшей» литературы от «новой». Если для «новой», как и для классической, литературы главным предметом изображения была действительность - социально или же метафизически предопределенная, - то для постмодернизма таким предметом художественного изображения становится вся предшествующая литература. Это естественным образом формирует принципиально иные параметры и направления литературного развития.

Но не только постмодернизм определяет облик новейшей литературы. В ней продолжается развитие тенденций, заложенных предшествующим периодом литературного развития. «Задача, которую пришлось решать последнему советскому поколению, была мучительно трудной. Многие писатели, входившие в литературу в 60-е годы, столкнулись с необходимостью вести войну на два фронта. Путь к новой литературе пролегал между «метафизическим» соцреализмом официальной литературы и

правдоискательским реализмом «новомирского» толка. Литераторы и того и другого лагеря были либо далеки, либо безразличны, либо враждебны модернистским опытам. Усложненная поэтика только мешала им бороться за широкого читателя. Никакие политические и идеологические перемены не меняли принятый еще в начале 30-х годов курс на экстенсивное развитие советской литературы».

Только сегодня становится ясным, что любые победы на этом пути были временными. Однако если бестселлеры советской эпохи в большинстве своем умерли вместе с ней, то «интенсивное» литературное хозяйствование принесло более долговечные плоды. Вновь начатый в 1960-е годы процесс литературной модернизации, проходивший под девизом не ЧТО, а КАК, привел к созданию произведений по-настоящему современной русской словесности, способной пережить падение режима, сделавшего всё, чтобы ее, этой словесности, не было.

Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, говоря о литературном процессе конца 1960-х годов, вводят понятие постреализм. Они пишут: «В 1990-е годы в критике зазвучали голоса о сближении модернизма и постмодернизма с реализмом, о формировании нового типа поэтики, преобразующего элементы «родительских» систем в новое химическое соединение».

Так, в 1992 году была опубликована статья Н.Л. Лейдермана «Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века: Предварительные замечания», где в числе прочих художественных тенденций впервые назывался процесс формирования на основе взаимодействия модернизма и реализма нового творческого метода. Тогда же появилась в печати статья К. Степаняна с выразительным названием «Реализм как заключительная стадия постмодернизма». В 1993 году вышла статья Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого «Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме». Изложенная в ней гипотеза о постреализме была подкреплена анализом произведений Л. Петрушевской, В. Маканина, Ф. Горенштейна, М.

Харитонов, И. Бродского и некоторых других авторов. А в 1998 году Н. Иванова в статье «Преодолевшие постмодернизм» уже вводит свой собственный термин «трансмодернизм» - не разъясняя его и не ссылаясь на предшественников, хотя имеется в виду все тот же синтез реализма с модернизмом и постмодернизмом, правда, в качестве примеров привлекается несколько расширенный круг авторов.

Особый интерес для нас представляет развитие поэзии. За семь десятилетий своего существования русско-советская поэзия проделала большой и сложный путь, и шестидесятые - восьмидесятые годы XX века являются значительным этапом ее развития. Обретения и потери поэзии этого периода важны не только как факты современной литературы, но и как явления истории всей русской поэзии.

История современной русской поэзии ведет отсчет с середины пятидесятых годов. Дискуссия, проходившая перед II Всесоюзным съездом писателей, отразила значительные трудности в развитии поэзии предшествующего времени, вызванные непомерно узким толкованием роли поэтического слова в современном мире, попытками ограничить ее только агитационной функцией, лишить лирику права на внутреннюю конфликтность, на обращение к контекстным вопросам жизни человека и общества - тем вопросам, ответов на которые у поэта нередко еще не было. Затруднялось развитие поэзии и невниманием к творческой индивидуальности автора, недоверием к его лирическому самовыражению.

Естественно, поворотным пунктом в литературном процессе дискуссия стать не могла, ее выводы надлежало еще подтвердить творческой практикой. Но все же она сыграла роль катализатора, заставила поэтов с большим вниманием отнестись к своей работе, проверить: все ли в ней совпадает с требованиями времени, обозначенного большими социальными и политическими сдвигами в истории советского общества. Поворотным в этом отношении стал 1956 год - год XX съезда КПСС. В истории советской

литературы и поэзии, в частности, этот год был отмечен несколькими примечательными фактами, среди которых - первый выпуск ежегодного альманаха «День поэзии», постепенно превратившегося в зеркало поэзии очередного года, и начало издания журнала «Юность», который вскоре стал одним из главных центров, объединяющих молодую поэзию того времени. Страна жила поэзией. А поэзия спешила доказать, что прозаической серой повседневности не существует, что мир прекрасен, если в него всмотреться с доверием и полюбить.

Эти внешние изменения были поддержаны серьезными внутренними сдвигами, начавшимися в те же годы. Вместе с прозой и драматургией советская поэзия превращалась в действенное средство осознания общественных процессов середины пятидесятих годов.

К приметам внутренних изменений в поэзии следует, прежде всего, отнести оживление деятельности поэтов старших поколений. В конце пятидесятих и начале шестидесятих годов появляются такие примечательные книги, как «Лад» Н. Асеева, «Синяя весна» и «Середина века» В. Луговского, «Охотничий домик» М. Светлова, новые стихи Н. Заболоцкого, С. Кирсанова, Л. Мартынова, С. Маршака, Н. Тихонова. Широкий читательский интерес вызывали молодые поэты: Е. Евтушенко, Р. Рождественский, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, В. Соснора. Приметной чертой поэтического движения стала деятельность поэтов фронтового поколения: Е. Винокурова, Ю. Друниной, Ю. Левитанского, М. Луконина, М. Львова, А. Межирова, С. Наровчатова, Б. Окуджавы, С. Орлова, Н. Панченко, Д. Самойлова, Б. Слуцкого, В. Тушновой и др. Не снижали творческой активности те поэты, чья популярность сложилась в тридцатые и сороковые годы: А. Твардовский, М. Исаковский, О. Берггольц, А. Прокофьев, Я. Смеляков, К. Симонов, А. Сурков, М. Дудин и др. Благоприятную роль сыграло и появление выходявших после долгого перерыва сборников, знакомивших читателей с творчеством поэтов начала века и первых лет советской эпохи: появилось научно выверенное Полное собрание сочинений В.

Маяковского, началось пристальное изучение творчества А. Блока и С. Есенина.

В середине шестидесятых годов прошлого века, наряду с волной интереса к поэзии, опирающейся преимущественно на прямое публицистическое вмешательство в жизнь, возникли новые «волны», новые поэтические поколения. Объектом художественного исследования стали те жизненные процессы, которые в прежние годы нередко не замечались или обходились. Усилилась тяга к философскому осмыслению мира, к осознанию новых граней «вечных тем», касающихся человеческого существования в мире. Всё это, относится и к поэзии И. Бродского и А. Кушнера.

Согласно мнению отдельных исследователей, к середине 1960-х гг. сложилась следующая система литературных течений в поэзии.

Социалистический реализм. В этом направлении выделяется «урбанистическая» поэзия, критикующая прошлое и противоречия современной цивилизации, ее антигуманность. Она соединяет в себе черты реалистической и авангардистской поэтики: фиксация реалий окружающей действительности и поэтика гротеска, парадокса; фрагментарность, метафоричность, нарушение смысловой иерархии в соединении образов.

Критический реализм, в котором можно выделить лирику гармонического стиля. Это психологическая лирика, воспроизводящая мир индивидуальной духовной жизни в конкретных обстоятельствах частного человека. В ней происходит возвращение к классическим размерам, строфике; гармония выражения и отражения. Темы одиночества, подлинности, созвучности души и внешнего мира. Психологический подтекст лежит в основе сюжета. Автопсихологизм в лирике фронтового поколения. Традиционализм лирики В. Соколова.

Неореализм, наследующий принципы критического реализма, исследующий детерминированность человеческого существования в сфере частных, конкретных отношений: мир лишен метафизической сферы,

метафизичен быт, поток меняющихся, релятивных отношений; поэтика конкретной изобразительности, словесного подтекста без символизации.

Экзистенциальный реализм - бытие как абсурд, который личность преодолевает индивидуальным существованием; реализм в воспроизведении конкретных ситуаций существования соединяется с принципом изображения субъективного образа мира, творимого сознанием индивида, раздвигающего конкретное бытие и вписывающего себя в универсальное природно-социальное бытие, в метафизику духовной культуры. В отличие от западноевропейского экзистенциализма, создавшего модернистскую картину мира, русский экзистенциальный реализм наследует традицию русской духовности: личность должна обрести индивидуальный смысл существования в релятивном мире, должна сохранить им верность в реальном существовании, а персональные усилия по сохранению духовных ценностей признаются значимыми, так как уравнивают абсурд. В этом направлении выделяется поэзия экзистенциального переживания. Экзистенциальные мотивы присутствуют в лирике О. Николаевой, Е. Рейна, Ю. Мориц, Ю. Кублановского.

Онтологический реализм показывает человека как представителя рода и творение всего природного космоса; образ малого мира становится тождественным универсальному бытию, мифологизируется; материальный мир хранит в себе духовное начало, источник и закон развития мира. Трагедийность поэзии этого течения связана с тем, что упорядоченный космос дан в пограничной ситуации, ситуации конца, а сознание человека секуляризуется, ограничивается сферой конкретной среды. Онтологическая поэзия Н. Рубцова может быть определена как апокалиптическая, оценивающая современную ситуацию не критериями индивидуального сознания, а законами космоса. Натурфилософская проблематика, помимо Н. Рубцова, поднимается в лирике Б. Примерова, А. Прасолова, А. Передреева. К этому же направлению относятся поэты В. Боков, О. Фокина, Н. Тряпкин.

Модернистские течения вернули в литературу представления о многослойности сознания и бытия. Недетерминированное сознание индивида прорывается сквозь овеществленный слой эмпирической реальности, но не выстраивает устойчивой картины мира, космоса, а творит субъективные миры о бытии. В поэзии первой половины XX века оживали традиции сюрреализма, «метаметафористы».

Постмодернистские течения: концептуализм, соцарт, возникшие в 1960-е гг., становятся течениями, т.е. повторяющимся в разных произведениях принципом мироотображения, только в конце 1970-х - в 1980-е гг. «Высокий» постмодернизм с его трагическим скептицизмом, с бегством от реальности в тексты, с ощущением утраты самостоятельного слова, с отрицанием метафизики представлен поэзией И. Бродского.

Кроме того, в этот период развивается поэт, с чьим именем связано понятие «литературное стихотворение» в двадцатом веке, Александр Семёнович Кушнер.

В различные периоды СССР литература подчинялась жесткой цензуре и проходила серьезнейший отбор для печати: всё, что не соответствовало советской идеологии, не могло быть издано для широкой читательской аудитории. Это влияло на литературную критику как таковую: она тоже подчинялась жёсткой идеологической дисциплине. Для сохранения творческой свободы и для самореализации своего восприятия литературы некоторые поэты стали использовать критику в поэтической форме: их стихотворения напоминали живые отклики на литературные события недавнего или даже давнего прошлого. Литература того времени сохраняет память о событиях, а также сами произведения прошлых лет. С каждым годом интерес к подобной лирике возрастал. Таким образом, стали появляться произведения, в которых напрямую говорится о стихах или произведениях классиков, поэтов современников. Такую группу текстов мы предлагаем обозначить термином

«Поэтическая критика». Стоит отметить: если критика литературная (греч. *kritike* - искусство разбирать) - один из основных разделов литературоведения, занимающийся истолкованием и оценкой произведений литературы с точки зрения их значимости для современности [2, с114], или же критика – это пристрастное интуитивно-интеллектуальное прочтение словесно-художественных текстов, пронизанное при этом интересами, волнениями, соблазнами, сомнениями, связующими словесное искусство с многоцветной реальностью жизни. Литературно-критические высказывания обращены к широкому спектру социально-нравственных вопросов, к «живым потребностям общественного организма» то поэтическая критика это уже новый, особый вид именно поэтического искусства, направленный на художественное, а главное литературное оценивание и актуализацию проблематики произведения, к которому обращено написанное.

Если для сравнения взять термин поэзии, то поэзия (от греч. - создаю, творю) - искусство слова вообще, литературно-художественное произведение в стихах и прозе.

Таким образом, при сопоставлении данных понятий мы можем вывести собственное рабочее определение:

Поэтическая критика – смежная область поэзии и литературной критики, направленная на художественную оценку поэтического или прозаического произведения, а также на актуализацию проблематики произведения в целях привлечения внимания к нему и его создателю.

Функциональное назначение такой критики - выявить литературные приемы и их уместность в произведении,

Значение литературных приемов:

- в краткой форме привлечь внимание читателей или слушателей к произведению,
- подтолкнуть к более внимательному прочтению и пониманию произведения

Предпосылками появления «поэтической критики» можно считать следующие факторы:

1. Многообразие литературного опыта в стране и стремление поэтов сохранить традицию в условиях идеологических запретов;
2. Высокая читательская культура поэтов;
3. Включенность в изучение историко-литературного процесса поэтов, имеющих филологическое образование;

Так, в русской современной поэзии существует традиция противопоставления регулярного, конвенционального стиха – верлибру, в понятие которого входит, похоже, все, что угодно, вплоть до разбитой на короткие строки прозы. Есть в каждом из противоборствующих лагерей критики, поэты и свои издания, как печатные, так и виртуальные. Но также следует отметить, что современный мир находится на грани: если ранее большинство людей являлось читателями, то сейчас, в эпоху интернета, мир пресыщен поэтами и писателями. Читателя же, даже близкого к профессиональному, и действительно разбирающегося критика найти крайне сложно.

Потребность в поэтической критике существовала и в 20м веке, но в условиях идеологической несвободы такие произведения обретали характер пародий, указывающих на недостатки современного автора и конкретного современного текста. Отличие произведений Александра Семёновича Кушнера от пародийно-эпиграммных произведений известного сатирика Александра Иванова легче всего освоить по стихотворению «Наши поэты»

Так, одним из ярких примеров поэтической критики в творчестве Александра Семёновича Кушнера является стихотворение «Наши поэты».

Появление в литературе Иосифа Бродского следует отнести к 1960-м годам, времени «поэтического бума» в литературе, который был одним из естественных последствий «оттепели». Стали издаваться сборники Мартынова, Асеева, прежде запрещенных и непечатаемых Ахматовой, Пастернака,

Цветаевой и Заболоцкого. За ними приходят молодые поэты, которые рвутся в эту приоткрытую «оттепелью» свободу. Это и Евтушенко, и Вознесенский. 1960-е годы - это и появление авторской песни, родоначальниками которой явились, безусловно, Окуджава, Галич, Ким, Высоцкий. Именно в ней происходит рождение идеи протеста, в авторской песне закладывается особая «эзоповская» система знаков и символов, с помощью которой барды выступали против якобы открытой, но все еще закрытой для свободного слова системы. Авторские тексты не печатались, поэтому для достижения нужного понимания текста использовалось все - интонация, голос, своеобразная манера исполнения. В это время появляется и самиздат.

Эпоху независимой литературы создавали своими руками и очень напористо молодые авторы и издатели. Это и А. Гинзбург, издатель журнала «Синтаксис», Е. Кропивницкий, Н. Глазков и многие другие. Эта эпоха выразила себя в машинописных экземплярах, от руки переписанных произведений, а также записанных на магнитофонную пленку стихов и песен. Помимо круга официально признанных «шестидесятников» - Вознесенского, Евтушенко, Рождественского, Ахмадулиной, в то время начали формироваться новые литературно-поэтические «круги». Из московских это были - «Лианозово», круг Йоффе-Сабурова, «Лито» Глеба Семенова. В Ленинграде оформляются такие, как круг Михаила Красильникова и «Ахматовские сироты», в последний как раз входили Евгений Рейн, Дмитрий Бобышев, Анатолий Найман и Иосиф Бродский.

Кружок образовался по причине того, что все они дружили с Анной Ахматовой, которая, по словам Бродского: «была, говоря коротко, бездомна и - воспользуюсь ее собственным выражением - беспастушна. Близкие знакомые называли ее «королева-бродяга», и действительно в ее облике было нечто от странствующей, бесприютной государыни». Сама же Ахматова называла эту «четверку поэтов» - «волшебным хором». Название же кружка появилось, вероятнее всего, со слов Бродского, который говорил: «Не было ощущения, что

мы продолжаем какую-то традицию, что у нас были какие-то воспитатели, отцы. Мы, действительно, были если не пасынками, то в некотором роде сиротами». Однако сам Бродский, хотя и держался с ними рядом, все же отрицает сильное влияние как Ахматовой, так и друзей-поэтов на свое творчество. Он утверждает свой собственный путь, свою собственную, лично-поэтическую традицию, не отказываясь от «отцовской», но по своему преодолевая ее. Ведь изначально Бродский воспитывался, если иметь в виду отечественные корни, не только на литературе XIX века, но и на образцах советской поэзии, в которых господствовал соцреализм. И именно от них он чувствовал себя независимым, или точнее сказать, непричастным к ним, чувствуя себя в этом смысле «сиротой». Он не был преемником советской традиции, не столько по форме, сколько по содержанию.

К 1960 году И. Бродский уже был хорошо известен и ценен среди литературной молодежи, составляющей новую неофициальную литературу, и среди честных литературных профессионалов старшего поколения. На Западе начинают с 1965 года выходить его книги: «Стихотворения и поэмы», затем «Остановка в пустыне». И. Бродский становится первой поэтической фигурой в неофициальной литературе. Каждое его новое произведение воспринимается как литературное событие, немедленно распространяется в устной передаче, самиздатовой перепечатке, передается в русские зарубежные издания. Помимо связанных с ним судьбой и сходной литературной позицией друзей, к его авторитетной личности тянется вся независимая молодая литература и искусство.

«Поэтика Бродского - это продолжение и развитие семантической поэтики акмеистов», - говорит Т. Венцлова. «Бродский для меня не только поэт 1960-х годов, но и первый русский поэт постмодерна», - утверждает В. Кривулин. О противоположности Бродского авангарду и постмодернизму рассуждает О. Седакова: «Преодоление я вижу и в его верности культуре, на фоне контркультурных движений, и наших, и западных. Они борются с

культурой, а Бродский видит в ней предмет любви, средство против расчеловечивания человека». Даже простое сопоставление этих высказываний показывает, что эстетика Бродского строится как радикальная попытка синтеза классических, модернистских и постмодернистских тенденций, и потому, казалось бы, противоречивые характеристики не опровергают друг друга, а высвечивают различные стороны проделанного Бродским художественного эксперимента.

Поэзия Бродского лишена советской идеологической направленности. Официальная же поэтическая традиция не позволяла выйти на свет ничему, что не соответствовало общим канонам и установленным темам в поэзии. И хотя весомым достижением «творческой поэтической молодежи» было расширение аудитории, все же многие чувствовали искусственность, фальшь в стихах о природе и лирических романах. Единственным выходом в «настоящую» поэзию был самиздат, который был недоступен большинству. И пытаясь преодолеть существующую традицию, Бродский сторонится существующих современных поэтов, изменяет обычные контексты, расширяет границы понимания. При этом он занимается своеобразным поэтическим «самовоспитанием». Бродский изучает такие языки, как чешский, польский, и не только для того, чтобы переводить с них на русский, но большей частью и для того, чтобы знакомиться с образцами мировой литературы, потому что в СССР не издавали французскую, английскую и американскую поэзию и прозу, однако она была доступна в переводах на западных славянских языках. Накапливая разносторонний опыт как сочинителя, так и переводчика, поэт выводит новое определение поэзии, находит новые пути в создании стихотворений. Бродский является новатором стиха, не только в тематике, но и в ритме, в метафорах, в эпитетах, он отказывается от разделения языка прозы и поэзии. Он может себе позволить соединять прозаические части текста с отточенной классицистической поэзией в одном стихотворении.

И одним из примеров новаторства явилось частое использование составной рифмы. Она стала известной еще в XIX веке и использовалась в основном в шуточных поэтических экспромтах, каламбурах, и всегда воспринималась как некий отдельный от цельного стихотворения элемент. И только у Бродского она стала постоянной и востребованной частью его поэзии. Его составная рифма отличается особой органикой, чаще всего она используется для того, чтобы быть продолжением рассуждения. Также составная рифма выполняет у Бродского не только ритмико-синтаксическую, но и семантическую роль.

Другой важной областью для экспериментов и изобретений Бродского явилась метрика, ритмика и интонация стиха. Ведь именно это дает жизнь поэзии, это заставляет жить стихотворение. Ритм - это биение сердца поэзии. И для того, чтобы заставить жить каждое стихотворение своей собственной жизнью, он использует все возможное - графику стиха, звукопись, особенности пауз и переносов в тексте. И становление Бродского прослеживается именно в этом. Стихи юного поэта графически были просты, все внимание было уделено выражению его эмоциональной стороны. Примером могут служить такие стихотворения, как «Прощай, позабудь...», «Стихи под эпитафией». Произведения зрелого Бродского сложны как по содержанию, так и по внешнему построению. Чего стоит одно «Вертумен», «Представление» или «Открытка из Лиссабона».

Исследователи творчества И. Бродского, обращаясь ко всему корпусу текстов, выявляют устойчивость мироотношения поэта, и сам Бродский не признавал кардинальных изменений своего сознания, в интервью отвечал: «Эволюция незначительна». В монографиях Л. Баткина, И. Плехановой, Е. Келебай, А. Ранчина, Л. Лосева, в статьях критиков и литературоведов обозначены основные аспекты мировоззрения и основные черты поэтического мира Бродского.

Поэзия Бродского обладает «онтологическим каркасом», основными категориями которого исследователи называют Культуру, Язык, Время, Пространство, Небытие. М. Крепс так определяет концепцию времени и пространства у И. Бродского: «Время - верховный правитель мироздания, оно же и великий разрушитель. Время поглощает все, разрушает все, все обезличивает... Время в поэзии Бродского всегда выступает как стихия враждебная, ибо его основная деятельность направлена на разрушение <...>. Пространство <...> включает как географические территории, так и весь вещный мир вообще. Вечность времени противопоставляется вечности пространства, в понятие которого включается и человек». Бродский неоднократно подчеркивал, что время для него является более значимой категорией: «Что пространство для меня действительно и меньше, и менее дорого, чем время. Не потому, однако, что оно меньше, а потому, что оно - вещь, тогда как время есть мысль о вещи. Между вещью и мыслью, скажу я, всегда предпочтительней последнее»).

К. Фрумкин объясняет значимость времени в сознании Бродского тем, что время реализует закон смерти, вытеснения живого в пустоту: «Пространство вытесняет вещи и тела, время же вытесняет самого человека, вместе с его личностью, и - что особенно важно - памятью». Е. Ваншенкина соотносит семантику пространства у Бродского с косностью, повторением, пассивностью, а время - с движением, принципиальной невоспроизводимостью, активностью: для Бродского акт уничтожения временем интереснее, чем сам «ноль» либо «хронос». Она выделяет у Бродского «практическое» время, которое «узнает и наблюдает себя в пространстве, как в зеркале», и «абсолютное» время, которое «застывает, замыкается в самом себе». Л. Баткин считает, что для Бродского время человечней пространства, статики, конечного небытия.

А. Ранчин указывает на связь Бродского с философией С. Кьеркегора и Л. Шестова. «Отчужденность от мира и неприятие миропорядка, ощущение

потерянности, абсолютного одиночества «Я», собственной инородности всему окружающему... восприятие страданий как предназначения человека, как проявления невыразимого сверхрационального опыта, соединяющего с Богом, жажда встречи с Богом и ясное осознание ее невозможности» - мотивы поэзии Бродского, близкие экзистенциализму. И. Плеханова пишет, что Бродскому присущ философский пессимизм и безыллюзорность, поскольку уступка надежде, вере - сокрушительна. Тем не менее, она полагает, что Бродский возлагает на человека ответственность за наполнение пустоты.

Н. Лейдерман и М. Липовецкий так трактуют экзистенциальную позицию Бродского: человек должен принять в сознание мрак смерти, сознавая абсурд мироздания и трагичность существования, противостоять абсурду. Ресурсы человеческого противостояния кроются в возможности метафизического измерения реальности, в позиции отстранения - во взгляде на реальность из небытия, в эстетическом восприятии действительности, не предполагающем этических претензий к бытию.

Л. Баткин говорит о «лингвистическом позитивизме» Бродского - попытке продираться через абсурд существования. По мысли И. Плехановой, смысл письма, поэтического творчества для Бродского - в установлении «целостной связи здешнего и запредельного». Поэзия - духовная борьба художника с бессмысленностью существования. Цель поэзии - экзистенциальная свобода, поскольку она позволяет преодолеть самого себя, преодолеть данность. И. Плеханова интерпретирует поэзию и искусство для Бродского как прорыв в неведомое; в этом искусство подражает смерти. Поэтому И. Бродский существование человека вводит в пространство культуры, разомкнутое во времени.

Л. Баткин предлагает следующую периодизацию творчества Бродского, которая позволяет выделить несколько периодов творчества не вслед за событиями жизни, но в связи с изменением мироощущения: в доэмигрантский период отличается доминанта лирики начала 1960-х годов и лирики, созданной

после ссылки; в период эмиграции - поэзия 1970-х - начала 1980-х годов заметно отличается от поэзии 1980-х - 1990-х годов. По мнению исследователя, ранней лирике Бродского свойственно романтическое бунтарство, выраженность лирического начала; после ссылки поэзия впускает отчаяние, модернистский субъективизм, антиэстетизм; в эмигрантский период стоическая позиция, смирение с безнадежностью, особое внимание к языку постепенно усиливаются, делая более выраженным трагизм первого эмигрантского десятилетия и сдержанный стоицизм последнего десятилетия.

Большинство исследователей отмечают скрытость лирического начала в его поэзии, хотя этические установки Бродского последовательно индивидуалистические. Лиризм у Бродского отождествляется И. Плехановой с отчуждением, это особый - запредельный - лиризм, эпическая отчужденность которого не равна знакомой эпической объективности. По А. Ранчину, поэзия Бродского имеет не столько индивидуализированное, сколько философское измерение: «Он видит общее через частное, конкретное». За единичными вещами и ситуациями «здесь» и «сейчас» он прозревает их схемы и модели», что близко платоновскому созерцанию идей - «эйдосов».

Характерная черта поэтической речи Бродского - интертекстуальность. По А. Ранчину, художественная установка Бродского родственна «тоске по мировой культуре» акмеистов, но есть и существенное отличие: акмеисты проецируют свои тексты на «мировой поэтический текст», а Бродский принимает на себя роль «последнего поэта», абсорбирует в стихотворениях мировую поэтическую традицию. Спорно мнение А. Ранчина, что в поэзии Бродского нет личностного диалога с другими поэтами, нет прямых обращений, а посвящения адресованы лишь умершим стихотворцам. Посвящения Е. Рейну, А. Кушнеру, А. Ахматовой, англоязычным поэтам свидетельствуют о личностном диалоге. А. Ранчин исследует интертекстуальные связи Бродского с русской поэзией, однако он и М. Крепс пишут о необходимости исследования связей Бродского с европейской, прежде всего англоязычной поэзией.

Творчество Бродского, как правило, трактуется как постмодернистское. Оспаривают принадлежность творчества Бродского к постмодернизму Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий: «...эстетика Бродского строится как радикальная попытка синтеза классических, модернистских и постмодернистских тенденций». Они отмечают, что «Бродский продолжает модернистскую традицию, и его опыт личного общения с Ахматовой придает этой преемственности особую убедительность». М. Эпштейн тоже называет экзистенциализм последней и крайней разновидностью модернизма.

С другой стороны, как замечает Я. Гордин, у Бродского «впервые в качестве абсолюта выбран сам язык и превращен в некую модель мира, очищенную, гармонизированную, живущую по более совершенным законам, чем мир как таковой». «Ориентация на поиски объективного и надличного абсолюта характерна именно для классической, а не модернистской парадигмы». Исследование А. Ранчина убеждает, что поэзию Бродского нельзя считать постмодернистской, поскольку в произведениях поэта всегда присутствует авторский итог.

Г.Н. Малышева в своей статье отмечает связь творчества поэта с «золотым» и «серебряным» веками русской поэзии, а также с мировой поэзией, прежде всего английской. Малышева пишет о том, что восстановление культурной преемственности состоит, прежде всего, в восстановлении мировоззренческой терпимости, воссоздании всех многообразных путей освоения действительности человеческой мыслью: философии, религии, мистики, многообразных эстетических взглядов.

Ю.М. Лотман, в своей статье «Между вещью и пустотой», написанной совместно с М.Ю. Лотманом, отмечает органическую связь поэзии Иосифа Бродского с Петербургом и петербургским акмеизмом. Но творчество поэта «есть отрицание акмеизма Ахматовой и Мандельштама на языке Ахматовой и Мандельштама». Учёный строит свой анализ, отталкиваясь от принципов акмеизма. На примере стихотворения «Посвящается стулу», он рассматривает

различные уровни реальности, которые может заключать в себе слово «вещь» у Бродского. Ю.М. Лотман говорит о том, что у Бродского вещь находится в конфликте с пространством. И если раньше вещь являлась частью пространства, могла поглощаться им, растворяться в нём; то в сборнике «Урания» «вычитание» из мира того или иного вещественного элемента, не просто исчезновение, - это борьба, и в такой же мере, в какой пространство вытесняет вещь, вещь вытесняет пространство.

В. Ерофеев в унисон с Ю.М. Лотманом говорит, что поэт - это взаимодействие стихов и судьбы. «Суд - каким бы гнусным он не был - в метафизическом измерении жизни предоставлял Бродскому право быть поэтом...» и достойный ответ Бродского на вопрос судьи Савельевой о том, кто зачислил его в ряды поэтов: «Я думаю, что это... от Бога», - явился достойным вторжением поэта в свою собственную судьбу». Кроме Мандельштама, Цветаевой, Фроста, Ахматовой и Одена, в число учителей Бродского Ерофеев включает русских поэтов XVIII века, прежде всего Державина и Баратынского, обэриутов и английских поэтов - метафизиков XVII века.

Многие критики рассматривают тему одиночества в поэзии Бродского. Так, А.М. Уланов в своей работе «Опыт одиночества: Иосиф Бродский» подходит к теме одиночества через приём отчуждения. Он говорит о том, что отчуждение было для молодого Бродского единственным доступным, осуществимым вариантом свободы.

Можно отметить ряд переключек с А.М. Улановым и у других критиков. Например, Л.М. Баткин пишет, что для Бродского характерно переживание мира как ограниченного целого, «...то есть с некой позиции, мысленно занятой извне мира. Это значит: принять вид отстраненности, вид ироничности, вид холодности». Л.М. Баткин, как Ю.М. Лотман и В. Ерофеев, говорит о значимости поэзии для Бродского. Но исследователь рассматривает не букву, как это делал Ю.М. Лотман, не слово, - как у Ерофеева, а поэтическую речь.

В статье В.П. Скобелевой «Чужое слово» в лирике И. Бродского» говорится о том, что поэзия Бродского «...есть выражение той внутренней речи, которая отражает диалогическое взаимодействие с внешним культурно-социальным миром во всей полноте...», этот мир «предстаёт как зафиксированное время... Поэт делает всё это частью собственного лирического «я» и выстраивает своё миропонимание, где и определяется равнодействующая бытия, некий гениальный маршрут лирических сюжетов Бродского. Это и сообщает лирике Бродского философскую направленность...», которая «...оказывается результатом... напряжённого диалога».

В ходе данного исследования мы, следуя за Ю.М. Лотманом, выделяем следующие признаки текста:

1. **Выраженность.** Текст зафиксирован в определенных знаках и в этом смысле противостоит внетекстовым структурам. Для художественной литературы это в первую очередь выраженность текста знаками естественного языка. Выраженность в противопоставлении невыраженности заставляет рассматривать текст как реализацию некоторой системы, ее материальное воплощение.
2. **Отграниченность.** Тексту присуща отграниченность. В этом отношении текст противостоит, с одной стороны, всем материально воплощенным знакам, не входящим в его состав, по принципу включенности - невключенности. С другой стороны, он противостоит всем структурам с невыделенным признаком границы - например, и структуре естественных языков, и безграничности их речевых текстов. Об изоморфности художественного текста слову в свое время говорил А.А. Потебня. Как показал А.М. Пятигорский, текст обладает единым текстовым значением и в этом отношении может рассматриваться как нерасчленимый сигнал.

3. Структурность. Текст не представляет собой простую последовательность знаков в промежутке между двумя внешними границами. Тексту присуща внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое. Поэтому для того, чтобы некоторую совокупность фраз естественного языка признать художественным текстом, следует убедиться, что они образуют некую структуру вторичного типа на уровне художественной организации.

Разграничение произведений художественной литературы и всей массы остальных текстов, функционирующих в составе данной культуры, может осуществляться с двух точек зрения.

1. Функционально. С этой точки зрения художественной литературой будет являться всякий словесный текст, который в пределах данной культуры способен реализовать эстетическую функцию. Поскольку в принципе возможно такое положение, при котором для обслуживания эстетической функции в эпоху создания текста и в эпоху его изучения необходимы разные условия, - текст, не входящий для автора в сферу искусства, может принадлежать к нему для исследователя и обратно.
2. С точки зрения внутренней организации текста. Текст должен быть определенным способом построен: отправитель информации его зашифровывает многократно и разными кодами. Кроме того, получатель должен знать, что текст, к которому он обращается, следует рассматривать как художественный. Следовательно, текст должен быть определенным образом семантически организован и содержать сигналы, обращающие внимание на эту организацию. Это позволяет описывать художественный текст не только как определенным образом функционирующий в общей системе текстов данной культуры, но и как некоторым образом устроенный. Если в

первом случае речь пойдет о структуре культуры, то во втором - о структуре текста.

Согласно Ю.М. Лотману, художественное произведение представляет собой некоторую реальность и в качестве таковой может члениться на части. «Одно из основных свойств художественной реальности обнаружится, если мы поставим перед собой задачу отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестает быть самим собой, от признаков, порой очень существенных, но отделимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется и оно остается собой».

Другой исследователь, В.П. Руднев, пишет: «Реальность есть не что иное, как знаковая система, состоящая из множества знаковых систем разного порядка, то есть настолько сложная знаковая система, что ее средние пользователи воспринимают ее как незнаковую. Но реальность не может быть незнаковой, так как мы не можем воспринимать реальность, не пользуясь системой знаков».

По мнению В.П. Руднева, «специфика понятия реальности как раз состоит в том, что в ней огромное количество различных знаковых систем и языковых игр разных порядков и что они так сложно переплетены, что в совокупности все это кажется незнаковым». Художественный мир - это первичная и вторичная - вымышленная - реальность, некая поэтическая структура с ее особым фонографическим осуществлением.

Желания и мысли индивида ускользают от семиологического анализа: мы в состоянии идентифицировать их, только когда он их сообщает. Но индивид способен сообщить их, только сведя в систему условных знаков, т.е. социализуя собственные желания и мысли, приобщая к ним себе подобных. Но добиться этого можно, лишь превратив знаемое в систему знаков: мы опознаем идеологию как таковую, когда, социализуясь, она превращается в код. Так устанавливается тесная связь между миром кодов и миром предзнания. Это

предзнание делается знанием явным, управляемым, передаваемым и обмениваемым, становясь кодом, коммуникативной конвенцией.

Идеология не ограничивается областью значений. Верно, что, претворяясь в знаки, идеология формирует область значений, набор определенных означаемых, соответствующих тем или иным означающим. Но она задает последнюю, окончательную, исчерпывающую форму всей совокупности коннотаций. Идеология есть последняя коннотация всей совокупности коннотаций, связанных как с самим знаком, так и с контекстом его употребления.

Но всякое подлинное нарушение идеологических ожиданий может быть эффективным лишь в той мере, в которой провоцирующие это нарушение сообщения построены так, что сами нарушают системы риторических ожиданий. И всякое достаточно основательное нарушение риторических ожиданий является вместе с тем переосмыслением идеологических установок. На том и стоит искусство авангарда, даже в «своих чисто «формалистических» проявлениях, когда неординарно, и, следовательно, информативно использует код и тем самым побуждает переосмысливать не только код, но и те идеологии, среди которых он вырос.

Произведение искусства, которое открывает новые возможности языка и учит смотреть на мир по-новому, в тот самый миг, когда оно это делает, само становится образцом. Складываются новые языковые и идеологические навыки; появившись на свет, такое произведение искусства начинает диктовать свои нормы употребления языка и видения мира. Возникают новые коды и новые идеологические ожидания. И все повторяется заново. Восприимчивый читатель, желающий постичь какое-нибудь произведение искусства прошлого во всей ею первоизданной свежести, должен руководствоваться не только своими собственными кодами, которые были бы иными, если бы это произведение в свое время не появилось на свет и не было бы определенным образом усвоено обществом; он должен реконструировать тот риторический и

идеологический универсум, ту коммуникативную ситуацию, в которой родилось произведение. Эту задачу и выполняет филология, старающаяся приблизить нас к тому миру, в котором оно было создано и впервые прочитано или увидено. Даже если постижение специфического языка этого произведения, растянувшееся на века, подготовило нас к его усвоению, сделало эрудированнее, и мы можем читать его, справляясь с трудностями, перед которыми вынужден был отступить его современник.

Кроме того, следует иметь в виду, что произведение искусства, как и любое другое сообщение, скрывает в себе собственные коды: сегодняшний читатель поэм Гомера извлекает из стихов такую массу сведений об образе мыслей, манере одеваться, есть, любить и воевать, что он вполне способен воссоздать идеологический и риторический мир, в котором жили эти люди. Так, в самом произведении мы отыскиваем к нему ключи, приближаясь к исходному коду, восстанавливаемому в процессе интерпретации контекста.

Итак, чтение произведения искусства можно себе представить как непрерывный колебательный процесс, в котором от самого произведения переходят к скрытым в нем исходным кодам и на их основе - к более верному прочтению произведения и снова к кодам и подкодам, но уже нашего времени, а от них к непрерывному сравнению и сопоставлению разных прочтений, получая удовольствие от одной только многоликости этой открывающейся картины, многосмысленности, связанной вовсе не только с тем, что нам удалось в какой-то мере приблизиться к первоначальному коду автора, постоянно преобразуя ни собственный первоначальный код.

И всякая интерпретация произведения искусства, заполняя новыми значениями пустую и открытую форму первоначального сообщения, кладет начало новым сообщениям означаемым, которые призваны обогатить наши коды и идеологические системы, перестраивая их и подготавливая почву завтрашним читателям для нового прочтения произведения. Определяя этот непрерывный процесс обновления, анализируя различные его фазы,

семиология, однако, не в состоянии предсказать те конкретные формы, в которые он выльется.

Семиотикам известно, что сообщение развивается, но они не знают, во что оно разовьется и какие формы примет. Самое большее, что они могут, это, сравнивая сообщение-означающее, которое остается неизменным, с порожденными им сообщениями означаемыми, очертить некое поле свободных интерпретаций, за пределы которого возможности прочтения выйти не могут, и увидеть в означающих произведения ту естественную и необходимую обусловленность, то поле несвободы, придающее определенность всему структурному рисунку произведения, которое теперь становится способным подсказывать читателю, как и чем можно заполнить его открытые формы.

Однако, не исключено, что когда-нибудь коды гомеровской эпохи окажутся безнадежно утраченными и мир коммуникаций станет питаться иными, невиданными нынче кодами, и тогда гомеровские поэмы будут прочитаны так, как нам сегодня и представить себе невозможно.

Рассматривая поэтический текст как особым образом организованную семиотическую структуру, мы, естественно, будем опираться на достижения предшествующей научной мысли. Б. Унбегаун пишет, что стих - это упорядоченная, организованная, то есть «несвободная речь». Исходный парадокс поэзии состоит в следующем: известно, что всякий естественный язык не представляет собой свободного от правил, то есть беспорядочного, сочетания составляющих его элементов. На их сочетаемость накладываются определенные ограничения, которые и составляют правила данного языка. Без подобных ограничений язык не может служить коммуникационным целям. Однако одновременно рост накладываемых на язык ограничений, как известно, сопровождается падением его информативности.

Поэтический текст подчиняется всем правилам данного языка. Однако на него накладываются новые, дополнительные по отношению к языку, ограничения: требование соблюдать определенные метроритмические нормы,

организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-композиционном уровнях. Все это делает поэтический текст значительно более «несвободным», чем обычная разговорная речь.

В поэзии мы обнаруживаем, что:

1. Любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых.
2. Любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения.

Итак, стихотворение - это сложно построенный смысл. Это значит, что, входя в состав единой целостной структуры стихотворения, значащие элементы языка оказываются связанными сложной системой соотношений, со- и противопоставлений, невозможных в обычной языковой конструкции. Это придает и каждому элементу в отдельности, и всей конструкции в целом совершенно особую семантическую нагрузку. Слова, предложения и высказывания, которые в грамматической структуре находятся в разных, лишенных черт сходства и, следовательно, несопоставимых позициях, в художественной структуре оказываются сопоставимыми и противопоставимыми, в позициях тождества и антитезы, и это раскрывает в них неожиданное, вне стиха невозможное, новое семантическое содержание.

ВЫВОДЫ

Современное литературоведение оказалось не готовым осмыслить ушедшую литературную эпоху - эпоху XX в. Ни современное отечественное литературоведение, ни западная русистика еще не обнаружили научных подходов к русской литературе XX в., способных предложить адекватные пути осмысления ее огромного художественного, исторического и культурного потенциала. И дело здесь даже не только в неприменимости к новому литературному материалу категориального аппарата, выработанного отечественным литературоведением при обращении к русскому материалу XIX и. или же к опыту западноевропейских литератур XVIII-XIX вв.; дело в самой художественной и социокультурной специфике литературного процесса XX столетия.

ГЛАВА II. СИСТЕМА ОБРАЗОВ В ПОЭЗИИ А.С. КУШНЕРА И И.А.БРОДСКОГО

2.1. Система образов в поэзии А. Кушнера

В поэзии следует принципам, заложенным акмеистами и близкими по поэтике авторами (от И. Анненского до Бориса Пастернака): описание предметного мира, быта и одновременно включённость в мировую культуру (цитатность). Поэзии противопоказаны абстракции, поэзия предметна и конкретна, — в этом смысле Александру Кушнеру важен опыт его поэтических учителей И. Анненского, О. Мандельштама, так же, как их сочувствие обычному человеку, «старым эстонкам», «рядовому ездоку». При этом А. Кушнеру органично близка ориентация этих поэтов на европейские культурные достижения, «тоска по мировой культуре».

Кушнер считает, что осознание трагического опыта и некоторые выводы, сделанные из него — вот то главное, что составляет смысл его поэзии. Жалобы на жизнь, на ее бессмыслицу, так же как романтическое противопоставление поэта толпе представляются ему малопродуктивными. Ты не доволен жизнью, предъявляешь претензии к мирозданию, мечтаешь «вернуть творцу билет» — нет ничего проще: миллионы «убитых задешево», как сказал Мандельштам, — с удовольствием поменялись бы с тобой судьбой, временем и местом. XX век в России научил человека (и поэта) дорожить простыми вещами: теплом парового отопления, постельным бельем, книгами на книжной полке, разговором с другом по телефону, женской улыбкой — всё это в любую минуту могли отнять и отнимали у тысяч людей. Вопрос заключается не в том, есть ли смысл в жизни и стоит ли жить, а в том, как достойно прожить эту жизнь, реализовать, несмотря ни на что, свои способности

Кушнер не раз писал в своих эссе, утверждал в стихах присутствие поэзии в самой жизни. По словам Кушнера, поэзия — не выдумка поэта: поэт извлекает ее из мирового хаоса, из сырого материала жизни, озвучивает и закрепляет ее в слове.

Особое место в творчестве Кушнера занимает образ его родного Петербурга-Ленинграда: судьба лирического героя поэта неотделима от этого города («Он и не мыслит счастья без примет / Топографических, неотразимых» — стих. «Что мне весна? Возьми её себе!...»).

Кушнер чужд формальным экспериментам: белому стиху, верлибру, словотворчеству; в то же время его работа с традиционными стихотворными размерами отличается утончённостью и рефлексивностью, искусным использованием разностопных стихов, переносами.

Вышли также три книги избранных стихов А.Кушнера "Канва" 1981, "Стихотворения" (с предисловием Д.С.Лихачева) 1986, "Избранное" (с предисловием И.Бродского) 1997. Лауреат литературных премий "Северная Пальмира" 1995, Государственной премии России 1996, Иосиф Бродский: "Александр Кушнер - один из лучших лирических поэтов XX века, и его имени суждено стоять в ряду имен, дорогих сердцу всякого, чей родной язык русский...Поэтика Кушнера есть, несомненно, сочетание поэтики "гармонической школы" и акмеизма... XX век в России прошел под знаком великих катастроф. Поэт второй половины века, Александр Кушнер считает, что осознание трагического опыта и некоторые выводы, сделанные из него - вот то главное, что составляет смысл его поэзии. Сборники: "Первое впечатление" (1962), "Ночной дозор" (1966), "Приметы" (1969), "Голос" (1978), "Таврический сад" (1984), "Дневные сны" (1986) и др.

Природа в стихах А.Кушнера - это спасительное откровение человеку о чистой и счастливой сущности бытия, которая забывается им за страданиями и невзгодами повседневной жизни: "Мы не покинуты на грозном этом свете. Нас любит облако, нас дерево врачует". Мотив "утешения природой" - один из ведущих у Кушнера.

Вместе с тем природа не противопоставляется культуре, а сродняется с ней, уравнивается в правах, что естественно для ленинградского поэта, жителя города, в котором архитектурные стили создают как бы новую природу, столь

же органически окружающую и формирующую человека: "Как клен и рябина растут у порога, // Росли у порога Растрелли и Росси, // И мы отличали ампир от барокко, // Как вы в этом возрасте ели от сосен".

Этой архитектурностью своей пейзажной поэтики Кушнер ближе всего О.Мандельштаму ("Природа - тот же Рим и отразилась в нем. Среди излюбленных кушнеровских мотивов - насекомые (особенно бабочки, пчелы), цветы, снежинки, паутина - явления со сложно-симметрической предметной структурой, в которую любовно, до мельчайших подробностей, вникает поэт ("Сложив крылья", "Пчела", описание предметного мира, быта и одновременно включённость в мировую культуру (цитатность). Кушнер чужд формальным экспериментам, новаторству: белому стиху, верлибру, словотворчеству. Лучшее о Кушнере сказал его современник Иосиф Бродский: «Если можно говорить о нормативной русской лексике, то можно, я полагаю, говорить о нормативной русской поэтической речи. Говоря о последней, мы будем всегда говорить об Александре Кушнере». Книга стихов стала основной жанровой единицей в поэтическом творчестве Кушнера, художественным отпечатком душевной жизни “за отчетный период”, “слепок с его мыслей и чувств ... за это время” Когда Кушнер перешел от выделенности стихотворения как самостоятельного лирического сюжета к писанию “сплошным потоком”, его книги стихов стали делиться на главы-циклы с общими мотивами и общей атмосферой каждая. Книга стихов - “большая форма” Кушнера взамен эпических стихотворных форм, которые он неоднократно провозглашал устаревшими. сосредоточив энергию на позитивных задачах эстетического обновления – на возвращении в поэзию человеческой меры, достигнутой в свое время акмеизмом, и на новой ориентации в мире пробудившейся от идеологического наркоза души. Со временем слово “пустяк” станет опорным и мотивирующим в лексиконе Кушнера: “Поэзия следи за пустяком, / Сперва за пустяком, потом за смыслом” (из кн. “Дневные сны”Предметная связь - связь психологическая, хорошо освоенная Чеховым и прозой 20 в. (Пруст и др.):

какая-нибудь безделица, запах, напев выступают как накопители впечатления, возбудители эмоциональной памяти; “пустяк” генерирует “смысл”, когда-то, по смежности, вложенный в него душевным событием.

Однако у Кушнера поэзия, усиливая преображающие возможности прозы, превращает некий “пустяк” не просто в памятку или “примету”, но в устойчивый знак, нервный узел лирической образности. Основные мотивы поэзии Кушнера — неизбежность смерти, страдание и гнет как обязательные условия счастья, внешняя несвобода как источник свободы внутренней, одиночество и метафизическое изгнанничество человека. Философская лирика Кушнера построена на отталкивании от осязаемых реалий быта, городского пейзажа, на точных и конкретных наблюдениях и пронизана ассоциациями, реминисценциями и скрытыми цитатами, восходящими к культурным символам всех времен и народов (исключая Ветхий завет). Придерживаясь, как и А. Ахматова, принципов не покидать Россию и не выражать своего отношения к режиму, Кушнер откликнулся на массовый выезд евреев из Сов. Союза стихотворениями «И в следующий раз я жить хочу в России», «Пойдем! поедем! — говорят», «Я не люблю Восток, не понимаю» и др.

«Московский Арсений Тарковский и питерский Александр Кушнер буквально спасли чистую поэзию, поэзию абсолютную, не замутненную социологичностью, идеологией и пресловутой борьбой, -- “поэзию поэзии” (термин Н.В. Гоголя), -- ту, которая есть в дереве, в космосе, в Боге, в воде, в человеке, в огне, в земле, в звере, в воздухе -- в душе. Книга “Голос” была голосом истинной поэзии.» Цит. по: Казарин Ю.А.

Исходя из этого замечания, можно понять, что творчество Александра Кушнера далеко от социально-идеологической критики, он не осмеивает творчество других и не злопамятен, по замечанию того же Юрия Казарина:

«Александр Кушнер никогда не отдавался обиде, его стихи вне обиды и вне сведения счётов (как это бывало у многих известных словесников, в том числе и у Булгакова, и у Бродского) обида автора, сталкиваясь с обидой,

вызываемой инвективами во “враге”, усиливает обе обиды, “разгоняя” их до сверхразумной скорости» [60.].

Анализируя творчество А.Кушнера, критики и литературоведы отмечают эволюцию его поэтики. Почти во всех работах, посвященных поэзии Александра Семёновича Кушнера, так или иначе, ставится вопрос о развитии его эстетических взглядов, что в свою очередь влечет за собой изменения в художественном мире в целом, а в частности в поэтике стихотворений. Отсюда возникает проблема периодизации лирики Александра Семёновича. На этот вопрос следует обратить внимание, так как представления лирического героя о поэте и творчестве от сборника к сборнику также подвергаются различным изменениям.

1. 1962-1966 года

В стихотворениях 1962-1966 годов тема поэта и поэзии возникает, прежде всего, через восприятие лирическим героем творчества других художников. При этом лирический субъект является больше читателем, нежели поэтом. Обращаясь к именам знаменитых поэтов и прозаиков, Кушнер рассматривает их творчество больше как ценитель, почитатель, и даже как профессиональный филолог (вспомним о филологическом образовании самого А.Кушнера), понимающий поэтику произведений, особенности написания, подбор метода художника, выбор жанра произведения т.д. К этому периоду отнесем сборники

«Первое впечатление» (1962) и «Ночной дозор» (1966), которые сразу после выхода получили критику в именитых журналах, но при этом очень быстро стали популярными.

2. 1969-1983 года

Практически всеми исследователями отмечается, что после 1966 года в мировоззрении Александра Кушнера происходят существенные, сильно заметные изменения, находящие отражение и в его лирике, — «от первых двух к трем следующим книгам поворот резкий и решительный». В поэзии Кушнера 1969 – 1983-х г.г. продолжают возникать образы писателей и поэтов XIX-XX

столетий, выступающих в качестве литературных персонажей. В отличие от ранее опубликованных стихотворений 1962-1966 годов, где лирический герой представлял перед нами читателем, в поэтических книгах этого периода он судит о художниках ещё и как поэт, сопоставляя свой взгляд на мир и свою поэзию с видением мира и творчеством других авторов. При этом Александр Семёнович Кушнер воспринимает другого художника как собеседника, мыслителя, с которым возможно общение на интересующие темы, а не как наставника из прошлых веков. Вместе с тем лирический герой Кушнера данного периода еще сильнее убежден в том, что поэт в первую очередь является носителем общечеловеческих ценностей (оставаясь при этом частным человеком), а не выразителем гражданских идей общества. Такое представление о поэте в целом становится характерно для литературной ситуации того времени, конца XX — начала XXI века. Сюда войдут стихотворения, вошедшие в сборники «Приметы» (1969), «Письмо» (1974), «Прямая речь» (1975), «Голос» (1978).

3. 1984- настоящее время

Обратим внимание, что в немногочисленных интервью, так же, как и в различных заметках сам А.С. Кушнер постоянно называет ряд имён поэтов если не предтеч, то дорогих ему предшественников, которые, возможно, определяли и определяют по сей день его этико-эстетическую, нравственную ориентацию в литературе. Представим несколько из них: Пушкин, Вяземский, Баратынский, Гоголь, Тютчев, Лермонтов, Анненский, Блок, Пастернак, Ходасевич, Мандельштам, Ахматова, Цветаева, Кузмин, Заболоцкий и некоторые другие. С 1984 и по сей день Александр Семёнович очень часто обращается к данным деятелям литературы, вступает с ними в беседы, споры, дискуссии. Кушнер включает героев и вещественный мир чужих произведений в свои стихотворения, подвергая при этом оцениванию и анализу, в этот период вышли такие сборники: «Живая изгородь», отличительной чертой сборника является повышенный интерес к деталям биографии авторов, вовлекаемых в переключку(1988) «Аполлон в снегу» (1991), «В новом веке»(2006), «По эту

сторону таинственной черты»(2011) - объединивший в себе лучшие, по мнению автора, стихи за весь творческий путь, «Земное притяжение» (2015).

Как говорит сам поэт, поэзия все время возвращается к жизни и смерти, а значит и к темам поэтов и писателей прошлых веков. Александр Семёнович утверждает: «абсолютная уверенность для поэзии губительна: лирика рождается из горячего чувства и мысли: сегодня ты чувствуешь так, а завтра совсем по-другому.! И вот в какой-то момент искры пробегают, и стихи пишутся. А может быть, вообще мыслящий человек так и живет, в вечной надежде и сомнении» [15]. При анализе многообразия тем в стихотворениях Александра Семёновича, подходящих под определение литературное стихотворение предлагаем выделить три следующие группы:

Стихотворение как диалог с представителями поэтов прошлых поколений («Гофман», сборник «По эту сторону таинственной черты», в который включены размышления о Баратынском, Фете, Ахматовой, Мандельштаме, Пастернаке, Бродском, Шаламове)

Стихотворения на основе аллюзии, цитатности, фактов жизни произведения, образах предметов («Современники» - стихотворение, в котором образы поэмы Блока «Двенадцать» сталкиваются с образами «Крокодил» Чуковского», «Шкатулка», где рассматривается все, что в нее входит, из чего состоит, таким образом поэт показывает читателю сложное составляющее не только самой шкатулки, но и героя - Чичикова)

Стихотворения о поэте и поэзии (Нет, не одно, а два лица..., Поэзия - переливание крови..., я не прав, говоря, что стихи важнее... и многие другие)

Тема поэта и поэзии в творчестве многих русских стихотворцев имеет глубокие исторические корни: изначально она возникла и начала свое развитие в произведениях поэтов-философов начала XVIII века —Державина и Ломоносова, затем в XIX веке ее продолжателем стал Александр Пушкин. Вопрос о назначении поэта, о сущности поэзии в жизни наиболее трагично

звучит в творчестве Михаила Юрьевича Лермонтова. Со временем каждый поэт хоть раз за свою творческую историю обращается к этой теме.

В поэзии Александра Семёновича Кушнера Бродский становится своеобразным собеседником лирического героя и противопоставлен ему сознательно: лирический герой Кушнера не претендует на образ «властителя дум», называя своими приоритетами «лирический дар и любовь к предметам». Кушнер рассматривает в стихах факты биографии (конфликт с властями и нежелание пойти на компромисс) и также саму поэзию Бродского, анализируя особенности его лирического творчества, отмечает масштабность и размах мысли, отражающийся, в том числе, в усложнённом синтаксисе. Через этот анализ творчества И. Бродского Кушнер характеризует собственное мировосприятие и творчество.

Исходя из точки зрения лирического субъекта Кушнера на других поэтов, можно говорить об образе поэта в лирике Кушнера – это человек, а не пророк, человек близкий и доступный для обращения и просьбы, к которому можно обратиться за советом или подсказкой. Поэт у Кушнера – это умный собеседник, с которым приятно вести беседы о вечных вопросах.

Герой лирики Кушнера довольно часто предстаёт перед читателями равным, то есть как читатель. При этом функции чтения у действительных читателей и лирического героя разнообразны. Творчество воспринимается в сознании поэта не как «нейтральный» процесс, а, скорее утешением. Таков эффект поэзии и в стихотворении «Страданье занимает в нас...» (1971), навеянном чтением автора, которого сам поэт называет «настольным» для себя:

Страданье занимает в нас
Не больше места, чем мы сами
Ему отводим каждый раз, —
Такими жёсткими словами
Я утешался целый день,

И, слава Богу, был он прожит.

Так пригодился мне Монтень.

И завтра кто-нибудь поможет

Само чтение оказывается утешительной силой во имя спасения, и в том случае, если читать нам «предлагают» одного из самых трагических писателей, автора «Колымских рассказов»:

Когда судьба тебе свою ухмылку

Предъявит или чёрную печать,

Откупори шампанского бутылку

Иль перечти Шаламова опять.

И пустяком покажется обида,

И ерундой вчерашняя напасть,

Ещё чуть-чуть поморщишься для вида,

Но обретёшь свою над ними власть» [34;69].

Поводом для «совета» служит реминисценция из пушкинского «Моцарта и Сальери» [35, 34] с утешением в книге «Женитьба Фигаро». Книгой утешается у Александра Семёновича и Гамлет, будто бы в конкретном эпизоде шекспировской трагедии.

Напомним, Александр Кушнер филолог по образованию, и литературу воспринимает с профессиональной точки зрения, не ограничивается первичным восприятием. Лирический герой стихотворений Александра Семёновича заглядывает в комментарии, интересуется рукописными материалами, смотрит сноски, любопытны ему и даты появления произведений, привлёкшего его внимание. Это и есть проявление той поэтической «внимательности», которую он постоянно в себе ощущает.

Поэзия мысли обозначает содержание в себе рефлексию формы. Формальная сторона стихотворения больше всего поддаётся поэтическому осмыслению, так как она, с включает в себя стандарт ритма, рифмы, строфы, и она чаще склоняется к «точным наукам». «Кто нам сбивчивый ритм небывалый

диктует? Ходьба», — пишет Кушнер в стихотворении «Прогулка», где использует достаточно необычный ритм. Стихотворение написано анапестом, при том пятистопным, в каждой строфе один-два стиха имеют всего по две стопы. Именно от этого противопоставленного сочетания кратких и длинных стихов и возникает ощущение достаточно продуманной сбивчивости. Подобный стихотворный размер стал частью и другого стихотворения, даже давшего название сборнику 2008 года: «Облака выбирают анапест». Но это не значит, что другие размеры поэтом обделены:

И думал я ещё о том, что в шестистопном
Ямбе неплохо иногда сдвигать цезуру
И перестраивать его волноподобным
Движеньем, — так рукой взбивают шевелюру
(«Я думал вот о чём, я думал, что везенье...», [11, 157]).

Стихи, в которых ведётся разговор о шестистопном ямбе, таким шестистопным ямбом и написаны, и цезура как раз во втором стихе (где она упомянута, обязательно сдвинута). Появляется она после восьмого слога; привычное звучание ямба нарушается здесь неожиданным переносом ударения со второго слога на первый в самом начале стихотворения: «ямбЕ». Сомнений нет и в том, что на такое изменение поэт идёт сознательно. И рифмовки у Кушнера рефлексивны: «Поезд скорость набирал, // Рифмовал одни глаголы, // Будто кто-то умирал // От любви: один тяжёлый // Способ был его спасти — // Это мчаться, мчаться, мчаться... // Чтоб к подушке мог прижаться // в полуночном забытьи...» («Поезд скорость набирал...»),).

У Александра Семёновича в сборнике «Таврический сад» есть стихотворение, где даётся авторская поэтическая типология, как можно догадаться, людей искусства, только с двумя моделями творческого поведения:

«В одной толпе — строги и сдержаны движенья, // И струнный инструмент поёт, как золотой // Луч, боже мой, хоть раз кто слышал это пенье, // Тот преданно строке внимает стиховой. // в другой толпе — не лавр, а плющ,

и виноградный // Топорщится листок, // Там флейта и свирель, и смех, и длится жадный // Там прямо на ходу большой, как жизнь, глоток» («Две маленьких толпы...»; 1989; 254). В этой системе узнаётся противостояние аполлонического и дионисийского начал, которое в европейской культуре образовались у Фридриха Ницше, в России появившееся и подхваченное Вячеславом Ивановым. Здесь выбор Александра Семёновича словно ясен: если лирический герой противопоставляет себя явному дионисийцу, что растаял вдалеке, бесследный, проделав шумный путь в помятом пиджаке, то у него самого, конечно, должны быть движенья строгие, серьезные и сдержанные; он человек аполлонического склада. И всё же у Кушнера случается неожиданная на первый взгляд оговорка: «Ты знаешь, за какой из них, не рассуждая, // Пошёл я, но — клянусь! — свидетель был не раз // Тому, как две толпы сходились, золотая // Дрожала пыль у глаз».

Поэт, обращающийся к творчеству своих братьев по перу, поэтов и писателей, с одной стороны, сам является читателем, воспринимающим стихотворения и произведения других поэтов с субъективной точки зрения, с другой же стороны – он сам является создателем лирических произведений, творческий человек. Проследив восприятие Кушнером творчества других художников слова, мы сможем выявить концепцию творчества самого Александра Семёновича. Следует обратить внимание на то, что в текстах Кушнера встречается множество имён известных творческих людей (не только писателей и поэтов, но и художников, исторических личностей, музыкантов, а также литературных героев и др.).

Другие поэты и писатели присутствуют в стихах Александра Семёновича в эпиграфах и посвящениях, а также становятся героями стихотворений, например, в стихах «Радищев», «Мне приснилось, что все мы сидим за столом...», «Осень», «Стог».

В своих стихотворениях Александр Семёнович обращается не только к именам художников слова прошлого, XIX века, но и к поэтам и писателям века XX-го века, к своим современникам.

Для подробного анализа образов творцов наиболее подходит сборник «По эту сторону таинственной черты» [13], вышедшей в 2011 году и объединивший лучшие, по мнению автора, стихотворения.

Анализируя данный сборник важно отметить: большинство из стихотворений поэта направлены именно на художественное оценивание, принятие опыта прошлых поколений и являются обобщенным взглядом на современное искусство. Сам сборник рассчитан на понятие и принятие всего, в него входящего, не только взрослыми, но зачастую и школьниками.

Из поэтов XIX века постоянными «собеседниками» Кушнера, с которыми он вступает в активный диалог (порой вплетая строки из произведений классиков в канву собственных стихов: «Скучно, Гоголь, жить на этом свете!») можно отметить Н.В. Гоголя и Ф.И. Тютчева. Помимо них встречаются имена А.С. Пушкина, П.А. Вяземского, А.А. Фета и многих других. В стихах Кушнера мы находим особые портреты людей слова, которых он упоминает с их внешностью, чертами характера и поведением. А.Кушнер спорит с великими творцами прошлого, доказывает свою точку зрения.

Исходя из точки зрения лирического субъекта Кушнера на других поэтов, можно говорить об образе поэта в лирике Кушнера – это человек, а не пророк, человек близкий и доступный для обращения и просьбы, к которому можно обратиться за советом или подсказкой. Поэт у Кушнера – это умный собеседник, с которым приятно вести беседы о вечных вопросах.

Для рассмотрения отдельных случаев литературной беседы, откликов Кушнером на творчество других писателей и поэтов, нам необходимо провести общий анализ упоминания различных авторов в стихотворениях и составить список самых частых отсылок.

Все исследователи литературного (поэзия, очерки и эссе) творчества Кушнера чаще связывают его с пушкинским текстом и пушкинской эпохой. Это касается как, формы стихов, ясности и понятности (прозрачности) так и реминисцентного плана. Александр Семёнович Кушнер не скрывает, что почти всем, как поэт, обязан именно XIX веку, в том числе тематическим кругом своей лирики. Одним из содержательных мотивов его творчества является поэзия дружеского чувства, восходящая, главным образом, к Пушкину. Для Кушнера знаком, отсылающим к литературному тексту, считается не только конкретное слово или взятая из стихотворения фраза. Подтверждением авторства считается и стихотворный размер, рифма, ритм, строфа и все элементы из техники стихосложения: Цит. по Кушнер, «Аполлон в снегу»:

«Стихи создаются не для первого встречного, они пишутся для человека, способного их прочитать». [15, с 449] Чужая стихотворная форма служит собственным, конкретным, поэтическим задачам – как говорит сам поэт, «все дело в ракурсе, а он и вправду нов». Из этого следует, что одним из самых частых по упоминаниям и отсылкам является А.С. Пушкин. Примером в данном случае считаем стихотворение «Посетил», в котором поэт повествует А.С. Пушкину о событиях, так же выпавших на долю поэта современности. Стихотворения Александра Кушнера, содержащих в себе аллюзии на пушкинскую судьбу или же переключки с произведениями классика, исчисляются многими десятками. Не удивительно, что «присутствие» Пушкина в творческом сознании современного поэта стало предметом и своеобразной литературной рефлексии, и исследовательского интереса. Образ культуры, созданный Александром Семёновичем, сознательно открыт для повседневной прозы жизни, демонстративно не торжествен, не отличается героичностью повествования, не абсолютен. Символ пророческой, провидческой роли поэта — шестикрылый серафим, появляясь посреди ленинградской квартиры, поражает у Кушнера своей неуместностью в ситуации:

Он встал в ленинградской квартире,

Расправив среди тишины
Шесть крыл, из которых четыре,
Я знаю, ему не нужны.
Вдруг сделалось пусто и звонко,
Как будто нам отперли зал.
— Смотри, ты разбудишь ребенка!
— Я чудному гостю сказал [14, 48]

Так, пушкинский поэт-пророк становится объектом творческой критики в стихах А. Кушнера: в современной поэту действительности пророк не выглядит великим и значительным, а наоборот, его образ не подходит для прозаической линии экзистенциальных стихотворений Кушнера.

Александр Семёнович вступает в диалог со стихотворением А. С. Пушкина «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...», в котором лирический герой классика «замыслил ... побег» «в обитель дальнюю трудов и чистых нег» [24, с. 258] (причем достаточно сложно однозначно выделить и понять, что именно Пушкин понимал под этой обителью: то ли Михайловское, то ли совсем иной мир). Александр Семёнович находит свое собственное, абсолютно особенное прочтение пушкинских строк, исходя из собственного эмоционального опыта. Он готов спорить с Пушкиным-классиком, Кушнер пишет о времени, «неподвластном фразам о нем трескучим» [16, с. 4]. Вполне логично предположить, что «фразы трескучие» о времени – из того же стихотворения классика («Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частичку бытия...» [24, с. 258]). А.Кушнер же утверждает, что время вполне можно остановить, что могут быть абсолютно счастливые «два-три часа» с любимой в жизни человека.

Также Александр Семёнович Кушнер рассматривает стихотворения «Желание славы» и «Ненастный день потух...» как единое, неразрывное, в тексте Александра Семёновича не отделяются детали, отсылающие к каждому из источников. Лирические ситуации и герои двух этих стихотворений

Пушкина объединены. Так наш поэт-современник утверждает право Пушкина считаться создателем не только русского литературного языка, но также и национальной любовной лирики, к произведениям которого невольно будут обращаться все последующие авторы, работающие в этом направлении.

Следующим по частоте упоминания является Н.В. Гоголь. Может, в критике не отмечена значимость гоголевской темы и гоголевских героев в творчестве Кушнера. Наличие постоянных обращений не только к произведениям, но и к самому автору произведений, позволяет включить Гоголя в список самых упоминаемых авторов в произведениях Кушнера: более четырех десятков. При вступлении в диалог с классическими писателями, Александр Семёнович ставит проблемы, актуальные как лично для себя, так и для своих современников. Знаковые имена в стихотворениях поэта отсылают порой не к конкретным текстам, а даже к культурной памяти, восприятию времени в целом. По мнению исследователей, поэт проверяет присутствие культурной памяти в самых незначительных, мимолетных и мелких впечатлениях частного человека [17; с 315]

Так, в стихотворении «У Коробочки в комнате были картинки с птицами» Кушнер вступает в обсуждение с Гоголем по оформлению пространства и характеристике героини: «...Что за прелесть! Ну, Гоголь!», в стихотворении снег подлетает к ночному окну Александр Семёнович, размышляя о стране, упоминает о письмах Гоголя из Италии: «...как виноватый.»

В число самых любимых авторов Александра Семёновича входит так же и Лев Толстой. Кушнер проработал в школе одиннадцать лет, там вел уроки литературы по роману-эпопее Толстого, при этом как можно больше текста учитель Кушнер старался прочесть на уроке вслух. Стоит учитывать, что школа была вечерней (соответственно, учились в ней только старшеклассники), то получается, что поэт, в своей деятельности учителя шёл романом-эпопеей «Война и мир» в класс чуть ли не каждый учебный год, благодаря чему всё больше «обживал» текст и сам. Сам же творческий диалог с Толстым начался у

Александра Семёновича примерно в 70-е годы, во время общей смены современной культурной парадигмы прежней эпохи увеличивающимся интересом к классической литературе. У Александра Семёновича Кушнера есть стихотворения, где обыгрываются не эпизоды произведения Льва Николаевича Толстого, а события из биографии их автора. По словам Кушнера, он достаточно сильно ценит письма (особенно переписку с Фетом) и дневники Толстого): «читал едва ли не все воспоминания о Толстом». Совершенно не удивительно, что жизнь писателя-классика, насыщенная встречами и событиями, дает подсказку внимательному читателю-поэту самые любопытные сюжеты. Сам выбор этих эпизодов, который может показаться случайным, на деле представляется достаточно закономерным, несмотря на то, что поэтом он заранее, конечно же, не продумывается.

Так, в 2008 году написано стихотворение, навеянное тем, что Кушнер перечитал книгу Бунина «Освобождение Толстого»:

Это Бунин зашёл к старику Толстому,
Был обставлен визит его бестолково,
Он свечей лучевую прорвал солому
И увидел: читает Толстой Толстого.
Небольшая неловкость. Старик смутился:
Зачитался — и некуда спрятать книгу.
О, как миг этот Бунину пригодился!
А как мы благодарны! Спасибо мигу. [13, 143]

В тексте Бунина данный эпизод представлен читателю почти идентично Кушнер передаёт его довольно близко к тексту: сохраняются мотивы освещения с помощью свечи («Он свечей лучевую прорвал солому»), смущения и неловкости Толстого («Небольшая неловкость. Старик смутился»), его спонтанного, резкого желания спрятать книгу от гостя. К слову, повесть «Хозяин и работник», а именно ее читает здесь Толстой, Александр Семёнович считает «одной из самых пронзительных его вещей». Это даёт Кушнеру

дополнительный повод обратить внимание на необычный эпизод. Встреча двух творческих личностей не проходит незаметно ни для одного из них, что подчеркивается в стихотворении.

Ещё одно направление творческого диалога с Львом Толстым в лирике Александра Семёновича идет через тему «маленького», лучше даже сказать, совсем обыкновенного человека. Заметим, что «Война и мир» очень демократична по своей сути: в пользу этого ключевая идея романа-эпопеи о «роевом» характере течения истории. Но подобен этому и лирический герой Кушнера: при всей своей внутренней эрудиции и поэтичности, он живёт жизнью самого обычного горожанина («Через Неву я проезжал в автобусе...»), семьянина («Сторожить молоко я поставлен тобой...»), дачника («Надеваешь на даче похуже брюки...»), и порой даже неожиданно склонен, вполне толстовски, к «опрощению» («О, водить бы автобус из Гатчины в Вырицу...») [16, 34]. Вот и в творчестве Толстого его интерес сосредоточивается на этом. В одной журнальной подборке с названием «Пометы на полях» вместе со стихотворениями «Я бы хотел об Италии больше узнать от Толстого...» и

«Между прочим, Каренин читает француза де Лиля...» было помещено и произведение «Я не знаю, был ли век...» (1997). Исходя из содержания и контекста, оно явно навеяно перечитыванием «Анны Карениной», но сюжет романа оказывается для поэта поводом для рефлексии в шуточной форме о художественном вымысле и реальной жизни в романе:

«А не то живёшь, живёшь // Трудно, жарко, бестолково, // А тебя заменит
ложь — //Чудо вымысла и слова!»

Здесь не только явные характеры героев и некоторые эпизоды романа, но и его знаменитая завязка, которая стала крылатой фразой с первой страницы:

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» (VIII, 7), — тоже дала повод для лирического отклика.

В числе самых любимых поэтов у Александра Семёновича — Афанасий Фет. Мы насчитали свыше трёх десятков стихотворений, в которых поэт

«перекликается» с классиком или же обращается к нему. Помимо стихотворений у Кушнера есть также специальное эссе о Фете — «Воздух поэзии» (1990).

Довольно часто обращение к А.А. Фету у Кушнера происходит через эпиграф. Так, Александр Семёнович Кушнер впервые обратился к строчкам Фета как к эпиграфу в 1966 году, в стихотворении «Стог». Это вообще один из первых случаев обращения Кушнера к эпиграфу стихотворного текста. Кроме того, что в самом стихотворении эпиграф ярко перекликается с первой строкой, как с завязкой сюжета лирического произведения («На стоге сена... я лежал» — «Я к стогу сена подошёл»), стихотворение Кушнера обращает на себя внимание также и ритмическим сходством с источником. Само Фетовское стихотворение, помимо всего, предопределяет еще и лирические размышления Александра Кушнера о законах мироздания, о закономерном и случайном в нём; предопределяет и в тот момент, когда кажется, что Бога не было вверху, и тогда, когда внимательность и заслуги Всевышнего не оставляют никаких сомнений в его потворстве человеку. Риторическое же стихотворение «Фету кто бы сказал, что он всем навязал...» непосредственно обращает внимание не только читателя, но и самого Фета, будь у него возможность прочитать это стихотворение, на недостатки, недосказанности в стихотворениях.

Еще один творец-классик так и не остался без внимания в лирике Александра Семёновича. Более трёх десятков стихотворений, где появляются лермонтовские мотивы, можно обнаружить в поэзии — преимущественно в последние десятилетия. Особое внимание привлекает к себе одно из стихотворений. Но, насколько нам известно, хронологически оно наиболее раннее. Стихотворение представляется очень важным в поэтическом диалоге

Александра Семёновича с Лермонтовым, очень показательным для поэтического мировосприятия Кушнера и пронизательными по-своему в отношении к наследию великого поэта. Стихотворение «Вбежал на холм...», где в два текста связываются друг с другом вроде бы формальным признаком -

стихотворным размером. Но не только размер, а ещё и строфическая организация «Бородина», повторяется поэтом: aabccsb. Сохранено и расположение разноstopного ямба в стихах: третий и седьмой стихи в каждой строфе включают в себя по три стопы, остальные — по четыре. Стихотворный ритм, строфика, вообще являет собой для Александра Семёновича предмет действительной лирической рефлексии. Размер и ритм стиха не раз оказываются как будто бы созвучны настроению героя Кушнера и окружающему миру, «лирическая ситуация просветления Лермонтова не раз появляется в стихотворениях самого Кушнера — как в сравнительно ранних, так и в более поздних, изданных и написанных уже после 1973 года.: непритязательный, казалось бы, пейзаж оказывается исполнен глубокого поэтического смысла и воздействия на душу лирического героя.

«Героями» стихов Александра Семёновича могут стать порой даже сорняки, например, крапива или лопух, отчего лирическая картина становится ещё более близкой к народу. Но самое главное: вполне обычный, пейзаж оказывается наполнен глубоким поэтическим смыслом и воздействует на душу данного в стихотворении лирического героя. Так по-лермонтовски и происходит в стихотворении «Вбежал на холм и задохнулся...». Здесь, помимо мотива цветов, стихотворения Кушнера связывает со стихотворениями Лермонтова и мотив ручья, который звучит в том же поэтическом ряду, в составе данного в них лирического пейзажа: Когда студёный ключ играет по оврагу» (Лермонтов) — «Бежал ручей в кустах зелёных» (Кушнер).

Именно мотив цветов является нитью, неожиданно соединяющей стихотворение «Вбежал на холм...» с другим стихотворением Кушнера, содержащим в себе переключку с Лермонтовым, но написанным уже в другую эпоху — «Какой в них впрыснут яд...» (2005). Теперь, правда, цветы оказываются искусственными, и это как раз и определяет ключевую поэтическую мысль стихотворения:

...О, красоты запас

С искусственным акцентом!
Я думаю, и нас
Снабдят таким ферментом,
Что беды и года
Уже души не тронут.
Подчищена среда,
Тепличный грунт прополот.
И вряд ли кто сказать
Рискнёт в стихах, что грустно
И некому подать
Руки, — откуда чувство
Такое? Не смеси
Признаньями отныне
Про детский жар души,
Растраченный в пустыне. [11, 143]

В данном стихотворении достаточно широка лирическая ситуация: она определяется раздумьями о современной жизни и ее прагматике в сравнении с прежними временами. Здесь же и скепсис, и горькая ирония поэта. Но реминисценции к строчкам Лермонтова из стихотворений «И скучно и грустно...» и «Благодарность» — в стихотворениях появляются не просто так. Словно поэтический парадокс строится диалог с классиком: и то и другое стихотворение выражают как раз дух Лермонтова-скептика, а не Лермонтова «просветленного».

Особое место в читательских и творческих интересах Кушнера занимает проза Чехова. Впрочем, Александр Семёнович не склонен отдалять

Классика русской прозы от поэтического цеха: «Чехов, сказавший о себе, что писал всё, кроме стихов и доносов, на самом деле был лучшим поэтом конца XIX века, когда поэзия пришла в упадок». Стихов, напрямую связанных с чеховскими произведениями, у Кушнера сравнительно немного (заметно

меньше, чем, например, «пушкинских» или «толстовских»), но они всегда значимы для него и раскрывают важные грани его собственного поэтического мира.

Все чаще детали биографии А. П. Чехова, которому посвящено стихотворение «И еще я подумал, что гений рождается в любой...». В этих строчках Александр Семёнович Кушнер дает общую характеристику всему творчеству А. П. Чехова: мы «захвачены каждой строкой, / К тесной прозе сухой прижимаясь, как к счастью и горю» [16, с. 24]; поэт помимо этого подмечает: «в его [Чехова] прозе блестит даже тусклое слово "коллега"» [17, с. 25].

В поисках истинной причины появления подобных качеств творческой личности Антона Павловича Чехова, Кушнер обращается именно к биографии писателя. Александр Семёнович отмечает, что «чудак Павел Чехов, в надежде ввести Домострой, / "Росписание делов" начертал для своих домочадцев» [17, с. 24]. В действительности, отец Антона Павловича, Павел Егорович Чехов в свое время написал «Росписание делов и домашних обязанностей для выполнения по хозяйству семьи Павла Чехова, живущего в Москве» (цит. по: [18, с. 2]). Те, кто его не выполнял, подвергались «сперва строгому выговору, а затем наказанию», при котором запрещалось кричать» (цит. по: [18, с. 2]). Но Александр Кушнер осознает, что в жизни именно такая домашняя ситуация и атмосфера, «бездарная среда» (понятие которой усугубляется также и за счет орфографической ошибки в слове «росписание», которая была сознательно введена в текст стихотворения А. Кушнером, хотя в оригинале росписания, составленного П. Е. Чеховым, отсутствовала) способствовала развитию и становлению таланта. В понимании Александра Кушнера, именно природа того города, Таганрога, города детства Чехова, влияла на развитие творческих способностей писателя: «...Быть может, акации той / Таганрогской, в пыли, да оврагам, сползающим к морю, / Мы обязаны тем, что захвачены». В действительности, происходит узнавание самого обыденного в вечном, но уже окрашенное холодноватым скепсисом и иронической горечью:

Если правда, что Чехов с Толстым говорили впервые в пруду, по колена в нём стоя, то как же Господь ерунду обожает, <...> — это в чеховском было рассказе уже.

И, наверное, Бог, улыбаясь, прозаик в душе. <...>

Мир мелочей,

Перетянутых в талии платьев, палящих лучей,

Золотых головастиков...

Бог, разговором задет,

Не уверен, есть общая мысль у него или нет? [17, 347]

Также Александр Семёнович Кушнер часто обращается к обширному историко-культурному ряду имен, выражающихся в обращениях к этим именам, взаимодействует во семи, кто пишет о поэте. Это, заметим, не раз было и предметом критических замечаний во «вторичности», лучшим опровержением всему этому служат стихотворные строки самого поэта:

«Искусство и есть продолжение жизни. // Но, может быть, в лучшем её варианте...» В действительности, для чувствующего и мыслящего человека все виды искусств существуют совсем не отдельными частями, а скорее, как единая, органичная часть жизни поэта.

Существует литература, которая посвящена выражению в кушнеровских стихах разнообразных литературных традиций — от латинских стихотворений Катулла до близкого друга Бродского. Просмотрев серию статей Кулагина, направленных на отражение в творчестве Кушнера традиций русских классиков и обращений поэта к конкретной персоналии в отдельных стихотворениях, можно увидеть, однако, что такие обращения могут содержать в себе не одну, и даже не две творческие персоналии, это неизбежно обретает характер зарисовки или некоего этюда: творческое, лирическое внимание поэта «цепляется» за образы целой группы творческих лиц, «чужое слово», актуальных для Кушнера именно сейчас. Такие «переклички» (слово самого

Кушнера) соотносятся с мгновенным снимком настроения поэта-читателя. Рассмотрим знаменитое стихотворение «Наши поэты» (1986).

Конечно, Баратынский схематичен.
Бесстыльность Фета всякому видна.
Блок по-немецки втайне педантичен.
У Анненского в трауре весна.
Цветаевская фанатична муза.
Ахматовой высокопарен слог.
Кузмин манерен. Пастернаку вкуса
Недостает: болтливость — вот порок.
Есть вычурность в строке у Мандельштама.
И Заболоцкий в сердце скуповат.
Какое счастье — даже панорама
Их недостатков, выстроенных в ряд! [12, 243]

Здесь через, казалось бы, открытую критику самых известных поэтов XX века, можно найти самое яркое признание в любви: «Какое счастье – даже панорама их недостатков». Так, вся литература, в частности поэзия вместе с культурой в целом становятся воплощением счастья, отражением духовной жизни поэта. Культуроцентричность, а именно ее весьма высокая планка, в стихотворениях Александра Семёновича Кушнера отмечалась многими исследователями. «Очевидна акмеистическая традиция выстраивания метафизической реальности культуры: её образы, её вещественное присутствие (книги) наполняют стихи Кушнера, делая их не только актом духовной жизни поэта, но и размышлением о роли духовных ценностей в существовании человека как такового. Поэтика точной детали соседствует у Кушнера с поэтикой семантизации текста» (цит. по Рыбальченко Т.Л. [24, 345]).

Подобное стремление к «перекличке» именитых поэтов как особенность, отличающая восприятие Кушнера русской литературы, актуальна и для его

творчества последних двух десятилетий, отчетливо проявляющаяся и в стихотворении – «Кто с чем»:

Мандельштам приедет с шубой,
А Кузмин с той самой шапкой,
Фет тяжелый, толстогубый
К нам придет с цветов охапкой.
Старый Вяземский – с халатом,
Кое-кто придет с плакатом.
Пастернак придет со стулом,
И Ахматова с перчаткой,
Блок, отравленный загулом,
Принесет нам плащ украдкой <...> [10, с. 197].

Уникальность такого стихотворения видится читателям-филологам в том, что именные обращения к образам наиболее знаковых фигур русской литературы дополняются в каждом случае неатрибутированными (вещественными) аллюзиями, содержанием которых являются самые яркие символы, найденные разными поэтами образы и всевозможные художественные детали, вошедшие в сокровищницу русской национальной литературы, которые и сохраняются в памяти целых поколений читателей. Именно в таком обращении к «вещам поэтов» заключён внутренний глубинный смысл названия стихотворения «Кто с чем», актуализирующий не только его конкретно-предметный, но и культурологический смысл.

2.2. Система образов поэзии И. А. Бродского

Различают два периода творчества Бродского:

1) ранний этап, который завершается в середине 60-х г: стихи более простые по форме, мелодичные, светлые и просветляющие (“Пилигримы”, “Рождественский романс”, “Стансы”, “Песня”).

2) поздний этап, где преобладают мотивы одиночества, пустоты, конца, абсурдности, усиливается философское и религиозное звучание, усложняется синтаксис. (“Сретение”, “Насмерть другу”, “Келомякки”, “Развивая Платона”, циклы “Части речи” и “Кентавры”).

Поэзия Бродского лишена советской идеологической направленности. Пытаясь преодолеть существующую традицию, Бродский сторонится существующих современных поэтов, изменяет обычные контексты, расширяет границы понимания. При этом он занимается своеобразным поэтическим "самовоспитанием". Он является новатором стиха, не только в тематике, но и в ритме, в метафорах, в эпитетах, он отказывается от разделения языка прозы и поэзии.

И одним из примеров новаторства явилось частое использование составной рифмы. Она стала известной еще в 19 веке и использовалась в основном в шутливых поэтических экспромтах, каламбурах, и всегда воспринималась как некий отдельный от цельного стихотворения элемент. И только у Бродского она стала постоянной и востребованной частью его поэзии. Его составная рифма отличается особой органикой, чаще всего она используется для того, чтобы быть продолжением рассуждения.

Встань в свободную нишу и, закатив глаза,
смотри, как проходят века, исчезая за
углом, и как в паху прорастает мох
и на плечи ложится пыль – это загар эпох.
("Торс")

Также составная рифма выполняет у Бродского не только ритмико-синтаксическую, но и семантическую роль. Часто для выделения, дополнительного привлечения внимания к предмету, о котором идет речь.

вблизи вулкана
невозможно жить, не показывая кулака; но
и нельзя разжать его, умирая.
в полдень кошки заглядывают под скамейки,
проверяя, черны ли
тени.

("Декабрь во Флоренции")

Другой важной областью для экспериментов и изобретений Бродского явилась метрика, ритмика и интонация стиха. Ритм – это биение сердца поэзии. И для того, чтобы заставить жить каждое стихотворение своей собственной жизнью, он использует все возможное – графику стиха, звукопись, особенности пауз и переносов в тексте. И становление Бродского прослеживается именно в этом. Стихи юного поэта графически были просты, все внимание было уделено выражению его эмоциональной стороны. Примером могут служить такие стихотворения, как "Прощай, позабудь", "Стихи под эпитафией". Произведения зрелого Бродского сложны как по содержанию, так и по внешнему построению.

Бродскому принадлежит заслуга соединения нескольких поэтических традиций – русской, американской и английской. Он не только соединял различные культурные течения в своих произведениях, он занимался переводами с разных языков на русский, а также со времени своего переезда в США, он преподавал русскую литературу в университетах.

Ну и конечно, Бродского можно считать не только новатором, но и первооткрывателем новой поэтической традиции. Ведь его поэзия – это смесь философии, религии и геометрии. Каждая из этих наук несет свою мораль и многому учит человека. Философия – пониманию происходящего, учит задавать вопросы и выводить законы развития, религия – учит прежде всего

нравственности, силе духа, умению прощать, геометрия – четкости и рациональности мышления. Никто из его предшественников так явно не соединял качества и свойства этих наук в поэтическом тексте. Его поэзия – это монолог эпического героя, рассуждения странника, идущего по миру.

И единственным способом познания мира Бродский выдвигает поэзию. "Поэзия – это перевод метафизических истин на земной язык. То, что ты видишь на земле – это не просто трава и цветы, это определенные связи между вещами, которые ты угадываешь и которые отсылают к некоему высшему закону ". "Язык диктует поэзию. Поэт – орудие, продукт языка ", - дает определение Бродский. И подтверждая это в своих стихах, сравнивает алфавит с существованием всего живого на земле. Он приписывает ему качества метафизические.

Алфавит не даст позабыть тебе
цель твоего путешествия – точку "Б.

("Квинтет")

Как тридцать третья буква,
я пячусь всю жизнь вперед.

("Строфы").

Бродский - злейший враг банального. Ему уже не страшны рифмы традиционной любовной лирики или пейзажных зарисовок ради них же.

Отчужденность - вот главное качество человека, которое выделяет Бродский. В своем взгляде на личность Бродский сближается с мнениями и положениями философов-экзистенциалистов - Камю, Сартром, Бердяевым, Кьеркегором и Хайдеггером, которые утверждали обособленность, одиночество человека в мире. При этом они подчеркивают то, что человек, только полностью отказавшийся от общества, обретет «подлинное существование», найдет сам себя, и сможет реализовать заложенные природой уникальные способности. Однако, чтобы выйти на свой личностный путь самоутверждения в мире, человек должен отказаться и от личных представлений о самом себе,

которые сложились также под влиянием социальной среды. В ранних стихотворениях Бродский ясно определяет такую позицию по отношению к миру.

Сумев отгородиться от людей,
Я от себя хочу отгородиться.
Не изгородь из тесаных жердей,
А зеркало тут больше пригодится.
(«Сумев отгородиться от людей...»)

Чтобы человек не делал, он всегда остается одиноким, отчужденным от общества. Но именно в своем одиночестве он приходит к абсолютной свободе. Однако свобода у Бродского - не награда, а тяжелое бремя для человека, потому что она предполагает ответственность и личный выбор. В этом он схож с Сартром и Камю, которые занимались этой проблемой достаточно подробно и детально.

Человек изначально одинок, поэт это не раз утверждает и в своем зрелом творчестве. Во многом на взгляды Бродского повлияла и ссылка, а позднее и эмиграция из России. Тема «ухода от людей» постоянно звучит в его поэзии. В позднем периоде его творчества поэт приходит к мысли о том, что человека общество растворяет, в особенности - идеологизированные религии, которые навязываются ему насильно. Поэтому Бродский «проповедует» частную жизнь. Он возводит отчужденность в цель жизни. Отстранение дает возможность обрести свободу. Свободу от всего, что довлеет над человеком, будь то идеология, религия, власть или он сам.

Именно частная жизнь позволит человеку идти своим путем, жить по своим законам.

Иначе - верх возьмут телепаты,
Буддисты, спириты, препараты,
Фрейдисты, неврологи, психопаты.
Кайф, состояние эйфории

Диктовать нам будет свои законы.

(«Речь о пролитом молоке»)

И здесь раскрывается еще одна традиционная тема отчуждения - «поэт и толпа», в которой Бродский не нов, и тоже ставит поэта над толпой, подчеркивая его исключительность и избранность. Более того, для него люди превращаются в досадную помеху в творчестве, которые мешают почти исследовательской работе поэта. Для Бродского люди превращаются в «лезущую в глаза психологическую пыль». Однако, для поэта, или любого другого творческого человека, по Бродскому, быть в стороне от общества недостаточно, нужно быть, отстраненным и от самого себя. «Ведь поэт и человек - разные вещи». И вот это новое качество «самоотчуждения» человека поэт рассматривает как цель и средство для достижения свободы.

В иерархии мироздания человек стоит на последнем третьем месте после времени и пространства. Все располагается по уровню значимости. Не время с пространством существуют для человека, они просто предоставляют человеку территорию для жизни. Однако это не значит, что он находится в подчиненном положении. Несмотря на то, что человек зависим от них, ему дано право управлять этими категориями жизни по своему разумению. И человек занимает в мире совершенно особое положение, являясь одновременно и обладателем времени, будучи сам его частью, и покорителем пространства.

Время, по Бродскому, является основой для существования и создателем всего живого, а это значит, что все находится в его власти. Человек не единственная форма пребывания времени, а это значит, что человек зависит от времени целиком и полностью. Человек был создан временем, оно его и подчиняет. Время приносит человеку болезни, несчастья, и в конечном итоге, смерть. Из этого ясно, что он существует в его уничтожающей, враждебной среде. Время им управляет, определяет сроки его жизни, и все опасности человеческой жизни - лишь формы, через которые проявляется убивающее

действие времени. Жизнь и смерть, по Бродскому, становятся враждующими сторонами, и он выделяет особые категории - время жизни и время смерти.

Время жизни, стремясь отделиться от времени смерти, обращается к звуку. Осознание человеком времени происходит через определенные события, коими являются - болезнь, старение и смерть. И если смерть представляется чем-то, о котором можно сказать: «смерть - это то, что бывает с другими», и черты ее не материальны, чего нельзя сказать о болезни и старении. Они как раз имеют свои ярко выраженные во внешнем мире черты, которые человек переживает сам. Смерть отличается тем, что у нее отсутствует такое качество как длительность.

Размышляя о старении, Бродский всегда конкретно-предметен в образах, ассоциациях. Неизменно болезни и старость проявляются у него в натуралистических деталях.

В полости рта не уступит кариес
Греции древней по крайней мере.
Смрадно дыша и треща суставами
Пачкаю зеркало
(«1972 год»)

Тема старения, естественно, связана со страхом смерти. И она навязчиво преследует Бродского в течение всей его жизни. Помимо страха смерти, старение еще и «грозит» превращением в вещь, которая является сама по себе лишь сгустком материи, лишенная ощущений и чувств, свойственные человеку.

Вот оно-то, о чем я глаголю:
О превращении тела в голую
Вещь! Ни горе не гляжу, ни долу я,
Но в пустоту - чем ее ни высветли.
Это и к лучшему. Чувство ужаса
Вещи не свойственно. Так что лужица
Подле вещи не обнаружится,

Даже если вещица при смерти.

(«1972 год»)

Человек, ясно осознавая свое положение во времени, испытывает трагическое чувство обреченности на смерть. И как раз знание того, что тебя ожидает и того, что этого уже не изменить превращает человека в «комочек страха». Любой предмет для него может стать символом уходящей жизни, а значит, и близкой смерти. Помимо обычных вещей, связанные для человека напрямую со временем, появляются и другие материальные символы, ассоциирующиеся с ним. Это мрамор, фотографии, книги, архитектурные памятники, картины, бытовые предметы.

Страх смерти возникает, прежде всего, потому, что это - сугубо личное, частное дело каждого человека. Именно осознание того, что это случится с каждым, повергает человека в ужас. И поэтому, когда Бродский говорит о смерти, «я» у него очень часто звучит как «мы». Видимо за этим кроется попытка избежать своей участи. И именно этот страх заставляет человека искать выход из этой неизбежной, в любом случае, ситуации. Но у него остается по сути два пути - смириться или бороться. Эти темы, борьба со смертью и принятие ее, четко прослеживаются во всем творчестве Бродского, начиная от самого раннего периода до самого позднего 1990-х годов.

Причем, нужно заметить следующее, если в раннем периоде творчества Бродский относится к смерти, как романтик, воспринимая ее чувственно, то в зрелой поэзии отмечается переход к экзистенциальному осмыслению факта смерти. Поэт приходит к мысли, что жизнь, по сути, содержит в себе смерть. Жизнь есть одновременно и умирание, что бы ты ни делал, ты на пути к смерти. Надо подчеркнуть еще и то, что юный Бродский не боялся смерти, этот страх пришел к нему позже, о чем он говорил в своих эссе и интервью.

«- Бойтесь ли вы смерти?»

Да. И это постоянно влияет на мои мысли и работу. Смерть - она как редактор. Она редактирует тебя, твоё мышление».

«Существует затравленный психопат, старающийся никого не задеть - потому что самое главное есть не литература, но умение никому не причинить бо-бо, но вместо этого я леплю что-то о Кантемире, а слушают, есть нечто еще, кроме отчаяния, неврастения и страха смерти».

И страх перед смертью у Бродского перерос в постоянное ожидание конца. Постоянно звучит лейтмотив якобы умершего человека, который говорит о прожитой жизни.

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.

Я входил вместо дикого зверя в клетку...

То есть, неизбежность смерти сделала для Бродского смерть уже свершившимся фактом. И это мироощущение чувствуется постоянно и окрашивает отношение к любому из фактов или событий, о которых он повествует. Все отношение к жизни у лирического героя Бродского пронизывает предчувствие смерти и страх перед ней. То есть человек, по Бродскому, ведет некое полумертвое существование, и этому во многом способствует одиночество человека, неуверенность в существовании даже самого себя.

Итак, человек, по мнению поэта, - есть дитя внешнего времени, в котором он живет, и внутреннего, носителем и обладателем коего является. И хотя он полностью зависит от времени, он может противостоять ему с помощью собственной памяти и творчества. Бродский выдвигает, таким образом, своеобразную теорию эволюции человека.

Эволюция не приспособление вида к незнакомой среде,

А победа воспоминаний

Над действительностью.

(«Элегия»)

Бродский не раз говорит о том, что человек - это «пространство в пространстве». Он оспаривает привычное понимание пространства, говоря о том, что «не человек пространство завоевывает, а оно его эксплуатирует...».

Помимо страха смерти, следующими сильными чувствами человека являются любовь и одиночество. Рассматриваемое выше понятие одиночества было тесно связано с позицией отчуждения человека в мире. В данном же случае любовь с одиночеством образуют оппозицию, и в поэзии Бродского связаны с определенными причинно-следственными отношениями.

А что ты понимаешь под любовью?

Разлуку с одиночеством.

(«Горбунов и Горчаков»)

Любовь и разлука у поэта неразрывно связаны.

Любовь - сильней разлуки,

Но разлука сильней любви.

(«20 сонетов к Марии Стюарт»)

Но любовь - это понятие широкое, которое может включать в себя и любовь к женщине, и любовь к родине, и к друзьям, и к утраченным иллюзиям. И, тем не менее, схема для всего одна: любовь - разлука - одиночество. Итак, одиночество, в любой жизненной ситуации становится итоговым событием. Бродский иронически замечает, «но даже мысль о - как его! - бессмертье кому еще в друзья ты попадешь...», - не увенчан вопросительным знаком. Ответ изначально известен. Ведь если ты занимаешь позицию вне этой среды, позицию отстраненности, то сама среда выталкивает тебя. А друзья, близкие, родные люди, которые обычно есть у каждого человека на его родине, теряются за безличными местоимениями, сливаясь с обезличенным «шумящим вокзалом».

Такова данность, это расплата за выбор, сделанный тобой, за ту свободу, которую ты обретаешь, абстрагируясь от людей, от массы. Поэт прекрасно понимает и принимает это:

смотри в окно и думай понемногу:

во всем твоя, одна твоя вина.

И хорошо. Спасибо. Слава Богу.

(«Воротишься на родину...»)

Необходимо отметить, что здесь еще важно обилие буквы «О», связанной у Бродского с физическим впечатлением нуля. Что, по мнению Баткина, является знаком разлуки, одиночества, отсутствия, забвения.

Следует обратить внимание на то, что это уже не только и не столько одиночество среди толпы, а одиночество в родном городе, среди близких людей: «в этом городе вновь настали теплые дни, Человек приходит к развалинам снова, каждый, кто любил меня, обнимал, так смеялся, неужели они ушли, в которых живут, рожают и мрут». Причем, пространство деревни в стихотворении дано как ограниченное, река отделяет деревню от внешнего мира.

С другой стороны, как утверждает Плеханова, Бродский нашел свой путь отрешения от несвободы - в отчуждении и в самоотчуждении. Причем отчуждение поэта носит диалогический характер - как выстраивание отношений с миром и с самим собой. В этих строках есть упоминание о возможности этого диалога с миром, с бытием. Кроме того, в стихотворении чувствуется присутствие другого измерения. Это мир прошлого, мир воспоминаний героя:

Смотри, у деревьев блестят цветы

но ведь здесь паром...

(«В деревне никто не сходит с ума...»)

Эти строки - противопоставление двух миров: реального и бывшего, которое усиливает противительный союз.

Жизнь природы замыкается в годичный цикл, деревья цветут весной. А в жизни поэта «перспектива лет спрямляет вещи до точки полного исчезновения. Ничто не воротит их назад». Возврата в прошлое нет, оно живет лишь в памяти автора. Как считает Бродский, есть нечто явно атавистическое в самом процессе воспоминания - потому хотя бы, что процесс этот не был линейным. Кроме того, чем больше помнишь, тем ты ближе к смерти.

В пальтО у реки пОсмОтри на цветы,
капли дОждя заденут лицО,
падают на вОду капли вОды
и расхОдятся, как кОлесО.
(«В деревне никто не сходит с ума...»)

И снова нули, круги, частотность буквы «О». Постоянное, незримое присутствие небытия.

В.А. Суханов отмечает: «Интенция в переживании природного пространства лирическим сознанием у И. Бродского первоначально предполагает и наличие непостижимого в онтологии, и возможность речевых актов, в которых эта непостижимость могла бы быть транслирована на человеческий язык, но попытка понять речь природы обречена на неудачу, потому что речь природы - бесформенна и невнятна, то есть непереводаима, а потому и чужда человеку:

Что ветру говорят кусты,
листом бедны?
Их речи, видимо, просты,
но нам темны.
(«Что ветру говорят кусты...»)

В стихотворении «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...» поэт также обращается к природе:

Обращаюсь к природе: это всадники мчатся во тьму,
создавая свой мир по подобию вдруг твоему,
от бобровых запруд, от холодных костров пустырей
до громоздких плотин, до безгласной толпы фонарей.
....
Ты, мой лес и вода! кто объедет, а кто, как сквозняк,
проникает в тебя, кто глаголет, а кто обиняк,

кто стоит в стороне, чьи ладони лежат на плече,
кто лежит в темноте на спине в ледящем ручье.
Не неволь уходить, разбираться во всем не неволь,
потому что не жизнь, а другая какая-то боль
приникает к тебе, и уже не слышать, как приходит весна,
лишь вершины во тьме непрерывно шумят, словно маятник сна.
(«Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...»)

Обращение к природе продиктовано здесь невозможностью прочитать коды ее языка, за исключением одного - кода смерти как присутствующей в молчаливом пространстве «тут» и «сейчас»: «Не неволь уходить, разбираться во всем не неволь, потому что не жизнь, а другая какая-то боль приникает к тебе, и уже не слышать, как приходит весна»».

Эта раздельность человека и природы определяет характер их взаимоотношений в последующей лирике И. Бродского, необратимый уход субъекта высказывания за пределы природного топоса, независимо от сезонных состояний и особенностей конкретного ландшафта.

Отчуждение поэта носит диалогический характер. «Художественный строй диалогического отчуждения раскрылся в стихотворении «К Северному краю». Основа лирического сюжета - мотив движения от отчаяния к умиротворенному знанию, полному и всеобъемлющему...». И.И. Плеханова, анализируя это стихотворение, говорит о том, что Бродский начинает его с просьбы о защите - от человеческих глаз, от преследования судьбы, от страдания. Шесть строф движения от отчаяния, от желания скрыться, ведут к прощанию с той стихией, которая научила процессу отчуждения. А отчуждение - это процесс созерцания, мотив видения - сквозной композиционный мотив стихотворения.

Сам поэт характеризовал себя как «человека зрения»: «Мне кажется, то, что я поймал глазом, и то, что я поймал ухом, взаимодействует». Зрение по своему духовному содержанию синонимично прозрению. В первой строфе

природа, помогая спрятать следы страдания, оставляет зоркость: «Как смоле под корой, спрячь под веком слезу. И оставь лишь зрачок, словно хвойный пучок». Как отмечает исследователь, в пятой строфе - кульминация процесса обретения свободы, момент прозрения:

Так шуми же себе
в судебной своей судьбе
над моей головою,
присужденной тебе,
но только рукой
дай мне воды
зачерпнуть, чтоб я понял,
что только жизнь - ничья.
(«К Северному краю»)

По мнению Плехановой, обращение к судьбе не есть просьба о милости, это приветствие, обращенное к самодетельной и безмерной силе. «Безмерность сулит возможность причащения из чаши мудрости - ручья, которое дарует самое простое откровение: «я понял, что только жизнь - ничья». Игра слов делает итог познания и эпическим, и лишенным всякого героического пафоса: ничья - не победа, но и не поражение столкнувшихся сил, знак их равновесия и диалогического взаимодействия - очень почетный итог, при условии несовпадения личности и мира».

Исследователь считает знаменательным то, что последняя строфа - строфа прощания - не сообщает точно, кем же стал лирический герой стихотворения в результате буквального обращения:

Не перечь, не порочь.
Новых гроз не пророчь.
Оглянись, если сможешь -
так и уходят прочь:
идут сквозь толпу людей,

потом - вдоль рек и полей,
потом сквозь леса и горы,
все быстрее. Все быстрее.

(«К Северному краю»)

«Местоимение растворяется в действии, предел движения не обозначен, начинается диалог с самим собой во втором лице-то ли повелительное наклонение, то ли начало будущего времени».

Здесь можно увидеть и буквально уход из мира, то есть мотив смерти. Так или иначе, «в итоге встречи-испытания мир и человек расходятся. Один из уроков Севера, вынесенный Бродским из ссылки, - о красноречии пространства, о преображении статики в истину... Эта истина - цвет времени, цвет отчужденного равнодушия к любому смыслу, к человеческому присутствию, к любым эмоциям: «Я всегда говорил, что если представить цвет времени, то он, скорее всего, будет серым. Это и есть главное зрительное впечатление и ощущение от Севера». Так в ссылке встреча с судьбой повернула лицом к вечности, к бесконечности...».

В стихотворении «Элегия» природный топос противопоставлен лирическому субъекту по принципу живого неодухотворенного, мыслящего безмолвного:

Издержки духа - выкрики ума
и логика, - вы равно хороши,
когда опять белесая зима
бредет в полях безмолвнее души.

(«Элегия»)

Традиционное для русской поэзии пространство поля интерпретируется как бессмысленное, пустое, а потому и враждебно открытое в никуда, в смерть, в сюжете открывается противоречие между мыслящим, страдающим и смертным человеком и бессмертным, а оттого и равнодушным природным топосом:

Безумные и злобные поля!
Безумна и безмерна тишина их.
То не покой, то темная земля
об облике ином напоминает.
Какой-то ужас в этой белизне.
(«Элегия»)

Комментируя это стихотворение В.А. Суханов отмечает: «В отличие от многочисленных интерпретаций этого пространства в поэзии как пространства гармонизирующего взаимоотношения человека с миром, у И. Бродского этот топос не успокаивает, а, напротив, усиливает переживание ужаса смерти. Белизна и снег закрепляются в его поэтике как напоминания о смерти».

В другом стихотворении этого же периода - «Новые стансы к Августе» - любовная тоска перерастает в смертную муку одиночества, что побуждает поэта к диалогу с небытием. В этом стихотворении, как и в «Элегии», природа уже благоволит к виду и равнодушна к индивиду, здесь лирический герой уже вне природы.

В этом стихотворении прямая связь с темой памяти. Двойники - это те душевные состояния поэта, которые ушли, остались в прошлом, затерялись. Так же воспоминания, живущие в груди поэта, как призраки, мертвецы в земле. Этот параллелизм усиливает невозможность, невозвратимость прошлого. Ему вторят и дороги, ведущие только в лес, как билет в один конец. А упоминание «пустых небес», «опустевших деревень» продолжает, углубляет тему пустоты, небытия:

Здесь на холмах, среди небес,
среди дорог, ведущих только в лес,
жизнь отступает от самой себя
и смотрит с удивлением на формы,
шумящие вокруг.
(«Новые стансы к Августе»)

По мнению Плехановой, у Бродского самоотчуждение переходит в распространение взгляда на весь мир. «И эта модель самопознания соответствует процессу самоопределения природы, который тоже совершается через самоотчуждение».

И вот бреду я по ничьей земле
и у Небытия прошу аренду.
И ветер рвет из рук моих тепло,
и плещет надо мной водой душло,
и скручивает грязь тропинки ленту.
(«Новые стансы к Августе»)

Исследователь отмечает, что Небытие и забытие в данном стихотворении практически уравниваются, сами границы существования как бы размываются, подлинность и бытийность того и другого равноправны, переход из пустыни в пустыню практически незаметен. «...Процесс преобразования границ двойственен, это и сжимание, концентрация, сворачивание в клубок, и отчуждение - распространение души»:

Да здесь как будто вправду нет меня.
Я где-то в стороне, за бортом.
(«Новые стансы к Августе»)

Выражение «за бортом», воскрешает еще один образ, характерный для поэзии Бродского: отношения Небытия и человека, как щедрость океана к щепке. Этот образ мы рассмотрим ниже.

Простертое гнездо, над которым копошатся муравьи, дополняет неприглядный образ смерти-разложения, который отвращает от природы. Диалог с Богом предпочтительнее общения с небытием:

Я глуховат. Я, Боже, слеповат.
Не слышу слов, и ровно в двадцать ватт
Горит луна. Пусть так. По небесам
я курс не проложу меж звезд и капель.

Пусть эхо тут разносит по лесам
не песнь, а кашель.

(«Новые стансы к Августе»)

«Но движение лирического сознания, сделав петлю в пространствах, изумилось самому себе: «Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а? отросток лиры вересковой...». Действительно, любовная тоска завела поэта в совсем неведомые пределы, то ли мифологические, то ли внеисторические».

Таким образом, природа в поэзии И. Бродского, - это часть антропологии, и здесь мы можем говорить об отдельных природных реалиях как знаках экзистенциального существования человека. Это даёт нам некоторые основания выделить мотив воды и другие мотивы в творчестве поэта.

На основе проведенного нами анализа и приведенных комментариев к таким стихотворениям, как «Наши поэты», «Кто с чем» «Шкатулка» и другие, включенных в концептуальные сборники автора можно говорить, что литературная тема в поэзии А.С. Кушнера поддерживается стихотворениями, в которых цитируются поэтические строки, включаются отсылки и аллюзии на известные произведения («Помнишь, Болконский не стал старика-генерала...», «Во дни сомнений...» и др.), а кроме того, А.С. Кушнер использует стихотворения как инструмент поэтической критики и литературоведческих размышлений («Последний день Помпеи», «“Медный всадник” стальным был написан пером...»).

Частотность различных литературных стихотворений, их идейная значимость доказывают, что эта особенность поэтики автора является одним из главных свойств творческой индивидуальности А.С. Кушнера.

Бродский воспринимал себя «последним поэтом XX века» и хранителем культурной традиции.

Ему удалось, как и Кушнеру, создать свой стиль. Бродский развил перенос рифмующегося слова из строки в строку и культивировал четко контролируемую технологией рассудка Ниагару продуманного сознания. Его

особый вклад в мировую поэзию несомненен. Вслед за Буниным и Пастернаком он стал третьим русским поэтом, получившим Нобелевскую премию. В поэзии Бродского возрождаются философские традиции. Оригинальность философской лирики Бродского проявляется не в рассмотрении той или иной проблемы, не в высказывании той или иной мысли, а в разработке особого стиля, основанного на парадоксальном сочетании крайней рассудочности, стремление к чуть ли не математической точности выражения с максимально напряженной образностью, в результате чего строгие логические построения становятся частью метафорической конструкции, которая является звеном логического развертывания текста. Оксюмороны, соединения противоположностей вообще характерны для зрелого Бродского. Ломая штампы и привычные сочетания, поэт создает свой неповторимый язык, который не считается с общепринятыми стилистическими нормами и на равных правах включает диалектизмы и канцеляризмы, архаизмы и неологизмы, даже вульгаризмы. Бродский многословен. Его стихотворения для русской поэзии непривычно длинны; если Блок считал оптимальным объемом стихотворения 12-16 строк, то у Бродского обычно стихотворения в 100-200 и более строк, тянущихся из строфы в строфу. Для него важен сам факт говорения, преодолевающего пустоту и немоту, важно, даже если нет никакой надежды на ответ, даже, если неизвестно, слышит ли кто-нибудь его слова. «Все мои стихи, более-менее, об одной и той же вещи: о времени». сказал в одном интервью Иосиф Бродский. То есть тема его поэзии – Время с большой буквы. А сюжет, его поэзии-жизнь самого поэта.

ВЫВОДЫ

Проведённый анализ показал родственные мотивы творчества поэтов, и несовпадающие мотивы лирики.

Исследование показало, что в поэзии Бродского возрождаются философские традиции, которые пересекаются с философскими традициями наследием А.С. Кушнера. Оригинальность философской лирики Бродского проявляется не в рассмотрении той или иной проблемы, не в высказывании той или иной мысли, а в разработке особого стиля, основанного на парадоксальном сочетании крайней рассудочности, стремление к чуть ли не математической точности выражения с максимально напряженной образностью, в результате чего строгие логические построения становятся частью метафорической конструкции, которая является звеном логического развертывания текста.

Уникальность же философской лирики А.С. Кушнера проявляется в продолжении тем, ставших классическими для русской литературы. Это и тема поэта и поэзии, и природы, преемственности, диалогичности. Коммуникативная составляющая также свойственна лирическому творчеству И. А. Бродского.

Ключевыми мотивами, объединяющими поэзию И.А. Бродского и А.С. Кушнера, стали мотивы природы, отчуждённости, поиска, предназначения, диалогичности с культурой прошлого. Однако, если лирический герой И.А. Бродского – это интроверт, рефлексирующий на темы жизни и смерти, остро переживающий конечность всего, его взгляд устремлён внутрь себя. Между тем у А.С. Кушнера, герой экстраверт, осмысляющий традиционные темы для русской классической литературы. Его внимание направлено на восприятие окружающей действительности, а также на диалог с ним и мировой культурой прошлого.

Кроме того, в отличии от художественной речи А.С. Кушнера, который отличается утончённостью, художественный стиль речи И.А. Бродского явился новаторским, за что поэт и был удостоен нобелевской премией в след за Б.Л. Пастернаком.

И.А. Бродский и А.С. Кушнер – поэты одного времени, одного города, одной страны. Они, безусловно, являются яркими, значимыми фигурами в поэзии второй половины 20 века. Их лирику объединяет цитатность, тематика. Они оба продолжатели высокой русской поэзии. Вклад их творчества в отечественную и зарубежную литературу колоссален. Их творчество ещё долго будет переосмысляться потомками и последователями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, мы пришли к выводу, что современное литературоведение оказалось не готовым осмыслить ушедшую литературную эпоху - эпоху XX в. Ни современное отечественное литературоведение, ни западная русистика еще не обнаружили научных подходов к русской литературе XX в., способных предложить адекватные пути осмысления ее огромного художественного, исторического и культурного потенциала. И дело здесь даже не только в неприменимости к новому литературному материалу категориального аппарата, выработанного отечественным литературоведением при обращении к русскому материалу XIX и. или же к опыту западноевропейских литератур XVIII-XIX вв.; дело в самой художественной и социокультурной специфике литературного процесса XX столетия.

Проведённый анализ показал родственные мотивы творчества поэтов, и несовпадающие мотивы лирики.

Исследование показало, что в поэзии Бродского возрождаются философские традиции, которые пересекаются с философскими традициями наследием А.С. Кушнера. Оригинальность философской лирики Бродского проявляется не в рассмотрении той или иной проблемы, не в высказывании той или иной мысли, а в разработке особого стиля, основанного на парадоксальном сочетании крайней рассудочности, стремление к чуть ли не математической точности выражения с максимально напряженной образностью, в результате чего строгие логические построения становятся частью метафорической конструкции, которая является звеном логического развертывания текста.

Уникальность же философской лирики А.С. Кушнера проявляется в продолжении тем, ставших классическими для русской литературы. Это и тема поэта и поэзии, и природы, преемственности, диалогичности. Коммуникативная составляющая также свойственна лирическому творчеству И. А. Бродского.

Ключевыми мотивами, объединяющими поэзию И.А. Бродского и А.С. Кушнера, стали мотивы природы, отчуждённости, поиска, предназначения,

диалогичности с культурой прошлого. Однако, если лирический герой И.А. Бродского – это интроверт, рефлексирующий на темы жизни и смерти, остро переживающий конечность всего, его взгляд устремлён внутрь себя. Между тем у А.С. Кушнера, герой экстраверт, осмысляющий традиционные темы для русской классической литературы. Его внимание направлено на восприятие окружающей действительности, а также на диалог с ним и мировой культурой прошлого.

Кроме того, в отличие от художественной речи А.С. Кушнера, который отличается утончённостью, художественный стиль речи И.А. Бродского явился новаторским, за что поэт и был удостоен нобелевской премией в след за Б.Л. Пастернаком.

И.А. Бродский и А.С. Кушнер – поэты одного времени, одного города, одной страны. Они, безусловно, являются яркими, значимыми фигурами в поэзии второй половины 20 века. Их лирику объединяет цитатность, тематика. Они оба продолжатели высокой русской поэзии. Вклад их творчества в отечественную и зарубежную литературу колоссален. Их творчество ещё долго будет переосмысляться потомками и последователями.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. <https://www.kushner.poet-premium.ru/poetry.html>
2. J. P. Eckermann. *Gespraechе mit Goethe*, F. A. Brockhaus, Wiesbaden, 1959, p. 482 (6 Mai 1827).
3. А. С. Пушкин. Указ. соч., т. III, стр. 353.
4. Акопянц А. Постигая очарование тайны. Полемиические заметки о поэзии А.Кушнера // Знамя. 2000. №3. 212-215.
5. Арьев А. Привычка жить: К 80-летию Александра Кушнера // Знамя. — 2016. — № 9. — С. 169—182.
6. Баешко Л.С., Гордиенко А. Н. Энциклопедия символов. М.: Эксмо, 2007
7. Бак, Д. Сто поэтов начала столетия. Александр Кушнер, или «Рай — это место, где Пушкин читает Толстого...» // Октябрь. — 2012. - № 11. — С. 185-188.
8. Барзах А. О терминологичности: Поэзия А.С.Кушнера: 70-е гг., г. Ленинград//Постскриптум. 1997. №3. 239-266.
9. Беляева Н. Александр Кушнер: восемь граней таланта // Нева. — 2016. — № 9. — С. 182—193.
10. Бугулова И. Интервью. Кушнер: Петербуржцы застѣгнуты на все пуговицы // Российская газета. 2014. [Электронный ресурс. URL:<https://rg.ru/01.05.18>].
11. Велимир Хлебников. *Собрание произведений*, Л., 1933, т. 5, стр. 43.
12. Визель М. «И муза громких слов стыдится». Двенадцатикнижие Александра Кушнера// Литературная газета. 1996. № 4.
13. Гаспаров М. Л. Рифма Бродского // Гаспаров МЛ. *Избранные статьи*. - М., 1995. - С. 83.
14. Гельфонд М. М. «Читателя найду в потомстве я...»: Боратынский и поэты XX века. — М., 2012. — С. 163—178.
15. Гинзбург Л. Я. *О лирике*. Л., 1974.

16. Григорьев, А. А. Эстетика и критика / А. А. Григорьев. - Москва: Искусство, 1980. - 496 с.
17. Декоц Х., Монте Т. Нумерология: магическая сила чисел. М.: КРОН-ПРЕСС, 1997.
18. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: курс лекций. СПб., 1996.
19. Жолковский, А. Поэтика за чайным столом. «Сахарница» Александра Кушнера // Звезда. – 2012. - № 10. – С. 223-234.
20. Иванова В. И. «Вечность» и «вещность» в сборнике А. Кушнера «Ночной дозор»// Уральский филологический вестник. 2016. № 5. С. 149 – 154.
21. Иванова В.И. Предметный мир Александра Кушнера (анализ стихотворения «низкорослой рюмочки пузатой...») // Уральский филологический вестник. 2015. № 5. С. 186-191.
22. Иосиф Бродский «Части речи».
23. Иосиф Бродский. "Предисловие" в кн.: Марина Цветаева. Избранная проза в двух томах. Изд. Руссика, Нью-Йорк, 1979, т. I, стр. 2.
24. Иосиф Бродский. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т / ред. Я. Гордин. — СПб.: Пушкинский фонд, 1997—2001.
25. Иосиф Бродский. Стихотворения и поэмы: В 2 т / сост. и примеч. Л. Лосева. — СПб.: Пушкинский дом, 2011.
26. Казарин Ю. Часть вечности: о поэзии Александра Кушнера // Урал. — 2012. — № 4. — С. 219—236.
27. Квятковский А, Поэтический словарь. М., 1966.
28. Комаров К. М. Рассеивание волшебства. Александр Кушнер // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 44-55.
29. Кублановский Ю. Поэзия нового измерения // Новый мир. -1991. - №2. - С. 65. 3
30. Кудрявцева И. А. Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера: Автореф. дисс. канд. филолог. наук. — Череповец, 2004.

31. Кузнецова И. Интервью. Беседа с Александром Кушнером: стихи для меня – образ жизни // Вопросы литературы. 1997. № 3.
32. Кулагин А. В. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтический Петербург Александра Кушнера. Коломна: Моск. гос. обл. соц. – гуманитар. ин-т, 2014.
33. Кулагин А.В. Фетовские эпитафии в лирике Александра Кушнера // Уральский филологический вестник. 2016. № 4. С. 155 – 167.
34. Кушнер А. Заметки на полях стихотворений Батюшкова // Новый мир. – 2006. – № 9. – С. 152–167.
35. Кушнер А. Избранное: Стихотворения / Предисл.И. Бродского. СПб – Худож. лит., 1997.
36. Кушнер А. С. Персональный сайт. Стихи. URL: <http://kushner.poet-premium.ru/poetry.html>
37. Лагерквист К. Нумерология. СПб: Изд. Астрель, 2004.
38. Литература: уч. для студ. сред. проф. учеб. заведений / под ред. Г.А. Обернихиной. М.: "Академия", 2010
39. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
40. Лихачёв Д.С., Кратчайший путь: о поэзии А. С. Кушнера. Кушнер А. С. Стихотворения. Л., 1986.
41. Локтионова Н.П., Есимбекова А.С.«Мне дорог жизни крупный план» (акмеистический принцип «вещизма» в лирике Александра Кушнера) // Актуальные вопросы изучения мировой культуры в контексте диалога цивилизаций: Россия - Запад - Восток материалы международной научно-практической конференции. 2016. С. 504-508.
42. Лосев А. Ф. Проблематика символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995.
43. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам XXI. Тарту, 1987.

44. Ляпина Л. Е. «Таврический сад» А. С. Кушнера: контекстуальное прочтение // Ляпина Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии: Очерки исторической поэтики. — СПб., 2010. — С. 126—137.
45. Македонов А. В. Сверхшения и кануны: О поэтике русской советской лирики 1930-1970-х гг. — Л.: Сов. Писатель: 1985. С. 283-293.
46. Маклин П., Нумерология и судьба. М.: Мир книги, 2001.
47. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М.: ООО «Изд. Оникс»: ООО «Изд. «Мир и образование», 2008.
48. Осип Манделъштам. Собрание сочинения в трех томах. Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова, Международное Литературное Содружество, 1967, т. I, стр. 221
49. Плеханова И. Преображение трагического: метафизическая мистерия И.Бродского: дисс.. докт. фил. наук / И. Плеханова; Томский гос. ун-т. - Томск, 2002.
50. Поддубко Ю. В. Мотивный ряд «время» в творчестве Александра Кушнера // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. 2015. вип. 2.
51. Поддубко Ю.В. Категория вечности в поэтическом сознании А. Кушнера // Вестник харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды. 2014. №3. С. 63 – 68.
52. Позднякова В. Нумерология. Периодическая система перевоплощений. М.: Амрита, 2010.
53. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
54. Поэты "Искры", Библиотека поэта. Большая серия. "Сов. пис.", Л., 1955, "В Финляндии", стр. 331.
55. Пурин А. А. Свет и сумерки Александра Кушнера // Арион. 1998. №2.
56. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том первый. Ленинград – Издательство «Наука», 1977. С.219

57. ПэнД. Б. Мир в поэзии Александра Кушнера. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. Ун-та. 1992. С. 64
58. Р. Глинтерщик. Русская литература. Уч. пособие для XII класса. - КАУНАС "ШВИЕСА", 1991.
59. Рошаль В.М. Энциклопедия символов. СПб: Сова, 2007.
60. стихотворения Кушнера с официального сайта поэта из первых трёх сборников «Первое впечатление», «Ночной дозор», «Приметы»:
61. Суханова С. Ю., Цыпилёва П. А. Функции античного претекста в лирике А. Кушнера // Вестник Томск. гос. ун-та: Филология. 2014. № 2. С. 126—141.
62. Топоров В. Н. О числовых моделях в архаичных текстах, Структура текста. М., 1980.
63. Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений. СПб – Издание т-ва А.Ф. Маркс. С. 107.
64. Учебник, в котором подробно изложена специфика русской поэзии XX века.
65. Фадеева Е.Н. Фоносемантическая характеристика индивидуального стиля автора: на примере поэтической речи XX века: Дисс. канд. филолог. наук. – Тула, 2004.
66. Чупринин «Александр Кушнер под диктовку судьбы» Москва 1983 год.
67. Шайтанов И. Вечер во Франкфурте // Вопросы литературы. 2006. №1.
68. Штельцнер М., Символика чисел. РХГИ, 1998.
69. Эпштейн М.Н. Кушнер А.С. // «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. - М: Высш. школа, 1990. – С. 276-278.

70. Ячник Л. Н. Особенности восприятия русской поэтической классики в лирике Александра Кушнера // Філологічні трактати. 2011. Том 3, № 1. С. 41 – 48.

71. Ячник Л. Н. Творчество А. С. Кушнера в оценках критики и литературоведения. [Электронный ресурс, URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31010/19-Yachnik.pdf?sequence=1>].

72. Ячник Л.Н. Традиции Мандельштама в творчестве Кушнера. [Электронный ресурс, URL:<http://docplayer.ru/amp/39388890-Yachnik-l-n-asp-institut-filologiyi-knu-imeni-tarasa-shevchenko.html>]