

Егоров Александр Александрович

К ВОПРОСУ О МОТИВНО-ОБРАЗНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯХ ТЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В ПОЭЗИИ И. А. БРОДСКОГО И М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

В статье рассматриваются примеры мотивно-образных репрезентаций темы творчества в поэтическом наследии М. И. Цветаевой и И. А. Бродского. Основное внимание акцентируется на мотивах пения и образе певца-стихотворца, в планах содержания, выражения и функционирования которых пространственные и темпоральные концепции изучаемых поэтов априорно синтезированы. При этом выявляются реминисцентные связи и принципиальные отличия между системами эстетико-художественных установок М. И. Цветаевой и И. А. Бродского.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/10/17.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 10 (28). С. 68-72. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 82.091

Филологические науки

В статье рассматриваются примеры мотивно-образных репрезентаций темы творчества в поэтическом наследии М. И. Цветаевой и И. А. Бродского. Основное внимание акцентируется на мотивах пения и образе певца-стихотворца, в планах содержания, выражения и функционирования которых пространственные и темпоральные концепции изучаемых поэтов априорно синтезированы. При этом выявляются реминисцентные связи и принципиальные отличия между системами эстетико-художественных установок М. И. Цветаевой и И. А. Бродского.

Ключевые слова и фразы: реминисцентные связи; тема творчества; лирическая поэзия; комплекс мотивов; художественный образ; Цветаева; Бродский.

Егоров Александр Александрович*Псковский государственный университет**egorov.alexan@gmail.com***К ВОПРОСУ О МОТИВНО-ОБРАЗНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯХ ТЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В ПОЭЗИИ И. А. БРОДСКОГО И М. И. ЦВЕТАЕВОЙ[©]**

М. И. Цветаева и И. А. Бродский неоднократно подчеркивали: «У поэта... есть только одна обязанность... писать хорошо» [11, с. 134]; «Есть у слова —настоящее—... значение... неподдельное — в искусстве ему иного значения нет» [27, с. 331]. Несмотря на безусловную последовательность обоих художников в следовании, казалось бы, простой идее, заложенной в приведенных высказываниях, тема творчества как сложнейшая теоретико-литературная категория не может быть сведена ни к одному подобному афоризму. Нам представляется очевидным, что любые мотивно-образные отражения творческих установок писателя обладают потенциалом бесконечного их интерпретирования, вызванным внутренними интенциями к приращению дополнительных смыслов.

В частности, в значительной степени именно с этой позиции объясняется функциональное богатство обширного комплекса мотивов пения, столь показательного для творчества изучаемых нами поэтов. На примере наиболее репрезентативных мотивов данного комплекса мы и будем выстраивать наши дальнейшие рассуждения.

Применительно к творчеству И. А. Бродского попытка системного подхода к его сжатому описанию была предпринята Е. М. Петрушанской в 2007 году в работе «Музыкальный мир Иосифа Бродского». В качестве своеобразных дефиниций в основу составленного исследователем «Музыкального словаря <И. А.> Бродского» [19, с. 79-112] легли комментарии к большому числу звуковых образов. Обратив внимание на такие понятия, как мотив, соло, ансамбль, хор, тембр, голос, тенор, фальцет, ария, нота и др., Е. А. Петрушанская впервые научно обосновала возможность построения «системы мира (И. А. Бродского – А. Е.) в образах звука» [Там же, с. 79].

С начала 1980-х по 2004 год И. Ю. Беляковой, И. П. Оловянниковой, О. Г. Ревзиной велась работа над «Словарем поэтического языка Марины Цветаевой» [21]. Словарь содержит весь музыкально-акустический спектр лексики М. И. Цветаевой, но его авторы не ставили перед собой задачи его тематического обособления. Сами понятия выстроены в парадигмы, лишённые каких-либо пространных их толкований.

Назрела необходимость в применении более широкого ракурса к научному освещению данной проблематики с обязательным обращением к конкретным поэтическим текстам и их сопоставительному анализу.

Доминантное значение музыки в творчестве М. И. Цветаевой и И. А. Бродского подтверждается высказываниями самих поэтов: «Музыку – славлю» [26, с. 70]; «чувствую только во сне или под музыку» [27, с. 66]; «всем свой стих дарю, свой слух дарю» [24, с. 518] (М. И. Цветаева); «музыка мне очень помогает», «дает самые лучшие уроки композиции» [5, с. 107-108], «выводит стихи в совершенно иное измерение» [11, с. 243]; «искусство, поэзия в особенности, тем и отличается от всякой иной формы психической деятельности, что в нем все – форма, содержание и самый дух произведения – подбирается на слух» [8, с. 150] (И. А. Бродский).

Поэзия и музыка воспринимаются художниками как единый, не поддающийся разложению творческий процесс. «Из... Музыки, обернувшейся Лирикой, мы уже никогда не выплыли – на свет дня!» – вспоминает М. И. Цветаева в мемуарном очерке «Мать и музыка». И там же: «Но, может быть, прав и <К. Д.> Бальмонт, укоризненно-восхищенно говоря мне: —Ты требуешь от стихов того, что может дать – только музыка!» [27, с. 24, 29].

«Заданная музыка повторяющегося рисунка строфы, – размышляет И. А. Бродский в эссе —4 сентября 1939 У. Х. Одена», – стремится подмять или даже продиктовать содержание» [22, с. 212]. В этом отношении характерно и высказывание поэта в одном из диалогов с С. М. Волковым: «Заметьте, наибольшее впечатление в стихотворении обычно производит последняя строфа, потому что она подготовлена раскачкой всего метра. Когда вы начинаете читать стихотворение, то довольно часто вы еще не слышите музыки, а слышите лишь подготовку к ней. Это как в опере, да? Певцы разогреваются, скрипки что-то пиликают. И только потом подымается занавес» [11, с. 364].

Отождествление творчества с пением мотивирует испытанное в истории литературы художественное решение – идентификацию своего лирического героя через образ певца: прямо (М. И. Цветаева: «была я уличной певицей» [24, с. 469]; И. А. Бродский: «я, певец» [10, с. 68]), через метафорический перенос в наименовании действия (М. И. Цветаева: «Птица – Феникс я, только в огне пою!» [25, с. 266]; «Долг повелевает – петь» [Там же, с. 323]; И. А. Бродский: «двадцати пяти от роду / пою на полпути / в природу» [9, с. 169]; «Я пою синеву сугроба» [10, с. 72]; «Я, кажется, пою одной тебе» [9, с. 389]), через введение музыкально-песенной терминологии в название стихотворения или цикла (М. И. Цветаева: «Барабанщик», «Бретонские народные песни», «Гитара», «Песня поется, как милый любит...» и др.; И. А. Бродский: «Ария», «Песня», «Песенка», «Пенье без музыки» и другие) и косвенно (например, у И. А. Бродского через эпиграф из Уильяма Блейка «Hear the voice of the Bard!» – «Внемлите глас Певца!» – к стихотворению «Мы не пьем вина на краю деревни...» [Там же, с. 330]).

В этом же ряду следует отметить музыкально-терминологический подход И. А. Бродского к определению творчества «родственных» ему поэтов. Например, М. И. Цветаевой: «Ее голос – самый трагическое в русской поэзии. Впервые в русской поэзии прозвучало такое трагическое vibrato, такое страстное тремоло» [5, с. 96]. Характерная черта многих высказываний И. А. Бродского – распознавание подлинного поэта по голосу. В одном из интервью читаем: «Поэт сам узнает своего предшественника по темпераменту, – он слышит его голос, тональность, узнает его, на него накидывается» [18, с. 386].

Голос, звук как компоненты пения и декламации столь же взаимозаменяемы в художественных текстах, как совпадающие друг с другом на уровне плана содержания «поэт» и «певец», – М. И. Цветаева: «Я тебя пою, что у нас – одна... тебя, чей голос... / Мне дыханье сузил, / Я впервые именем назвала / Царскосельской музы» [24, с. 303-304]; И. А. Бродский: «Муза, прими, эту арию... / То есть песнь двойнику» [10, с. 31].

«Нота, которую берет поэт, – размышляет И. А. Бродский, – звук, который он пропевает, в музыкальном смысле, и та высокая нота, которую он может взять, оправдывает его во всем» [5, с. 24]. Подобные высказывания, восходящие к мифу о певце-стихотворце Орфее и всей романтической традиции мировой поэзии, в полной мере соответствуют поэтической формуле столь значимого для И. А. Бродского Е. А. Баратынского: «Возник Поэт: идет он и поет» («Последний поэт», 1835) [1, с. 274].

В «Венецианских строфах» И. А. Бродский относит к поэтам-певцам всех романтиков: «О, девятнадцатый век! Тоска по Востоку! Поза / изгнанника на скале! И, как лейкоцит в крови, / луна в творениях певцов, сгоравших от туберкулеза, / писавших, что – от любви» [6, с. 422].

Примечательно, что в одном из интервью И. А. Бродский говорит о романтическом начале применительно к самому себе: «...когда ты не занимаешься стихотворением, то совершенно балдеешь. Ты звереешь – в первую очередь по отношению к самому себе... Когда не пишется, то думаешь, что жизнь кончилась. У меня к себе отношение в некотором роде романтическое» [11, с. 317].

Часто само преодоление архетипичной природы рассматриваемых пар образов («стихи-песня», «творчество-пение» и пр.) решается известным по творчеству романтиков приемом иронического снижения: «Я, певец дребедени» («Римские элегии») [10, с. 68], «Прости, Роман, меня мерзавца! / Дай по лицу! / Но приключилось назваться / вчера певцу» (1991) [28, с. LVI].

Однако И. А. Бродский неуклонно отстаивает неповторимость своей индивидуальности: «Но никто, жилку надув на шею, / не подхватит мотивчик ваш» [6, с. 475]. «Напутствуя молодых людей, – пишет биограф поэта, – <И. А. Бродский, в частности, сказал, что –надежнейшая защита от зла – это предельный индивидуализм, самостоятельность мышления, оригинальность, даже, если угодно, – эксцентричность». В менее провокационном стиле то же было бы названо «критическим мышлением» или «духовной работой»» [15, с. 155].

Действительно, степень коннотативного сдвига, наблюдаемого в примерах иронического снижения И. А. Бродским образности «поэт-певец», совершенно чужда творческому методу М. И. Цветаевой. Предельная, в некотором смысле «разрушительная» самоирония не является показательной ни для одного из пятидесяти девяти случаев обращения к метафоре «поэт», учтенных в «Словаре поэтического языка Марины Цветаевой» [21, с. 113-116]. Однако в других цветаевских формулах, рассмотренных, в частности, А. И. Порошиной («скрашенной», «разлука», «нож»), семантический сдвиг все же выстраивается по принципу нисходящей градации: «коннотативное значение... меняется от положительного к отрицательному» [20, с. 164].

Обратимся к «Эклоге 5-й (летней)», написанной И. А. Бродским в 1981 году, в которой рассмотрим с интересующих нас позиций образ поющего жаворонка.

Лес – как ломаная расческа.

И внезапная мысль о себе подростка:

«выше кустарника, ниже ели»

оглушает его на всю жизнь. И еле

видный жаворонок сыплет трели

с высоты [6, с. 443-444].

Традиционная для школьного природоведения классификация животных и птиц на обитателей четырех уровней леса (трава, кустарники, стволы деревьев, крона деревьев) невольно проецируется подростком на самого себя, образ которого собственно и вводится в текст стихотворения на фоне «пространственного» самоопределения. Здесь важно вспомнить и первую строфу эклоги, в которой прямо говорится о самом нижнем из перечисленных уровней: «Выражение «ниже травы» впервые / означает гусеницу» [Там же, с. 440].

Вьющий гнезда на земле жаворонок способен возноситься выше ели; ему подвластно все зрительно обозреваемое подростком пространство. Он «еле виден». Этой самоцитацией из «Осеннего крика ястреба» (1975) поэтом подчеркивается, в частности, доступность для птицы еще больших высот [Там же, с. 381]. При этом жаворонок не просто поет, а «сыплет трели», то есть еще и услаждает слух красивым пением; заставляет задуматься о недоступных творческих вершинах. «Действительно, – подчеркивает М. Крепс, – если за абсолютный критерий принять пение, то примат человека над птицей нуждается в пересмотре» [14, с. 62].

Во внезапной мысли подростка («выше кустарника, ниже ели»), а также в выражении «ниже травы» из первой строфы эклоги можно усматривать и грамматическую реминисценцию – «тише воды, ниже травы» – осознание своей «немоты» (на фоне свободно сыплющего трели жаворонка) в условиях государственной деспотии (эта «мысль... оглушает его на всю жизнь») (выделено нами – А. Е.). Грамматическая реминисценция вместе с образом певчей птицы позволяет увидеть отсылку к «Голосу из хора» А. А. Блока: «Как часто плачем – вы и я – / Над жалкой жизнью своей! <...> Будьте ж довольны жизнью своей, / Тише воды, ниже травы!» [3, с. 62–63].

Образ расчески, с которой сравнивается лес, невольно отсылает к выражению «стричь всех под одну гребенку» – «по одному образцу; под один уровень», – объясняет фразеологический словарь А. И. Федосова [23, с. 121]. С учетом эпитета «ломаная» (расческа) реминисценция может читаться и так: «Лес рубят, щепки летят» (нежелание считаться с жертвами). Подобные аллюзии могут рассматриваться как еще одно подтверждение справедливости выявленной нами грамматической реминисценции.

Но приведенный фрагмент эклоги И. А. Бродского может быть прочитан и как реминисценция на поэму М. И. Цветаевой «Царь-Девуца» (1920). Причем переключки в таком случае носят более явный, чем в случае с А. А. Блоком, характер. Ср. «подростка» и «сыплющего трели» жаворонка И. А. Бродского с цветаевским: «Стоит – дитя... Промеж бровями трет: –Уж и долго я спал! <...> Ровно жаворонок звонкий / Вкруг меня ликовал!» [26, с. 214].

Особого рассмотрения требует выявленное нами принципиальное отличие двух столь близких художественных систем. В «Рождественском романсе» (1962), посвященном Е. Б. Рейну, И. А. Бродский связывает поэта-певца с конкретным, легко угадываемым городом: «Плывет в тоске необъяснимой / певец печальный по столице» [6, с. 7].

В «Литовском ноктюрне», называя Т. Венцлова певцом, И. А. Бродский вновь привязывает это определение к конкретному топосу: «Призрак бродит по Каунасу», «Муза... призри / на певца тех равнин... / на певца усмиренных пейзажей» [Там же, с. 389, 393].

Об «урбанистических пристрастиях» И. А. Бродского особенно отмечено в монографии А. Г. Разумовской «И. Бродский: Метафизика сада» (2005).

Применительно к стихотворным текстам, посвященным поэтам-певцам, обратим внимание также и на общее время суток, прямо называемое или угадываемое в описаниях пейзажей. В «Рождественском романсе» читаем: «В ночной столице фотоснимок / печально сделал иностранец» [Там же, с. 7]; в приведенном нами «Литовском ноктюрне» упоминается: «Полночь в лиственном крае» [Там же, с. 389].

Таким образом, ночной город – всегда конкретный и наполненный узнаваемыми реалиями – хронотоп-«связка», который выделяет в творчестве И. А. Бродского особый цикл стихотворений. В этом «цикле» действуют или описываются поэты-певцы.

Мы считаем выявленную нами хронотопию функциональной. Через нее можно говорить о пении и музыке там, где автор об этом прямо не упоминает.

Так, «Большая элегия Джону Донну» (1963) начинается, как известно, с описания дома поэта и ночного Лондона.

В тексте элегии душа Джона Донна не поет, а плачет, но при этом в описании характера плача («Так тонок голос! Тонок, впрямь игла... И так он одиноко / плывет»), в соединении светлого и темного («во мраке», «в снегу»), в высоте пространства, преодолеваемого голосом («Так высоко!»), в наличии образов «грустного хора» и «собора» и по целому ряду других признаков, как например в невинно-детских чертах плача, сравнении плачущего голоса с голосом Господа [Там же, с. 11], прочитывается семантика пения через реминисценцию на стихотворение А. А. Блока «Девушка пела в церковном хоре»: «Так пел ее голос, летящий в купол, / И луч сиял на белом плече, / И каждый из мрака смотрел и слушал, / Как белое платье пело в луче... И голос был сладок, и луч был тонок, / И только высоко... плакал ребенок» [2, с. 79].

Выявленная хронотопия не прочитывается у М. И. Цветаевой. Характерно, что даже в стихотворениях из цикла «Стихи к Блоку», например «Нежный призрак...» или «Думали – человек!..», содержащих строки: «Во мгле – сизой... Снеговой певец» [24, с. 112], «Три восковых свечи... Мертвый лежит певец» [Там же, с. 291–292], место действия не конкретизировано, топонимические реалии связанного с поэтом города не угадываются.

Тоска по любимому городу корректирует поэтическое решение очень важных для И. А. Бродского тем и мотивов. На чужбине лирический герой чувствует себя отчужденным, «вырванным» из пространства родного города («Теперь меня там нет... дыра в пейзаже» [6, с. 398]), словно оказавшимся на «каком-то острове» [Там же, с. 326] («Одиссей Телемаку», «Римские элегии», «Бюст Тиберия» и др.). «Отчужденное восприятие западной действительности возникает буквально в первых же написанных вне России вещах», – пишет Л. В. Лосев [16, с. 503]. Но постепенно, приобретая собственный опыт пребывания за границей, испытывает нечто близкое ощущению дома. Уже через десять лет после эмиграции И. А. Бродский скажет: «Поэт как птица, он будет петь на любой ветке, на которую сядет, да?» [5, с. 222]. (Ср. с хрестоматийной цветаевской формулой: «Тоска по родине! Давно / Разоблаченная морока... Всяк дом... всяк храм... и все – едино» (1934) [25, с. 315–316]).

В «Пятой годовщине (4 июня 1977)», стихотворении, написанном, по всей видимости, по поводу вынужденного отъезда И. А. Бродского из родного города (4 июня 1972), необычайно ярко подчеркнуты звуковым рисунком черты довлеющей деспотии «тех краев». Сквозь однообразный звукофон произведения («Жужжание пчелы там главный принцип звука») слышится зловещее звучание ночных птиц: «Там слышен крик совы, ей отвечает филин» [6, с. 395-398].

Образ Е. Б. Рейна, «их лучшего певца» (в данном тексте под образом «лучшего певца» многими ошибочно понимается В. С. Высоцкий), дается по резкому контрасту. Одно его упоминание взрывает гнетущий звуковой фон стихотворения. Певец выступает здесь как нарушитель спокойствия, взрывающий застой, равнодушие, как носитель тех самых «извилины», которых так боится «простая мысль»; слова его – «песни, в них вызов и силы» (М. И. Цветаева) [24, с. 92]. А сами песни, по словам И. А. Бродского, – «это форма лингвистического неповиновения... она ставит под вопрос весь существующий порядок» [5, с. 317].

Знаковость звуковой жизненной идентификации можно подтвердить рядом поэтических и прозаических высказываний И. А. Бродского. Например, из эссе «Зачем российские поэты?» (1977): «...звук... диктует больше, нежели порой предполагает автор» [4]. Из «Bagatelle»: «...время жизни, стремясь отделиться от времени смерти, / обращается к звуку... центробежной иглой, разгоняя масштаб круговерти» [6, с. 363-364]. Из стихотворения «Поддаться в комнате» (1974-1975): «Я был скорее звуком, чем – / стыдно сказать – лучом... Я ночевал в ушных / раковинах... пускал петуха» [Там же, с. 368].

Характерное высказывание поэта: «Каждый в моей профессии знает, что стихок... дело вокальное, что начало свое он берет в звуке, а не в смысле» [22, с. 213]. Данная мысль, безусловно, во многом восходит к цветаевской формуле: «Есть нечто в стихах, что важнее их смысла, – их звучание» [27, с. 333].

Особое значение при этом приобретает сам голос, индивидуальность его тембра: «Я слышу не то, что ты говоришь, а голос...» [9, с. 141]; «горловой напор / топорщит на моей ушанке волос» («Похож на голос головной убор», 1960-е) [7]. Опять параллель с М. И. Цветаевой: «Зачем певицыно нам лицо, / Раз вся она – только голос...» (поэма «Певица», 1935 год) [26, с. 751].

Посредством «эха в груди певцов» (М. И. Цветаева) [Там же, с. 594] человек может выйти за пределы обозреваемого им пространства. «В стихотворении... и в музыке, – отмечает в одном из интервью сам И. А. Бродский, – звук и его эхо. Вот это-то мне и нравится, нравится видеть, как далеко может разнестись эхо. Оно может привести вас к звуку, подлинному звуку» [5, с. 344].

При этом, если речь идет о пении, звук, принявший наивысшую из возможных для него форм поэтически прекрасного, не воспринимается чем-то ущербным. «Я думаю, – продолжает свои размышления И. А. Бродский, – что нота, которую берет поэт, звук, который он пропевает, в музыкальном смысле, и та высокая нота, которую он может взять, оправдывает его во всем. <...> Что подвигло меня к сочинению стихов, это определенное представление о гармонии, о звуке... Ведь что такое метр стиха с чисто физической, акустической точки зрения? Это чередование звуков в определенном порядке, определяемом длительностью интервалов между ударными слогами» [Там же, с. 24, 222, 396]. И. А. Бродский понимал свою главную поэтическую цель как «звучание на какой-то ноте, глуховатой, отрешенной. <...> Ни звонкой, ни убедительной, и еще какой-то она не будет. Вот ради этой «ноты» и вся жизнь...» [17, с. 352].

Н. Я. Мандельштам описала голос самого И. А. Бродского как «замечательный инструмент, необычайно богатый, с отчетливым носовым призвуком» [5, с. 78]. Продолжая традицию поэтов Серебряного века, для которых были значимы публичные выступления перед читателями и голоса у которых были узнаваемы, И. А. Бродский сохранял свою неповторимо-индивидуальную молитвенно-напевную интонацию.

«<И. А.> Бродский, если для меня, – рассуждает З. Журавлева, – скорее античный хор. Ты кажешься себе солистом, но тебя бережно и точно ведет именно хор, знает твою судьбу. –В трагедии всегда гибнет не герой, а хор»» [13, с. 162]. Отметим, что под «хором» в приведенной исследователем цитате И. А. Бродский подразумевал не только себя, но и свое окружение: «И вот, «волшебный хор», как называла нас Анна Ахматова, потерял свой «жупол» и распался на разные голоса. Для меня все существовало дольше, поскольку я оказался вовне, и память о них сохранялась незабываемой. Они же оставались вблизи друг от друга, им было, что делить, о чем спорить, они развивались...» [18, с. 384]. О судьбе «волшебного хора» после вынужденного отъезда поэта за границу, именно в ахматовском ключе его понимания, написано эссе Я. А. Гордина «Гибель хора» (1988-2009) [12].

Определяя характер влияния поэтов на собственное творчество, И. А. Бродский всякий раз находил примерно такие слова: «Я думаю, они... дали мне, если что-то дали, ноту, ключ к моему голосу, тональность и отношение к действительности» [5, с. 281, 385]. Специфика одной из цветаевских «нот», по нашему мнению, заключается в априорной установке, согласно которой сугубо версификационные достижения поэта всегда должны быть вторичны по отношению к скрытой метафизической глубине художественного текста.

М. И. Цветаева – эстетический камертон И. А. Бродского, мотивирующий отношение поэта к тем или иным художественным феноменам. Показательный пример: по мнению И. А. Бродского, Б. Л. Пастернак «менее крупный поэт», так как по сравнению с «Магдалиной» (1923) М. И. Цветаевой в «Магдалине» (1949) Б. Л. Пастернака «больше слов, чем голоса» [8, с. 186].

«Пение» у И. А. Бродского не всегда можно рассматривать только как метафору, поэтический троп, служащий определенным целям художественной выразительности. Применительно к сопоставлениям с творчеством часто это нечто большее, сидящее глубоко в сознании поэта. В устных высказываниях И. А. Бродского и в его пространственных письмах к друзьям мы находим многочисленные тому подтверждения. Из письма Я. А. Гордину от 13 июня 1965 года: «Ты, скажем, поешь деву. Поешь, поешь, а потом – тем

размером – несколько строчек о другом. И, пожалуйста, никому ничего не объясняй... Но тут нужна тонкость, чтобы не затянуть уж совсем из другой оперы...» [12, с. 28]. Здесь «поешь» дается без иронического снижения, как поэтологизм, некий «рабочий» термин, скорее как синоним, своего рода аналог, метафора в самом широком истолковании, а не просто перенос по вторичному признаку.

В сопоставлении поэтического творчества с пением нельзя видеть лишь возвращение к синкретичной первооснове искусства. Следует не упустить из виду доминанту метафизической функции в поэзии М. И. Цветаевой и И. А. Бродского – вопрос, требующий дальнейших исследовательских решений. «Взятый вне мяса звук / не изнашивается в результате трения / о разряженный воздух» [9, с. 409], он обретает бытие вне смертной плоти создателя. И форма этого бытия, по М. И. Цветаевой и И. А. Бродскому, исключительно поэтическая. Не утешение в Боге, но лишь прижизненная нацеленность на создание и укрепление художественной экзистенции может противодействовать абсолюту отчаяния перед лицом неизбежной смерти. «Пока ты поэт, тебе гибели... нет, ибо... возвращает тебя... слово»; и слово это «кончится с жизнью планеты» (М. И. Цветаева) [27, с. 351, 353].

Список литературы

1. Баратынский Е. А. Стихотворения и поэмы. М.: Издательство «Наука», 1982. 720 с.
2. Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 2. 468 с.
3. Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 3. 716 с.
4. Бродский И. А. Зачем российские поэты? [Электронный ресурс]. URL: <http://brodsky.ouc.ru/zachem-rossiyskie-poety.html> (дата обращения: 01.09.2013).
5. Бродский И. А. Книга интервью / сост. В. Полухина. М.: Захаров, 2008. 784 с.
6. Бродский И. А. Малое собрание сочинений. М.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. 880 с.
7. Бродский И. А. Похож на голос головной убор... [Электронный ресурс]. URL: http://www.velib.com/read_book/brodskijj_iosif/sbornik_stikhov_i_oehm/pokhoz_h_na_golos_golovnoj_ubor/ (дата обращения: 01.09.2013).
8. Бродский И. А. Собр. соч.: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 7. 341 с.
9. Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2011. Т. 1. 656 с.
10. Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2011. Т. 2. 576 с.
11. Волков С. М. Диалоги с Иосифом Бродским М.: Эксмо, 2012. 448 с.
12. Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: о судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. 256 с.
13. Журавлева З. Иосиф Бродский и время // Мир Иосифа Бродского. путеводитель: сборник статей. СПб.: Звезда, 2003. 464 с.
14. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. СПб.: Звезда, 2007. 200 с.
15. Лосев Л. В. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. Изд-е 3-е. М.: Молодая гвардия, 2008. 447 с.
16. Лосев Л. В. Солженицын и Бродский как соседи. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 608 с.
17. Медведев А. «Сретение» Иосифа Бродского: встреча с Анной Ахматовой // Иосиф Бродский: стратегии чтения: материалы международной научной конференции (Москва, 2-4 сентября 2004 года). М.: Издательство Ипполитова, 2005. 521 с.
18. Мейлах М. Б. Иосиф Бродский в Лондоне: разговор с Иосифом Бродским летом 1991 года // Иосиф Бродский: стратегии чтения: материалы международной научной конференции (Москва, 2-4 сентября 2004 года). М.: Издательство Ипполитова, 2005. 521 с.
19. Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Звезда, 2007. 360 с.
20. Порошина А. И. Семантический сдвиг как следствие семантической аппликации (на материале поэтических произведений М. И. Цветаевой) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2009. № 1. С. 164-165.
21. Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: в 4 т. / сост. И. Ю. Белякова, И. П. Оловяникова, О. Г. Ревзина. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2000. Т. 3. 640 с.
22. Третьяков В. Литературная теория Иосифа Бродского как система // «Чернеть на белом, откуда белое есть...»: антиномии Иосифа Бродского: сборник статей. Томск: RaRt.com, 2006. 288 с.
23. Федосов А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка. М.: ЮНВЕС, 2008. 878 с.
24. Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 1. 640 с.
25. Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 2. 592 с.
26. Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. 816 с.
27. Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 5. 720 с.
28. Штерн Л. Я. Поэт без пьедестала: воспоминания об Иосифе Бродском. М.: Время, 2010. 352 с.

ON QUESTION OF MOTIVE-FIGURATIVE REPRESENTATIONS OF CREATIVE WORK THEME IN POETRY OF I. A. BRODSKII AND M. I. TSVETAeva

Egorov Aleksandr Aleksandrovich
Pskov State University
egorov.alexan@gmail.com

The article considers the examples of motive-figurative representations of creative work theme in the poetic heritage of M. I. Tsvetaeva and I. A. Brodskii. The main attention is paid to the motives of singing and the image of a singer-poet in which content, expression and function plans the spatial and temporal conceptions of studied poets are a priori synthesized. In this regard, the reminiscential connections and fundamental differences between the systems of aesthetic and artistic attitudes of M. I. Tsvetaeva and I. A. Brodskii are revealed.

Key words and phrases: reminiscential connections; creative work theme; lyrical poetry; complex of motives; artistic image; Tsvetaeva; Brodskii.