Министерство образования и науки Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего профессионального образования

«Смоленский государственный университет»

Филологический факультет

Кафедра литературы и методики её преподавания

**Научная работа**

**в области гуманитарных наук**

**на тему: «Тема науки в лирике И.Бродского»**

Выполнила

студентка группы 51–рус. очного отделения

специальности «русский язык, литература»

Колистратова Алина Игоревна

Смоленск

2014

Автор научной работы

Колистратова Алина Игоревна \_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Введение**

Существует большое количество научных трудов посвященных изучению разных аспектов поэтики И.Бродского. В последние годы особый интерес вызывает проявление языка науки в произведениях знаменитого автора.

Появление научной лексики в поэзии всегда маркировано. Если в небольшой нише так называемой научной поэзии (вроде эпистолы Ломоносова «О пользе стекла») соответствующая лексика вполне органична, то в лирике ее появление может восприниматься как нечто инородное, диссонирующее. Однако ещё больший интерес вызывает функционирование такой лексики. Бродский неповторим, оригинален. Его словарный запас огромен. По данным канадской исследовательницы Татьяны Патеры, составившей частотный словарь поэтических произведений Бродского, в 587 произведениях содержится 154 000 словоформ (36 940 разных слов), сведенных в 19 710 словарным лексическим единицам. Число слов, встречающихся в текстах Бродского только один раз, равно 9640. Эти цифры в три раза превышают показатели частотного словаря языка Ахматовой [1, с. 164 *–* 165]. Однако тема науки в творчестве поэта до сих пор не становилась специальным предметом исследования. Этим обусловлена новизна избранной нами темы «Тема науки в лирике И.Бродского». Основной целью нашей работы является выявление и функционирование языка науки в поэзии И. Бродского и определение его функций. Нашей задача методом сплошной выборки выявить слова-термины, фамилии учёных и классифицировать их по соответствующим областям знаний. Затем обратиться к контекстуальному анализу научной лексики, определить ее функцию в каждом конкретном поэтическом тексте. В качестве материала исследования мы взяли одни из наиболее значительных произведений разных лет «Письмо в бутылке» 1964 г., "Речь о пролитом молоке" 1967 г., "Пенье без музыки"1970 г.

Список публикаций, подтверждающий вклад автора в разработку данной научной проблемы, включает следующие статьи:

1. Колистратова А.И. Функционирование научной лексики в стихотворении И.Бродского «Письмо в бутылке» // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых: в 2 ч. / Уральский федеральный университет. – Ч. 2: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. – Екатеринбург УрФУ, 2013. С. 32-39.
2. Колистратова А.И. Функционирование научной лексики в стихотворении И.Бродского «Речь о пролитом молоке» // Молодёжь в современном мире: гражданский, творческий и инновационный потенциал. Материалы IV Всероссийской научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых / Старооскольский филиал ФГБОУ ВПО МГРИ-РГГРУ. – Старый Оскол: Изд-во РОСА, 2013. – С. 246-255.
3. Колистратова А.И. Функционирование научной лексики в стихотворении И.Бродского «Пенье без музыки» // Смоленский филологический сборник: труды молодых ученых. Вып. VI. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2014. – С. 126-135.

**Глава 1. «Письмо в бутылке»**

В 1964 г. Бродского арестовали по обвинению в тунеядстве. На втором заседании суда он был приговорён к максимально возможному по данному обвинению наказанию — пяти годам принудительного труда в отдалённой местности. Он был сослан в Коношский район Архангельской области и поселился в деревне Норенская. Тем не менее, по словам Бродского, больше, чем клевета, последующий арест, суд и приговор, его мысли занимал в то время измена возлюбленной – Марины Басмановой с его другом Дмитрием Бобышевым и разрыв с ней. На этот период приходится попытка самоубийства.

В конце октября М.Б. навещает поэта в Норенской. Неожиданно за ней приезжает Бобышев. Разыгрывается тяжелая сцена. М.Б. и Бобышев уезжают вместе, оставив Бродского страдать из-за разлуки и ревности [2, с.107].

Тут же в ноябре Бродский пишет большое стихотворение «Письмо в бутылке» с посвящением М.Б.: с подзаголовком «(Entertainment for Mary)» («Развлечение для Мэри») — послание к далекой любимой погибающего в море лирического героя.

В первую очередь, обращает на себя внимание заглавие стихотворения. Феномен письма в бутылке известен еще с древних времен.

Послание в бутылке, или бутылочная почта, — древний способ отправки сообщений адресату. Суть его заключается в том, что на куске бумаги или пергамента пишется текст, после чего послание сворачивается в виде свитка и кладётся в стеклянную бутылку. Бутылка запечатывается и бросается в океан. Гонимая течениями бутылка прибивается к берегу, где её и находят.

В отличие от традиционных способов передачи сообщений, этот вид передачи не контролируется — куда течение занесет послание, можно только предполагать, но быть уверенным невозможно. Первый раз подобный вид связи был использован в научных целях. Легенда гласит, что изобретателем такого способа сообщения был греческий философ Теофраст в 310 г. до н. э. бросил за Гибралтаром несколько запечатанных сосудов с записками, чтобы доказать, что вода в Средиземное море поступает из Атлантического океана. Спустя несколько месяцев один из сосудов был найден на Сицилии.

С той поры в истории описано множество случаев использования бутылочной почты.

Так, например, в мореплавании имеются сотни историй, когда послания из бутылок оказывались единственными сведениями о судьбе пропавшего судна и его экипажа. Часто послание в бутылке оказывалось последней надеждой на помощь, вот только редко когда письмо приходило вовремя, чтобы успеть спасти отправителя.

В Англии с 1590 года и до конца XVIII века существовал закон, по которому каждого, кто осмелится самостоятельно разбить выловленную в море или найденную на берегу запечатанную бутылку ждёт смертная казнь. Для чтения подобных посланий при дворе была учреждена должность «откупорщика океанских бутылок». Первым откупорщиком при дворе королевы Елизаветы I стал лорд Томас Тонфилд, который только за первый год пребывания в должности извлёк из бутылок 52 письма. По некоторым сведениям, когда он являлся к королеве с очередным докладом, она неизменно его спрашивала: «Ну, что пишет нам Нептун?»

Посланиями в бутылке в качестве способа передачи сообщений до сих пор пользуются жители некоторых индонезийских островов.

Не остался незамеченным данный феномен и в литературе. В романе Жюля Верна «Дети капитана Гранта» герои находят внутри акулы бутылку с просьбой о помощи. Один из первых рассказов Эдгара По назывался «Рукопись, найденная в бутылке». В детском рассказе Говарда Лавкрафта, который называется «Маленькая стеклянная бутылка», герои находят таинственное послание в бутылке, плавающей в море [3, с.25-30].

В стихотворении «Письмо в бутылке» [4, с. 155-160] поэт совмещает две полярные темы: любовь и науку. Это весьма странно, ведь для описания каждой, необходима своя, сугубо индивидуальная лексика. У Бродского таких граней и вовсе не существует, что видно уже с первых строк стихотворения. Его лексика вызывает недоумение и смятение.

Однако тема науки не стоит особняком в его стихотворении. Бродский рассказывает о кораблекрушении, которое терпит в открытом море его лирический герой. Он пишет письмо-признание, которое можно расценить как предсмертное послание на «большую землю». Примечательно, что герой этого стихотворения – моряк, воплощение юношеской мечты Бродского. Его отец служил на флоте и после демобилизации работал в фотоотделе Военно-Морского музея, изученного сыном до мельчайших подробностей. Состояние здоровья не позволило Бродскому осуществить эту профессиональную мечту. Корабельную тематику в стихотворении поддерживает навигационная терминология: Норд-Норд, Вест, гюйс, бушприт, воронье гнездо, лоцман, трехмачтовик.

Это пронзительное по своему лиризму стихотворение о любви и смерти в то же время можно рассматривать как краткий курс истории мировой науки. Как возможно совместить такие несовместимые темы? Письмо это особенное и начинается как бы издалека. Поэт описывает ситуацию, в которую попал герой.

И уже с первых строк мы видим лексику, которую можно отнести к разряду терминологии. Словно ниоткуда появляются имена ученых, оставивших след в истории развития цивилизации.

Создается иллюзия научного текста, где теме любви и вовсе не место. Бродский делает обзор целого века, он перечисляет достижения науки, употребляя соответствующую лексику и самые знаменитые фамилии мировой науки.

В стихотворении четко прослеживаются три части.

Первая состоит из трех строфоидов (строфоидами мы, вслед за М.Л. Гаспаровым, называем законченные по смыслу нестрофированные группы стихов). Это морские впечатления и рассуждения о курсе корабля и курсе человеческой жизни. Лирическое повествование ведется отстраненно, с позиции третьего лица. И лишь в конце части появляется «я» героя:  *И* ***я****, как витязь…* Точка зрения на мир и на жизнь здесь отнюдь не дилетантская. В субъекте повествования видна склонность к аналитическому мышлению, к объяснению вопросов бытия с естественнонаучной позиции.

Бродский предлагает читателю своё видение основных направлений жизни человека: *вперед, назад, вектор*. При этом модальное слово *вероятно* подчеркивает субъективность позиции лирического повествователя.

*То, куда вытянут нос и рот,*

*Прочий куда обращен фасад,*

*то, вероятно, и есть «вперед»,*

*все остальное считай «назад».*

*Но так как нос корабля обращен на Норд,*

*а взор пассажир устремил на Вест…*

Речь идет о корабле, нос которого направлен на север. Корабельную тематику поддерживает навигационная терминология: Норд-Норд, Вест, гюйс, бушприт, воронье гнездо, лоцман, трехмачтовик.

С этих строк становится ясно, что герой находится на корабле, и, потеряв направление, пытается ориентироваться по банальным «*вперед*» и *«назад».* Вместе с темой ориентации в пространстве и – шире – жизни впервые появляются математические термины *вектор (*его изобрели …*так как часто плывут корабли, на всех парусах спеша)* и *прямой угол (поплыть под прямым углом* - то всё равно *упрешься в страсть)*.

Вектор – это математический термин, обозначающий направленный отрезок [5].

Термин «вектор» обыгрывается Бродским с разных сторон:

1. Вектор – направление в пространстве.

2.Вектор – это указующий перст, задающий направление человеческой жизни.

3.Вектор – гарпун как образ орудия смерти.

4. Вектор – духовное направление между *Добром и Злом.*

5. Вектор – *нечто бесплотное, как душа*.

Вот появляются левиафаны – страшные библейские чудовища – вестники смерти. *Левиафаны лупят хвостом по волнам от радости и к верху дном…* – от радости новой добычи, *…когда указует на них перстом вектор призрачным гарпуном.* Здесь автор приписывает вектору иную семантику: теперь он *указует* не путь, а даёт некий сигнал морским чудовищам своим *призрачным гарпуном.* *Вектор* здесь ещё и гарпун. *Призрачный гарпун* – это призрак смерти. Гарпун *указует* на него – герой отмечен смертью. Картина складывается воедино – героя уже никто не спасет, смерть дышит ему в спину.

Подвергающимся опасности мореплавателям противопоставляется тот, *кто - по Цельсию – спит в тепле…*

Адерс Цельсий (1701-1844) – шведский астроном, геолог и метеоролог. Предложил шкалу измерения температуры [6].

Бродский упоминает Цельсия, демонстративно подчеркивая свой объективный естественнонаучный подход: корабль с героем плывет на Норд-Норд (на север, в холод), а где-то далеко безмятежно спят в тепле. Эта объективность оборачивается издевкой над комфортом. *А тот, кто - по Цельсию - спит в тепле, с цезием в пятке*…  *–*  *пинает носком покрывало звезд.*

Поэт говорит о том, природа человека несовершенна, в каждом имеется изъян, который неминуемо разрушает человеческую сущность изнутри. Такой изъян Бродский метафорично соотносит с радиоактивным металлом - цезием, который также обладает свойством медленного разрушения. Цезий в пятке – образ Ахиллесовой пяты, уязвимого места. Преимущество перед таким пассивным персонажем имеет тот, кто, пусть и кружит, потеряв ориентир, но сам по себе поиск выхода – уже прогресс. Так, свободный выбор курса на жизненном пути становится важным мотивом первой части.

Появляются сирены, которые *не прячут прекрасных лиц*. Нарастает тревожность. Складывается впечатление, что вокруг героя замыкается круг неминуемой гибели.

*С другой стороны, пусть поймет народ,*

*Ищущий грань меж Добром и Злом:*

*в какой-то мере бредет вперед*

*тот, кто с виду кружит в былом.*

Эти строки служат эпиграфом к последующему повествованию. Ведь герой будет вспоминать многих учёных, оценивать их труды, словом, окинет взором всю уходящую эпоху – это и будет «кружение в былом». И *в какой-то мере* оно и приведет его *вперед –* к неизбежной смерти.

Сначала герой обращается к народу: *«Пусть поймет народ!*». Он словно хочет открыть миру новые истины, снова и снова обращаясь к людям, но на сей раз более конкретно, используя связку из указательных местоимений …*тот, кто…,* тем самым отделяя себя от остальных*.* Это происходит 2 раза:

*А тот певец, что напрасно лил на волны звуки… – о чем-то другом поет*

Здесь имеется в виду воспетый Пушкиным Арион.

*Двуликий Янус, твоё лицо-*

*к жизни одно и к смерти одно –*

*мир превращает почти в кольцо,*

*даже если пойти на дно.*

Так начинается третий строфоид. Двуликий Янус – древний бог времени, всякого начала и конца. Уже с первых строк герой показывает, что обречен, выхода нет. Янус все превращает в кольцо.

И даже если *поплыть под прямым углом –* то всё равно *упрешься в страсть*. Герой не может даже *кружить – левиафан разевает пасть*.

Тут и впервые появляется личное местоимение «*Я*» обозначающее героя. Однако оно еще не совсем четко, союз «*и» –* снимает акцент индивидуализма, и появление героя происходит как бы, между прочим: «***и я****, как витязь*…».

Герой делает свой выбор, аналогичный сказочному «коня сохранить, а живот сложить», выбирает честный прямой курс на Норд-Норд. Он с сожалением отдает себе отчет в том, что есть границы в порыве к совершенству, которые человеку диктует его земное бытие. В объяснении этих порывов и невозможности их абсолютного достижения наука борется с искусством: дух героя рвется вверх, но, увы,  *паруса не заменят крыл, хоть сходство в стремлениях этих двух ещё до Ньютона Шекспир открыл.*

*Науку представляет Исаак Ньютон –* автор фундаментального труда «[Математические начала натуральной философии](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5_%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B0%D0%BB%D0%B0_%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B9_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%B8)», в котором он изложил [закон всемирного тяготения](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%BD_%D0%B2%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D1%82%D1%8F%D0%B3%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F) и [три закона механики](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%8B_%D0%9D%D1%8C%D1%8E%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B0), ставшие основой [классической механики](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D0%B5%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0). Однако пальма первенства в открытии законов притяжения и преодоления оных принадлежит не физике, а искусству. Искусство представляет Уильям Шекспир (1564-1616) – английский драматург и поэт [6], один из самых знаменитых драматургов мира. Бродский вспоминает великого классика, Шекспира, который *открыл* психологию высоких духовных человеческих порывов. Паруса и крылья вещественно воплощают возможность преодоления земного притяжения. Выбрав опасный путь, герой оказывается в беде: его корабль натыкается на риф, повреждает бок и медленно начинает тонуть. Осознание героем неизбежности гибели играет роль своеобразной «завязки» лирического сюжета.

Первая часть *–* это размышления героя о времени. Разум говорит, что он обречен, хотя в нем ещё теплится надежда на спасение. Опираясь на средневековые мистерии, Бродский часто поднимает тему добра и зла, откуда и сами слова пишутся с заглавной буквы. То герой кружит меж ними, то люди никак не могут провести четкую грань, определив, где кончается одно и начинается другое. Впервые появляются и вестники смерти (левиафаны, сирены, Двуликий Янус). Здесь так же обращение поэта к мифологии. Не редки и иностранные термины (норд, вест). Появляются старославянизмы (указует, перстом, гарпун, былое, витязь).

Бродский смешивает европейские традиции, используя навигационную лексику (фасад, норд, вест, корабли, на всех парусах, по волнам, вектор, капитан, палуба), мифологическую (Двуликий Янус, левиафаны, призрачный гарпун, сирены, Добро и Зло, ) славянскую, создавая ситуацию былинного героя: куда ни поверни, везде неразрешимые трудности и вестники смерти.

Эти лексические группы формируют завязку сюжета. Где две темы: кораблекрушения и смерти, составляют основу композиционного строя первых двух частей.

Эта часть состоит из трех строфоидов разных по объёму. Автор использует повествовательные предложения. В интонации слышится тревога, хотя речь и пронизана стойкостью духа.

Первая часть *–* вступительная, это начало стихотворения. В ней нет событий, действий, даже главный герой не выступает на первый план открыто. Он начинает своё письмо издалека, будто даёт определения, казалось бы, элементарных понятий, но определяются они уже в контексте участи, постигшей героя.

Далее читатель ждет, какова будет реакция героя, в каком направлении потекут его мысли, что составит основное содержание его последнего «письма в бутылке».

И тут неожиданно вся вторая часть этого большого стихотворения – она самая объемная – десять строфоидов – превращается в историю науки в кратком изложении. Герой мысленно обращается к самым разным выдающимся ученым, тем самым подводя итог основных интеллектуальных достижений человеческой цивилизации.

Целая часть посвящена рассказу о крушении корабля и чувствам героя, которого уже ни что не в силах спасти. Когда герой пытается взывать к помощи великой науки, Бродский описывает сюжет по средствам научной лексики.

Весь пафос этого научного перечня заключается в том, что герой отчаивается и приходит к выводу, что обречен и ни одно открытие, ни весь научный прогресс не в силах ему помочь. Он вынужден гибнуть *– плавучий гроб* идет ко дну. Еще более трагичным ему представляется невозможность соединения с той, к которой он обращает свою прощальную речь в надежде развлечь ее своим остроумием и после своего ухода. Трагическая ирония звучит в оценках гибнущего героя всего того, чем искренне гордятся живые. В весьма своеобразной форме он прощается с видными мировыми деятелями, с пафосом их высмеивая. Впадает в забытье, но затем все же приходит в себя и *возвращает язык и взгляд к барашкам на семьдесят строк назад*. Он обречен. Смерть уже стоит за спиной. Герой снова прощается, но, уже не уповая на чью-либо помощь. Эта часть занимает центральное место в стихотворении, но не главное. Она самая большая по объёму. Здесь преобладают лирические отступления. Впервые появляется некая динамика сюжета. Мы узнаем, как происходит кораблекрушение, как тонет корабль, что делает при этом герой.

Третий строфоид начинается с обращения к известным физикам: Ньютону, Морзе, Попову, Эйнштейну, Фарадею, Маркони, Эдисону.

*На азбуке Морзе своих зубов*

*Я к вам взываю, профессор Попов*

*И к Вам, господин Маркони, в ком,*

*Я свой привет пришлю с голубком*

Сэмюэл Финли Бриз Морзе (1791 *–* 1872) – американский изобретатель, физик. Наиболее известные изобретения – электромагнитный пишущий телеграф (аппарат Морзе) [6].

Конец близок – герой вспоминает ученого Морзе, который придумал условные знаки о помощи посредством звуков, известные как азбука Морзе. Герой уже настолько слаб, что стук его зубов, напоминает ему ту самую азбуку, которая уже не поможет. Для создания звукового эффекта, автор использует прием ассонанса:

*На а****зб****уке Мор****з****е своих* ***з****у****б****ов*

Сочетание звонких ***з*** и ***б*** повторяются так, что создаётся иллюзия звука - стука зубов.

Александр Степанович Попов (1859 *–* 1906) – русский физик и электротехник, профессор, изобретатель радио [6].

Гульеррмо Маркони (1837 *–* 1909) – итальянский радиотехник, один из изобретателей радио [6].

Здесь поэт еще верит в спасение *и на азбуке Морзе своих зубов* призывает *профессора Попова и господина Маркони* на помощь, надеется на физику, ее достижения. Герой «взывает» к Попову и Маркони, известным изобретателям радио. Таким образом, желая, чтобы о его беде узнал весь мир, подобно тому, как радио оповещает всех о трагичных новостях. В его «взывании» кроется надежда на спасение. И призывает он обоих. Попов изобрёл радио в России, а Маркони в Италии. Поэт хватается за обе соломинки – лишь бы его услышали, не здесь, так за рубежом.

*Прощай Эдисон, повредивший ночь…*

Томас Альва Эдисон (1847 *–* 1931) – американский изобретатель электрической лампы накаливания [6].

Именно это изобретение подразумевается в выражении *повредивший ночь*. Электрическая лампа Эдисона «повредила ночь». В этом словосочетании, стоит обратить внимание на корень слова *по****вред****ила –* **вред**. Бродский не одобряет это изобретение – оно принесло лишь вред. Ведь день, должен быть днём, а ночь оставаться ночью, с присущим ей мраком. Изобретение Эдисона – это вторжение в естественный ход событий в природе. Создание света это иллюзия жизни, всего лишь жалкая попытка подражания. Но это не сама жизнь, человек не в силах продлить жизнь и остановить смерть.

У героя начинается забытье, пограничное состояние между реальностью и миражом:

*И разум шепчет, как верный страж,*

*Когда я вижу огонь-мираж…*

Герой понимает, что ему уже не увидеть света – так постепенно теряется надежда.

И снова тема надежды сменяет прощание. Поэту хочется упомянуть всех. Вслед за Эдисоном, словно в порядке перечисления следуют *Фарадей и проч..*

Фарадей (1791 *–* 1867) – английский физик, химик [6].

Архимед – математик, физик, но более известен в области геометрии [6].

Он прощается с Фарадеем, Архимедом, упоминая при этом их значимые открытия, круто изменившие жизнь человека, которые могли бы помочь и ему, но в данном положении и они бессильны. Герой обесценивает их вклад в развитие цивилизации, с горьким сарказмом, высмеивая каждого.

Четвертый строфоид начинает герой с повторной констатации факта, что пропорот бок и при этом залив глубок. Подобная строка уже встречалась в начале второй части. Герой словно не может поверить в сложившуюся ситуацию, но он никого не винит и уповает на Бога.

Герой вспоминает первого носителя стигматов святого Франциска Ассизского, и пробоину в корабле воспринимает как стигмат. Так появляется тема религии. Оказавшись на краю гибели, вспоминает Бога: *наш лоцман – Бог*. Он и есть для него путеводитель.

Начался прилив. И это ещё больше усугубило положение:

*…что годится в стране олив,*

*На севере дальнем приносит вред*

*И право, не нужен сверхзоркий Цейз.*

*Я вижу, что проиграл процесс<...>*

Цейз – сверхзоркие линзы [5].

Даже и без таких линз приближающаяся смерть видна поэту. Это означает, что гибель очевидна и бесповоротна. Бродский употребляет термин линзы, с целью показать всю трагичность ситуации, жизненного конца.

Свое стремление выжить он называет *проигранным процессом*. И его силу сравнивает *с желанием язычника спать с женой*.

*Вода, как я вижу, уже по грудь,*

*и я отплываю в последний путь.*

*И, так как не станет никто провожать,*

*хотелось бы несколько рук пожать.*

Этими строками автор словно делает рывок, торопясь сказать о том, о чем подробно  *–* уже не доведется. И здесь он вновь обращается к теме науки, к великим ее сынам.

Ему *хотелось бы несколько рук пожать*. Эта строка заставляет читателя ожидать, что далее наш герой будет обращаться к самым близким ему людям. Тем самым создаётся обманутого ожидания. Герой обращается вовсе не к ним.

Пятый строфоид начинается с прощания с Фрейдом. Бродский тесно связывает медицинскую лексику с лексикой психологии – доктора Фрейда (психология) с терминами «пах» и «мозг» (медицина).

*Доктор Фрейд, покидая Вас,*

*Сумевшего (где-то вне нас) на глаз*

*Над речкой души перекинуть мост,*

*Соединяющий пах и мозг*

Зигмунд Фрейд (1856 *–* 1934) – австрийский психолог, психиатр и невролог, основатель психоаналитической школы. Развивал учение о бессознательном [6].

Казалось бы, Бродский с явной горечью прощается с Фрейдом, говоря пафосное «покидаю».

Согласно Фрейду, у человека нет души, и все действия мозгу диктует пах – знаменитая теория о том, что человеком движет только либидо. Сатире поэта нет конца! Он осмеивает выводы ученого, говоря, что Фрейд пришёл к таким выводам «на глаз» *–* т.е. не беря во внимание духовную сторону человеческого бытия и основывался лишь на физиологической части.

*Над речкой души перекинуть мост,*

*Соединяющий пах и мозг*

Бродский указывает на то, что душа как речка, она есть, существует и не увидеть её невозможно. И некий мост был перекинут ученым *на глаз,* поэт намекает на неточность утверждений, на непроверенные факты ученого, выдаваемые за реальные и неоспоримые. Бродский высмеивает теорию Фрейда о превосходстве либидо. Тем самым указывая на несостоятельность теории.

Далее вспоминает Шарло, обращаясь к нему весьма небрежно, как к старому другу – *старина*.

Поэт не обходит стороной и литературу, упоминая ее титанов

*Еще обладатель брады густой,*

*Ваше сиятельство, граф Толстой,*

*Любитель касаться нагой травы*

*Я Вас покидаю. И Вы правы*

Лев Николаевич Толстой (1828 *–* 1910) – один из наиболее широко известных русских писателей и мыслителей [6].

Бродский говорит о Толстом как о *любителе касаться ногой травы*. В этой строке поэт подразумевает известную идею опрощения. И на его же примере говорит, что и сам Толстой, будучи графом, (именно для этого поэт упоминает здесь его титул), ходил босым по траве, вдохновляя людей своим примером на сближение с природой. И дает на редкость положительную оценку его идеям, подтверждая это простым, утвердительным: « И вы правы».

*Прощайте, Альберт Энштейн, мудрец*.

Альберт Энштейн (1879 *–* 1955) – автор более трехсот научных работ по физике [6].

Прощается с Альбертом Эйнштейном, называя его гордо  *– мудрец,* вмещая в это слова все его заслуги.

Герой слагает скит, где *время – волна, а пространство – кит.* Строфоид незакончен. Однако Бродский прерывает его и продолжает свою мысль, начиная шестой.

Герой вспоминает об известных химиках и математиках, называет их *сыщиками щедрот природы:* Ньютон, Бойль-Мариотт, Кеплер – …*полагаю, приснитесь мне*.

Бродский использует сон как метафору смерти. И герой на том свете или, как он говорит *во сне,* надеется встретиться с ними.

*Прощай, природа сама и ее*

*Щедрот сыщики: Ньютон, Бойль-Мариотт,*

*Кеплер, поднявший свой лик к Луне, -*

*Вы, полагаю, приснились мне.*

Бойль-Мариотта – химик, открыл один из основных газовых законов [6].

Иоганн Кеплер (1571 *–* 1630) – немецкий математик, астроном, оптик и астролог [6].

*Поднявший свой лик к луне*, Кеплер, по Бродскому, осмелился «изучать просторы вселенной». По мнению поэта он слишком много берет на себя, и поднимая свой лик к луне, покушается на нечто недосягаемое человеку - космос. Где уже не он царь и бог, а нечто большее, неизведанное простому смертному.

Исаак Ньютон (1642 *–* 1727) – английский математик, физик и астроном [6].

Вместе с тем слова *Вы, полагаю, приснитесь мне* можно воспринимать и так: все ваши открытия для меня теперь – сон, мираж, иллюзия.

Поэт всего лишь «полагает», что они приснятся ему, он уверен, что умрет, как и все они когда-то и встреча с ними случится в ином мире.

Бродский обращается к ещё одной царице наук – биологии и упоминает две фамилии ученых – Дарвина и Менделя. Они – *персонажи сна*: одновременно – и создатели той же иллюзии, и мертвые (сон снова выступает метафорой смерти) для поэта.

*Мендель в банке и Дарвин с костьми*

*макак, отношенья мои с людьми,*

*их возраженья, зима, весна,*

*август и май – персонажи сна*

Грегор Иоганн Мендель (1822 *–* 1884) – австрийский биолог и ботаник, сыгравший огромную роль в развитии представления о наследственности. Открыл закономерности исследования моногенных признаков – это был первый шаг на пути к современной генетике [6].

Итак, Бродский видит Менделя в *банке*. Поэт фактически приравнивает его к материалу, с которым тому приходилось работать во время опытов в области генетики. Такого рода материал обычно хранят в сосудах, наполненных формалином. В такой же сосуд Бродский «помещает» новый экспонат – Менделя – тем самым обыгрывается смерть ученого.

Чарльз Роберт Дарвин (1809 *–* 1882) – английский натуралист, биолог и путешественник, один из первых осознал и наглядно продемонстрировал, что все виды живых организмов эволюционируют во времени от общих предков [6].

Упоминая Дарвина, поэт лишь высмеивает его теорию, согласно которой, человек произошел от обезьяны. Бродский выворачивает его теорию, издевается, и, снижая лексику, иронически подменяет одно понятие другим – обезьян на макак. Тем самым намекая на происхождение человека от менее разумного и смешного примата. Намекая на то, что только потомок такого существа мог создать столь абсурдную теорию.

Герой перебирает всех *персонажей сна*, его отношения с людьми, и зиму, весну, и август, и май…

Он впадает в забытье, называя это сном, чему содействует приведенные им абсолютно противопоставленные друг другу предметы и явления: холод-жар, квадрат-шар, щебет синицы и шелест трав. Он видит все в каком-то смешении: и мрак, и на волнах блик, и собственный лик, и что лошадь ржет. После этой вереницы делает вывод:  *смерть – это зеркало, что не лжет*. Герой не хочет называть само слово «*смерть*» и словно осекается, заменяя его *сном*: *Когда я умру, а сказать точнее, когда проснусь…*. Бродский двояко обыгрывает образ сна: с одной стороны он использует трактовку Кальдерона «Жизнь есть сон», а с другой сон это воскрешение в другом мире, мире смерти.

Герой проникнут надеждой, однако уже не на свое спасение, а на то, чего не удается уже увидеть: как мир спасут от атомной бомбы, как *желтые тигры убавят тон, что яблоко Евы иной Ньютон сжует*. Яблоко Евы *–* это плод с древа познания Герой надеется, что появятся новые гении, которые «*сжуют*» это яблоко.

Заключительный, девятый строфоид, также начинается с прощания, но уже более пылкого, отчаянного, порывистого:

*Прощайте! Пусть ветер свистит, свистит*

Автор готовится покинуть этот мир, конец близок, накал страстей все больше и больше, ничего уже не вернуть, ничего не исправить, ему не стать уже былым:

*Пускай Грядущее здесь грустит:*

*как ни вертись, но не стать Былым*

И вот в кульминационный момент своего прощания, уже совсем отчаявшись, герой взывает к самой древней науке – философии.

*Прощайте! Пусть ветер свистит, свистит. <…>*

*Пусть Кант – постовой – засвистит в свисток.*

*А в Веймаре пусть Фейербах ревет…*

Эммануил Кант (1724 *–* 1804) – немецкий философ, родоначальник немецкой классической философии [6].

Канта он называет *постовым*. Это постовой на границе жизни и смерти.

Кант известен как идеалист, он утверждал превосходство духа над разумом. Бродский делает его постовым на границе в потусторонний мир, и когда он засвистит в свисток, то есть будет готов принять героя и оповестить его о смерти.

Людвиг Андреас фон Фейербах – немецкий философ [6].

*А в Веймаре пусть Фейербах ревет…*

Фейербах же критиковал Канта. Был ярым материалистом. Бродский употребляет экспрессивно- окрашенное слово «ревет», показывая как тот негодует, сопротивляясь Канту даже в ином мире.

*Возможно так. А возможно нет…*

Герой не в силах рассуждать о том, с чем скоро столкнется в ином мире. Сомневается.

Он кидает обреченное ***«****пусть****»*** в лицо смерти, ведь:

*Прекрасных видений живой поток*

*щелчок выключателя не прервет!*

Он дерзок, смел, однако, не может быть ни в чем уверен: *… возможно так, а возможно – нет…*

Смерть он называет *старушкой,* которая вот-вот *погасит свет.*

Он снова призывает к жизни, чтобы она длилась, развивалась, пусть даже без него.

Тревога, волнение, ярость нагнетаются с помощью частицы «***пусть***». Автор употребляет ее три раза: *пусть грядущее, пусть Кант и Фейербах*, *пусть жизнь*…  *–* пусть они продолжают, тогда, как он обречен, и:

*<...>на скромном своем корабле*

*я, как сказал перед смертью Рабле,*

*отправлюсь в "Великое Может Быть...*

Франсуа Рабле (1494 *–* 1553) – французский писатель, один из величайших европейских сатириков [6].

Когда герой готовит себя к смерти он вспоминает слова Рабле.

Рабле в большей мере известен как сатирик, и именно его цитата перед смертью героя, говорит о готовности принятия данной ситуации, герой уже не боится смерти, он идет ей на встречу с улыбкой и философией самого Рабле. Это послание всему миру, каждому, кого вскоре постигнет это «Великое Может Быть»…

Таким накалом кончается вторая часть.

В этой части герой ведет разговоры о самых значимых областях науки: физике, биологии, психологии, литературе. Именно здесь преобладает научная лексика. Соотнеся лексику по тематическим группам, мы составили таблицу и определили основные научные дисциплины, к которым она относятся.

Следует заметить, что деление в приведенной таблице весьма условно. Многие упомянутые Бродским ученые проявили себя сразу в нескольких областях науки. У поэта они идут с неким перечислением: Ньютон, Бойль Мариотт, Кеплер – здесь и математики, и физики, и химики.

Однако некая последовательность в порядке их упоминания все же наблюдается. Когда герой понимает, что борт корабля пробит, он начинает «взывать» к мощнейшей науке – физике – упоминает самых известных ее сынов (Попова, Маркони, Эдисона, Фарадея, Эйнштейна). Герой вовсе не рассчитывает на науку: все перечисления фамилий ученых, всех изобретений своего века  *–* происходит от безнадежности. Герой подчеркивает явный контраст – описав свой век, как век великих изобретений и важных открытий, он показывает читателю, что ни одно из них уже не может помочь ему. Все тщетно.

Затем он начинает со всеми прощаться, высмеивая именитых биологов, химиков и математиков, показывая, что невозможно свести всю сложность и полноту жизни к сухим законам.

В своем монологе герой вспомнил практически всех известных исследователей, затронув, таким образом, практически все сферы науки. Каждому из них он отводит свою нишу. Каждая область науки важна для мира и для него- с одной стороны, и совершенно бесполезна для мира и для него – с другой.

И лишь в конце мы видим признание в любви, страстное, пылкое, но, увы, уже обреченное. Бродский освещает картину мира, мира науки и идей. Поэт словно формирует модель действительности.

И осознание того, что герой больше не будет принадлежать к этому миру, словно поглощает его *–* горячо прощается с каждым. Он уходит сейчас, когда мир стоит на пороге новой эры, новой цивилизации. Этот факт не исправит ни один ученый мира, ни одна наука не разрешит его участи. В противовес всему этому – судьба… В этом стихотворении кроме прощания поэт подводит итог не только своей жизни, но и итог всей эпохи.

Но основная мысль – цель послания – заключается в третьей части произведения, которая неожиданно начинается с обращения к мадам – возлюбленной героя, появляющейся как будто ниоткуда. Это признание в любви своей даме сердца. Зачем же велись столь долгие разговоры? Разговор о науке – способ для героя избежать разговора о главном, оттянуть судьбоносный момент. Герой пишет, как она являлась ему в видениях. Он помнит каждую её черту, каждую деталь. В нём живет надежда, что письмо в бутылке окажется у её ног. В самые напряженные и откровенные моменты любовного признания Бродский использует прием умолчания, мотивируя пропуски в тексте ремаркой: *размыто*.

Таким образом, в написанном в драматический момент жизни стихотворении Бродского тема науки, занимающая центральную часть текста выполняет следующие функции. Она контрастирует лексически с основной темой стихотворения – любовью и смертью. Обращение к теме науки может показаться неуместным в подобном контексте, если бы ни тонкий психологический ход. С одной стороны, рассуждения героя на эту тему играют роль ретардации, оттягивая самый драматический и тяжелый для героя момент признания и прощания с далекой возлюбленной. С другой стороны, Бродский показывает, как ничтожны становятся все величайшие достижения человеческого разума перед личной трагедией отдельного человека. Послание предстаёт размытым. Это является ещё одной отличительной чертой последней части.

Весь текст стихотворения автор разделил на строфоиды. Так первая часть состоит из трех строфоидов разных по объёму.

Первый состоит из 12 строк. Здесь мы ещё не можем сказать, что хочет рассказать нам автор, нет завязки событий, отсутствуют описания гибели корабля.

Второй строфоид более конкретен.

Вторая часть начинается с рассказа о кораблекрушении. Здесь уже появляется четкое «*я*» героя:

*Я честно плыл, но попался риф,*

*и он насквозь пропорол мне бок…*

Герой попадает в трудное положение: пробит бок корабля, суши не видно даже в бинокль, а *финский залив оказался весьма глубок*. Герой сравнивает свой корабль с некогда затонувшим «Генерал – Адмирал Апраксиным». Тем самым проецирует трагическую ситуацию, случившуюся с другим кораблем, на свой. Он предчувствует такой же конец.

Во втором строфоиде, герой подробно описывает, как вместе с ним тонет его корабль. Мимо проплывают айсберги, температура слишком низкая, даже мыши стали убегать – все говорит о приближении страшного конца.

*Мыши беззвучно бегут на ют,*

*и, булькая море, бежит в дыру.*

Беспощадное море не просто уносит корабль, оно образует воронку, дыру, из которой герою уже не выбраться. Снова появляется предвестники смерти – *летит снежок*:

*Сердце стучит, и летит снежок,*

*Скрывая от глаз «воронье гнездо» <…>*

*и вместо «ля» доносится «до».*

Последняя строка метафорична. Ля – как высокая нота соотносится с верхом корабля, до – низкая, с его низом. Получается, что «ля» противопоставляется «до», т. е верхняя нота нижней. Верх – низу. Так и герой не слышит, что находится наверху, ему доступно лишь то, что внизу, там, где неминуемо гибнет он сам. Тает корма, растут сугробы.…Эта часть отличается особой последовательностью событий. Герой детально описывает, как погибает он и его корабль. Отсутствуют отступления, размышления о смерти, автор лишь показывает развитие сюжета.

Проходит время, герой теряет силы:

*Я счет потерял облакам и дням…*

Он вспоминает о дирижаблях, которых при помощи метонимического переноса, сравнивает с крыльями птиц:

*Хватит крыльев, поющих: «каррр»…*

Герой практически теряет сознание, впадает в забытье: «*Хрусталик практически не верит огням…*». Но его разум как *страж,* помогает отличить реальность от миража.

*И может в последний раз*

*Мы, конюх, сражаемся в преферанс,*

*И «пулю» чертишь пером ты вновь,*

*Которым, я некогда пел любовь.*

В этих строках мы видим смирение героя, он *сражается в преферанс*, предполагая, что в последний раз, однако пишет *может…* тем самым обнадёживая себя.

*Пропорот бок и залив глубок.*

*Никто не виновен, наш лоцман – Бог*

*И только ему мы должны внимать*

Герой метонимически соотносит себя с кораблем. Бродский показывает двоякость ситуации. С одной стороны пропорот бок корабля, и он тонет, с другой – так же «пропорото», разбито сердце героя и он погибает.

Все перечисления, видения не случайны. Все не просто так:

*А впрочем, даже такая речь*

*признак того, что хочу сберечь*

*тени того, что еще люблю.*

Этот строфоид *–* лирическое отступление, однако оно выполнено Бродским в контексте текста, словно недостающий элемент мозаики.

В шестом строфоиде герой будто спохватывается, что отклонился от темы своего послания. Бродский выражает это посредством затейливой метафоры:

*Итак, возвращая язык и взгляд*

*к барашкам на семьдесят строк назад,*

*чтоб как-то их с пастухом связать*

Герой отрывается от своих мыслей. И снова переносит читателя на палубу, где остался, виден лишь нос корабля, занесенный снегом: *Сейчас мы исчезнем, плавучий гроб*. Строфоид автор заканчивает риторическим вопросом:

*<...>поскольку я не вернусь домой:*

*куда указуешь ты, вектор мой?*

Седьмой строфоид посвящен тому, чего ***хотелось бы*** герою: ***думать, мечтать и верить***. Автор использует возрастающую градацию. Три раза ему «*хотелось бы…»*

1. *Хотелось бы думать, что жил не зря;*
2. *Хотел бы думат*ь, но тут автор исправляет самого себя *Верней мечтать, что некто будет шар катать, а некто из кубиков строить дом;*

Чем сильней становятся желания героя, тем более звучат обреченней:

1. *Хотел бы верить (увы, с трудом), что жизнь водолаза пошлет за мной, дав направление: мир иной*.

Здесь Бродский не случайно использует сослагательное наклонение. Это «*хотелось бы…»* уже обрекает героя, и верит он,*увы, с трудом*. Он не надеется уже на спасение, однако ему хочется верить, что найдут его тело, когда он сам уже будет в другом мире:

*<...>водолаза пошлет за мной, дав направление: мир иной*

Восьмой строфоид начинается с восклицания: *Постыдная слабость*!, о которой он жалеет, но ничего не может с собой поделать. Герой уповает на сохранность того, что ему не удалось увидеть: Америку, Альпы, Кавказ и Крым, долину Евфрата и вечный Рим. *Бережливость, долг, честь*  *–* герой не уверен, что эти добродетели есть, однако снова обращаясь к религии, просит:

<...>*надеюсь, я, что сохранит милосердный Бог*

*того, чего я лицезреть не смог*

Далее, в самый пик, письмо размыто.

Вторая часть составляет основу стихотворения, она самая большая по объёму, хотя и не выражает главной мысли автора. Бродский посвящает ей десять больших строфоидов. Вначале мы чувствуем спокойную интонацию героя – преобладают повествовательные предложения. Но девятый и десятый строфоид начинается с восклицания. Чувства захлестывают героя в двух знаковых моментах послания:

1. *Постыдная слабость!* *–* герой сожалеет о том, чего не удалось увидеть.

2. *Прощайте!* – это заключительное самое пылкое прощание героя.

И лишь последняя строка заканчивается многоточием, Бродский обрывает фразу на цитате Рабле.

Герой хотел написать письмо возлюбленной, признаться ей в своих чувствах. Но всячески оттягивал эту минуту.… Ведет философские разговоры. И это в такой момент! Для него это своеобразный способ выразить свои чувства  *–* сказать все, при этом избегая разговора о самом главном.

Складывается ощущение несвязного текста, нет плавного перехода. *Мадам* появляется словно ниоткуда.

Герой извиняется за *бессвязность* и *пыл*. Ведь он сказал очень много, но не главное – строк признания так и не прозвучало.

*Ведь Вам-то известно, куда я плыл*

*и то, почему я, презрев компас,*

*курс проверял, так сказать, на глаз.*

Герой плыл к ней, а *презрел компас*, потому что его вело сердце, полное любви.

Этой встрече уже не суждено состояться, и письмо является последней связующей ниточкой для молодых, он вот-вот уйдет покинет этот мир и, казалось бы, вся жизнь пролетает перед глазами, мысли лишь о самом главном, сокровенном – о ней. Он видит знакомый бульвар, скамейку и видит ее в букле.

Последующие три стиха посвящены необычному описанию девушки, он смотрит на нее печальным взором – эти видения все, что дано ему сейчас.

Видит *подобный голландке, в полоску шарф*, ее волосы сравнивает с волнами, «*которых нельзя сомкнуть, в которых бы я предпочел утонуть*».

Брови *как крылья прелестных птиц,* а взору и вовсе *нет границ в мире огромном ни вспять, ни впредь…,* взор настолько прекрасен, что *Незримому дал Смотреть.*

Бродский пишет, имея ввиду конкретную личность – своего героя, которого он именует одним словом *Незримый* и обозначает с большой буквы, тем самым давая понять, что это конкретная личность, а не собирательный образ. *Незримый* у Бродского – это человек, не знающий любви. Взор прекрасной Дамы дал ему *Смотреть*, т.е. дал любовь.

Взор *Дамы* – именно то, что навеки покорило его сердце, дало ему новую жизнь. Герой, вновь обращаясь к ее портрету, словно перефразирует известную пословицу «Глаза – зеркало души»:

*<...>если впрямь существует связь*

*меж сердцем и взглядом (лучась, дробясь*

*и преломляясь), заметить рад:*

*у Вас она лишена преград.*

Во взгляде он видит её чувства, все, что покоится на сердце. Он излучает необычайный свет и *это больше, чем свет небес*.

Бродский, исправляя сам себя, ставит знак равенства между взором и сердцем:

*Но Ваше сердце, точнее - взор*

*(как тонкие пальцы - предмет, узор) <...>*

Этому взору нет границ, он всемогущ, он даже *рождает чувство* и светом своим придает им форму. На этом портрет дамы обрывается – письмо снова размыто.

Предложение начинается с мысли о том, как она найдет это письмо:

*И в этой бутылке у Ваших стоп,*

*свидетельстве скромном, что я утоп<...>*

Он надеется, что письмо найдет своего адресата, но при этом герой опечален, ведь его смерть для нее всего лишь *скромное свидетельство*. Чувства героя не взаимны. Какие же эмоции вызовет эта весть? Герой лишь смеет предположить: *должно быть, грусть*. Он *честно плыл*, плыл к ней, но теперь, по воле судьбы: *Встреча со мной вас ждет на дне*. И эта весть отразится *в зеленом стекле бутылки*. Текст снова размыт.

Далее послание продолжается призывом:

*Так вспоминайте ж меня, мадам,*

*при виде волн <…>*

*в беге строк, в гуденьи слов<…>*

Ему важно, чтобы она помнила о нем, вспоминала при виде волн – смерть настигает его именно там; *и в беге строк, в гуденьи слов* – письмо написано беглыми строчками, зачастую даже непонятными, а нагнетание волнения, печали проявляется в каждом слове, которые под конец стихотворения словно *гудят* в голове.

*Море, мадам, это чья-то речь <…>*

*я нахлебался и речью полн...*

Эта метафора объясняет два факта: с одной стороны в прямом значении автор захлебнулся в море, так что *слух и желудок не смог сберечь*  *–* он умирает. А с другой – сравнивая море с речью, он говорит, что полон ею и в итоге изливает её на этих страницах.

И вот, казалось бы, должно последовать признание, но текст снова размыт, и лишь последняя строка предполагаемого текста наиболее акцентирована автором. Она повторяется два раза:

*Меня вспоминайте при виде волн!*

Текст обрывается, и следующая мысль начинается с многоточия:

*<...>что парная рифма нам даст, то ей*

*мы возвращаем под видом дней.*

*Как, скажем, данные дни в снегу...*

*Лишь смерть оставляет, мадам, в долгу.*

Герой возвращается к своему положению, интонация понижается, он делает вывод: *лишь смерть оставляет в долгу….* Текст размыт.

Он столько хотел сказать, но видит, что все тщетно. На лице его печаль. Появляется образ кошки, олицетворяющий собой смерть, Герой задает свой последний вопрос:

*Что говорит с печалью в лице*

*кошке, усевшейся на крыльце,*

*снегирь, не спуская с последней глаз?*

Не находя ответ, подводит итог своего послания. Все надежды рухнули. Смерть смотрит ему в глаза. И обреченно он восклицает:

*Я думал, ты не придешь. Alas!*

Третья часть заключает в себе цель всего послания – обращение к любимой. Она словно отделена от всего повествования. Письмо то и дело обрывается. Меняется и композиция. Автор делит текст на 15 стихов и отдельно выделяет одну строчку. Стихи отличаются незаконченностью мыслей. Каждый раз, когда автор подходит к самому главному, письмо оказывается размытым. Автору тяжело говорить, он и так оттягивал столь важный момент, и Бродский, помогая своему герою, ставит пометы «*размыто»*. Примечательно, что катастрофу своей любви поэт описывает той же лексикой, что и катастрофу корабля, как корабль тонет в беспощадном море, так и герой буквально тонет в кипучих волнах своей любви.

Наиболее полной предстает фрагмент с описанием портрета девушки. Бродский акцентирует внимание на ее взоре, описывая его при помощи витиеватых эпитетов, необычных метафор. Здесь и впервые появляется то лицо, ради которого было задумано письмо. Автор не указывает ее имени. Для него она *Мадам* – так величественно и, в какой - то мере отстраненно говорит о своей возлюбленной герой. 8 раз он обращается к ней *Мадам*, что говорит об их неблизких отношениях. И 10 раз герой учтиво на *Вы.* Она недосягаемый для него идеал.

Бродский использует прием постепенного усечения текста. Первые 8 стихов описывают нам видения героя, где мы знакомимся с портретом девушки. Далее количество стихов сокращается до 3-х, затем – до 2-х. Далее следует одна строка, наиболее акцентированная автором:

*Меня вспоминайте при виде волн!*

Повторяется дважды. Последние два стиха также разделены пометкой «*размыто*». Слов любви так и не прозвучало открыто. Герой будто прячет их между строк. Любовь и трепет к своей возлюбленной он выражает детальным описанием ее портрета, в тщательно подобранных эпитетах, умело использованных метафорах и в надежде на любовь, которая обрывается в последней строке.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Область**  **знаний** | **Лексика** | **Контекст** |
| Биология | Дарвин  Мендель | *Мендель в банке и Дарвин с костьми макак, отношенья мои с людьми, их возраженья, зима, весна, август и май – персонажи сна* |
| Физика | Морзе  Попов  Маркони  КОМ – Компания объединенная Маркони  Ньютон  Вектор  Эдисон  Фарадей  Эйнштейн  Цейс | *На азбуке Морзе своих зубов*  *Я к вам взываю, профессор Попов И к Вам, господин Маркони, в КОМ, Я свой привет пришлю с голубком*  *1.паруса не заменят крыл, хоть сходство в стремлениях этих двух ещё до Ньютона Шекспир открыл*  *2.* *Природа сама и ее щедрот сыщики: Ньютон, Бойль-Мариотт, Кеплер, поднявший свой лик к Луне…3. …яблоко Евы иной Ньютон сжует*  *1.физики "вектор" изобрели.*  *Нечто бесплотное, как душа*  *2.Левиафаны лупят хвостом*  *по волнам от радости кверху дном, когда указует на них перстом вектор призрачным гарпуном.*  *Прощай, Эдисон, повредивший ночь. Прощай, Фарадей…*  *Прощайте, Альберт Эйнштейн, мудрец*.  *пропорот бок и залив глубок <…> И право, не нужен сверхзоркий Цейз. Я вижу, что проиграл процесс…* |
| Астрономия | Кеплер | *Кеплер, поднявший свой лик к Луне* |
| Химия | Бойль-Мариотт  Цезий | *Прощай, природа сама и ее*  *Щедрот сыщики: Ньютон, Бойль-Мариотт…*  *А тот, кто - по Цельсию - спит в тепле, под балдахином и в полный рост, с цезием в пятке…* |
| Философия | Фейербах  Кант | *Прощайте! Пусть ветер свистит, свистит. <…>*  *Пусть Кант – постовой – засвистит в свисток.*  *А в Веймаре пусть Фейербах ревет…* |
| Психология | Фрейд | *Доктор Фрейд, покидая Вас,*  *Сумевшего (где-то вне нас) на глаз, Над речкой души перекинуть мост,*  *Соединяющий пах и мозг* |
| Литература  Навигация | Шекспир  Толстой  Рабле  Норд, вест  бушприт  воронье гнездо  лоцман  трехмачтовик | *Паруса не заменят крыл, хоть сходство в стремлениях этих двух ещё до Ньютона Шекспир открыл*  *Еще обладатель брады густой,*  *Ваше сиятельство, граф Толстой, Любитель касаться нагой травы, Я Вас покидаю. И Вы правы*  *Когда на скромном своем корабле Я, как сказал перед смертью Рабле, Отправляюсь в «Великое Может Быть»…*  *Но так как нос корабля на Норд, а взор пассажир устремил на Вест…*  *Ундина под бушпритом слезы льет Сердце стучит, и летит снежок,*  *скрывая от глаз "воронье гнездо»…*  *Никто не виновен: наш лоцман - Бог*  *Я тьму вытесняю посредством свеч, как море - трехмачтовик, давший течь.* |

**Глава 2. «Речь о пролитом молоке»**

Произведение представляет собой рассуждение о жизни героя - аутсайдера, который взят за горло тяжелыми жизненными обстоятельствами: у него нет работы, нет денег, даже его невеста *пятый год за него ни с места* [4, с. 254-262], власть ему не благоволит  *– меня ловят багром и дырявой сетью.* Но он не тунеядец – он поэт, только вот неугодный властям: *они считают меня бандитом.* И вот сидя на стуле в пустой квартире и *трясясь от злости*, человек *проклятого ремесла поэта*  начинает свою речь, насыщенную эмоциями и негодованием. Показательно название стихотворения: оно перефразирует английскую пословицу «There's no use crying over spilt milk», то есть **«**Бесполезно проливать слезы над пролитым молоком». *Ср.* «Слезами горю не поможешь». Перед нами же имитация ораторского жанра «речь», но произносимая впустую, заведомо бесполезно.

В стихотворении нет фабулы, но можно выделить 3 большие тематические части.

Первая часть состоит из 9 строф. Это некое предисловие, посвящающее нас в бытие героя. Он начинает рассказ о своей жизни, которая постепенно превращается в жалкое существование.

*Я пришел к* ***Рождеству*** *с пустым карманом.*

*Издатель тянет с моим романом.*

***Календарь Москвы заражен Кораном***

Употребив термин из религии *– Коран*, поэт намекает на вид календарных листков с изображением фаз луны, напоминающих эмблему ислама. [4, с. 522]

В первой же строфе появляется тема денег, точнее их отсутствие – это и является причиной всех бед героя, это и послужило искрой для душевного пожара, рвущегося наружу из воспалённого сознания героя. Тема денег в первой части появляется трижды. Герой *пришел к Рождеству с пустым карманом –* ему не платят за роман, он не может съездить в гости к другу, в семейный дом и даже к знакомой *девке*: *всюду необходимы деньги.* Из-за их отсутствия рушится и личная жизнь героя, невеста ушла туда, *где выпьет*. Герой отчаивается и проклинает ремесло поэта.

*Телефон молчит, впереди* ***диета****.*

*Можно* ***в месткоме*** *занять, но это -*

*все равно, что занять у бабы.*

*Ах, проклятое ремесло поэта.*

*Телефон молчит, впереди* ***диета***

Герой в отчаянии, однако, наиболее оправданную в его положении экспрессивно - окрашенную лексику, поэт заменяет эвфемизмом *диета*. Используя термин из биологии, он пытается себя сдержать, не показывать эмоций.

*Местком –* местный комитет профсоюза. Поэт вводит канцеляризмы, вполне привычные и распространённые для того времени. Чтобы легализовать свое положение как свободного литератора, Бродский после ссылки стал членом профсоюза работников культуры при ленинградском отделении Союза писателей; там нуждающиеся писатели могли получать небольшие ссуды [4, с. 522].

Безденежье оставляет героя за чертой бедности, где он лишний человек, *лишний желудок:*

*Оскорбляю кухню* ***желудком*** *лишним.*

Вопрос пропитания стоял остро. Герой, показывая свое тяжелое положение, вводит, вместо более благозвучного человек или гражданин, термин из анатомии *желудо*к, который в данном контексте служит для выражения экспрессии, да еще и *лишний*, метонимически изображая никому не нужного едока.

Героя переполняет обида, к нему относятся как к недочеловеку: *Наливайте ему пожиже!*

И снова появляется мотив одиночества, семейной жизни: *Я вижу в стекле себя холостого.* Одиночество привело его к 1967году. Далее герой отвлекается и переходит к *жизни вокруг.*

*Жизнь вокруг идет как по маслу.*

*(Подразумеваю, конечно, массу.)*

***Маркс*** *оправдывается. Но, по* ***Марксу****,*

*давно пора бы меня зарезать.*

Здесь герой имеет в виду теорию Маркса о «Норме и массе прибавочной стоимости», изложенную в его труде «Капитал» в главе 9. Масса прибавочной стоимости – это разница между необходимыми затратами предпринимателя на производство и прибылью, приносимой рабочими за счет увеличения рабочих часов на производстве. Те самым, предприниматель является «хозяином положения», увеличивая количество часов рабочих, он не только покрывает необходимые затраты на производстве, но и обогащается за счет чужого труда. ***Маркс*** *оправдывается –* когда теорию применили на практике, вышло иначе *–*  социальное расслоение между богачами и бедняками возросло - такого результата он не хотел. *Но, по* ***Марксу****, давно пора бы меня зарезать –* герой - неудачник, он безработный, тунеядец, и согласно Марксу, не приносит пользу обществу, он не задействован в огромном механизме производства, а значит и не имеет права на жизнь.

*Ни тебе* ***Пугача****, ни* ***Стеньки****.*

*Зимний взят, если верить байке.*

***Джугашвили*** *хранится в консервной банке.*

*Молчит орудие на полубаке.*

*В голове моей - только деньги.*

Вожди кровавых народных восстаний Е.И. Пугачев («Пугач», 1742-1775) и С.Т. Разин («Стенька», 1630-1671) [4, с. 522]. Герой упоминает самых ярких народных бунтарей, олицетворяющих голос народа их сопротивление самодержавному режиму. Поэт называет их просто *Пугач* и *Стенька*, именно так как называл их народ, подчеркивая тем самым их принадлежность к простому люду, их крестьянское происхождение. Двойной союз ни – ни вносит оттенок грусти и даже разочарования поэта – голос народа молчит.

***Джугашвили*** *хранится в консервной банке*. Тело Сталина по решению 12 съезда КПСС (1961) было вынесено из мавзолея, где оно хранилось в стеклянном саркофаге, и похоронено у кремлевской стены [4, с. 522]. Герой пишет: *все основания быть спокойным –* фамилия вождя здесь упоминается скорее в нарицательном значении, как олицетворение могущественной, неконтролируемой силы тоталитарного деспотизма. До решения 12съезда тело находилось в саркофаге, герой называет саркофаг *–* консервной банкой, выказывая пренебрежение к культу личности вождя и царившему режиму.

Поток мыслей уносит героя, он рассуждает о *Марксе, Пугаче, Стеньке*, *Джугашвили*, но это его не отвлекает:  *в голове моей - только деньги.* Это уже становится навязчивой идеей. Деньги есть всюду, но они от него *прячутся* в сейфах, банках, в чулках, в почтовых бланках и, словно издеваясь над ним, *шумят пачки новеньких ассигнаций, словно вершины берез, акаций.*

*Я весь во власти* ***галлюцинаций****.*

*Дайте мне* ***кислороду!***

Герой указывает на четко сформировавшийся культ денег в обществе, они *наводняют собой Природу*. А затем словно одергивает сам себя, описывая своё состояние медицинским термином – *я весь во власти галлюцинаций*. *Дайте мне кислороду*! – поэт взывает к помощи, и здесь слово *кислоро*д употреблено как термин из области медицины, как жизненно важный газ. Возможность дышать – как возможность к жизни.

Свое повествование герой начинает спокойно и размеренно. Однако с каждой строфой чувствуется усиливающийся эмоциональный фон, все больше появляется восклицательных предложений, просторечий с резко окрашенной эмоциональностью (*пожиже, девка, зарезать*), где-то даже и циничная ирония (*Джугашвили хранится в консервной банке),* что чувствует и сам герой*: Извините меня за резвость!*

Так тема денег, плавно перетекает в рассуждения об экономике, о «Капитале» Маркса, правда делается это завуалировано, так рождается тема жизненной несправедливости:

*Жизнь вокруг идет как по маслу.*

*(Подразумеваю, конечно, массу)*

Герой поднимает давно наболевшие темы: почему одни жиреют за счет других? Ответ герой *подразумевает* говоря о *массе*, т. е массе прибавочной стоимости.

Рассуждения прерываются, и снова тема денег открывает следующую строфу. В итоге герой теряет над собой контроль и *погружается во власть галлюцинаций*.

Последняя девятая строфа представляет собой описание наступивший снежной ночи, все вокруг герою кажется чужим.

*Снег на крыши кладет папону,*

*и дома стоят, как чужие*

Образ выпавшего снега представлен у Бродского не в традиционном образе плата, покрова, а в сниженном ключе – как попона, то есть часть снаряжения укрощенной лошади.

Итак, рассказ о поэте неудачнике переходи в рассуждения о жизни, которая зажала в тиски тех, кто не покорился существующему режиму. Так рассуждением о равенстве и братстве, начинается вторая часть произведения.

*Равенство, брат, исключает братство.*

*В этом следует разобраться.*

Здесь прорывается угасающая коммунистическая мечта героя на равенство между людьми. Казалось бы, и власть стремится к равенству, это и предусматривает собой коммунистическая система, однако на деле понятия равенство и братство не тождественны.

*Рабство всегда порождает рабство.*

*Даже с помощью революций.*

***Капиталист*** *развел* ***коммунистов****.*

*Коммунисты превратились в* ***министров****.*

*Последние плодят* ***морфинистов****.*

*Почитайте, что пишет* ***Луций****.*

Капиталист, так же имеется в виду еще и сам автор «Капитала», породил продолжателей, развивавших коммунистические идеи. Герой показывает, как плетется бесконечный клубок политического развития. Коммунистическая идея о всеобщем равенстве и братстве переродилась в засилье бюрократов, а засилье идеологии в свою очередь делает из людей наркоманов в прямом и переносном смыслах*(наркоманы в пагонах).*

Отсылая нас к *Луцию,*  поэт имеет в виду «Фарсалию» Лукана. «Фарсалия» – поэма о гражданской войне в Риме, которая закончилась деспотическим правлением Юлия Цезаря. Предполагается, что это ошибка автора, потому что имя латинского поэта Лукана (39-65 н. э) – не Луций, а Марк Энней, а среди произведений греческого сатирика Лукиана имеется «Луций, или осел» [4, с. 522]. Тем самым пророча тяжелое будущее своему народу.

Одной из ведущих тем рассуждений второй части – критика экономической системы, основывающаяся на трудах Маркса. Герой неоднократно упоминает философа.

*Маркс в производстве не вяжет лыка*

Поэт указывает на то, что значимый труд Маркса «Капитал» всего лишь теория, которая не прошла проверки на практике, т.к *труд не является товаром рынка*, ведь *так говорить - оскорблять рабочих.*  Исходя уже из практических наблюдений, герой сам дает определение труду и деньгам, что указывает на использование научного стиля:

***Труд*** *–* ***это*** *цель бытия и форма.*

***Деньги***  *–* ***как бы его платформа****.*

*Сейчас экономика просто в центре.*

*Объединяет нас вместо церкви*

Экономика полностью охватила все сферы жизни, объединила людей в адском непосильном труде ради тугих кошельков людей, стоящих у власти, вот итог, к которому стремится власть: *брачные узы Труда-Капитала*, ведь лучше *блеск презираемого металла*, чем нищета, разборки в *чехарде тиранов* и излечения наркоманов.

В 16 строф~~е~~ снова появляется тема одиночества, тоски по семейной жизни*: Как холостяк я грущу о браке.* Однако он все равно тесно связан с темой экономики, он появляется неожиданно, лишь промелькнув, снова растворяется в экономических джунглях понятийведь даже здесь поэт своеобразно подходит к этому вопросу, выражая отношения супругов через экономические отношения:

*Но* ***супруги*** *–* ***единственный тип владельцев***

*того, что они создают в усладе*.

Возвращаясь к своему призванию поэта, утверждает, что ему все это чуждо: *пишу и вздрагиваю*. Задается вопросом: Н*еужто я против законной власти?* Но уповая на время, он больше не хочет скандальной славы.

Снова тема денег появляется в 18 строфе, герой показывает их мимолетность и зависимость *ими не стоит одолжаться,*  при этом «берет в свидетели Аллаха», высшее мусульманское божество, будто стремится доказать неопровержимость своего утверждения, как человек, пострадавший от их зависимости. Писатель вводит типично мусульманскую присказку, на подобии нашего «дай Бог», делая это как бы несознательно, между прочим, словно попав в опасное время, он уже играет по заранее продиктованным правилам, ведь:

*Календарь Москвы заражен Кораном.*

Деньгам *предписано умножаться, словно в баснях Крылова*. Поэт упоминает известного баснописца, ведь лишь с мастерской руки писателя в баснях деньги способны *умножаться*.

*Но скорость внутреннего* ***прогресса***

*больше, чем скорость мира<...>*

Герой противопоставляет прогресс и скорость мира. Из чего читатель, читая между строк, замечает, что слово прогресс имеет отрицательную семантику, и употреблено скорее как регресс, ведь он становится больше, чем скорость мира.

*Дружба с бездной*

*представляет сугубо местный*

*интерес в наши дни. К тому же*

*это свойство несовместимо*

*с братством, равенством* *и*, *вестимо,*

*благородством невозместимо,*

*недопустимо в муже.*

Наконец, автор гиперболизировано описывает ситуацию в стране, называя все это бездной, и «дружба» с ней не допустима в его сознании, не смотря на то, что большая часть общества слепо бросается в эту «дружбу», это нельзя совместить с братством, равенством и благородством. Распространенный лозунг советских времен включал 3 понятия: свобода, равенство, братство. Приводя такой ряд сопоставлений, поэт свободу не называет вообще. Выход один:

*<...>так, тоскуя о превосходстве,*

*я пою вам о производстве*.

Приходится жить навязанными стереотипами. Здесь герой подразумевает рассуждения Маркса о способе производства, изложенном в предисловии к «Критике политической экономии»: « Способ производства материальной жизни обуславливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще» [7, с. 8]. Таким образом, согласно Марксу, не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание. Так *тоскуя* о превосходстве духовного над материальным, герою приходится *петь о производстве*, так появляется тема духовности личности.

Для того чтобы достичь *превосходства*, необходимо действовать здесь и сейчас, менять самим свою жизнь, а не плыть по течению, совершенствовать себя. И этот способ правильно будет понят *Буддой*. Для чего писателю ссылаться на буддийского бога?

В буддизме главный упор делается на то, что уже здесь, при жизни человек может обрести состояние бесстрастия, покоя, просветления, *превосходства.* Великое бездействие, погруженность в себя – высшая форма бытия в будущем.

*Будда –* Пробуждённый, Просветлённый. Это не имя, данное личности, а состояние ума. Будда является Всемирным Учителем, провозглашающим и объясняющим Четыре Благородные Истины [8, с. 24], таким образом, он способен направить других по пути к достижению такого же просветления, люди должны увидеть, понять и, наконец, научиться действовать здесь и сейчас.

*Дружба с бездной представляет сугубо местный интерес в наши дни*. В то время увлечение экзистенциализмом захватывала все большие массы людей. Основная проблема экзистенциализма *–* проблема духовного кризиса, в котором оказывается человек, и того выбора, который он делает, чтобы выйти из этого кризиса. «Человеку открывается вдруг зияющая бездна бытия, которая раньше была ему неведома, когда он жил спокойно, прозябая в сутолоке повседневных дел – это и есть “подлинное существование” в мире экзистенциализма» [9, с. 345].

Телепаты, спириты, фрейдисты – возьмут верх, то есть перенесут народ в мир экзистенциализма, научат «дружить с бездной», превратят в *особей*.

*<...>общество лучших сынов нагонит,*

***факел разума*** *не уронит,*

*осчастливит любую особь*.

Используяидеологический штамп *факел разума,* поэт вводит эротический мотив, подразумевая фаллический символ, который *осчастливит любую* ***особь***. Употребление биологического термина в грубом контексте, показывает отношение к людям того периода, деиндивидуализация шагает вперед большими шагами, человек больше не личность – он рассматривается как биологический вид, особь мужского или женского пола.

*Иначе - верх возьмут* ***телепаты,***

*буддисты****, спириты, препараты****,*

***фрейдисты, неврологи, психопаты****.*

Поэт использует термины из психологии, философии и медицины в одном контексте. … *верх возьмут* ***телепаты,*** *буддисты****, спириты, препараты****,* ***фрейдисты, неврологи, психопаты…***  *–* т.е все, что меняет сознание человека. Здесь герой доводит эту идею до крайней степени: абсурда и гротеска*.*  Наступил век психоанализа, все большую популярность приобретает формы зомбирования. Верх берет вмешательство в глубины сознания человека. Конечно, это прорыв, но герой показывает оборотную сторону прогресса, ведь это не просто достижения науки, направленное на помощь людям, это и страшное оружие в руках власти, оружие, от которого нет спасения, возможности противостоять.

*Кайф, состояние* ***эйфории****,*

*диктовать нам будет свои законы.*

*Наркоманы прицепят себе погоны.*

***Шприц*** *повесят вместо иконы*

*Спасителя и Святой Марии.*

Эйфория будет *диктовать законы,* состояние аффекта станет некой путеводной звездой, ведущей к фатальному исходу. Здесь герой намекает на новый способ воздействия на человека КГБ – эксперименты над сознанием человека, специально помещенного в психиатрическую клинику, что стало в те годы одним из самых действенных способов устранения врагов народа.

*Шприц повесят вместо иконы.* Икона *–* это сакральное изображение святых, которому поклоняются, уповают и надеются. Герой рассказывает нам, как духовные ценности теряют актуальность, холодный медицинский инструмент всецело заменяет воплощение духовного, так метафорично поэт раскрывает перед нами мир, где шприц становится пропуском в рай, где ощущение псевдо счастья и восторга сменяется болью, жизнь *–* существованием, рай *–* адом.

*Наркоманы прицепят себе погоны.* Т.е будут иметь официальный символ власти  *–* пагоны. Насилие над человеком, эксперименты с сознанием, недопустимы с точки зрения морали, но стали вполне официальны со стороны закона, власть вершит свой суд и чувствует свою безнаказанность.

Каждая последующая строфа раскрывает нам весь ужас будущего, герой, словно в трансе рассказывает о грядущем, говоря символично,  *я вижу:*

*Речь освободят от* ***глагола.***

Термин из лингвистики *глагол*, употреблен в значении действие. Поэт говорит о том, что попытки бороться с режимом, будут пресечены на корню. Нельзя будет не только осуществить задуманные действия против, но и даже высказать идеи вслух.

*Я уже вижу наш мир, который*

*покрыт паутиной* ***лабораторий****.*

Поэт зрит в будущее, он предвещает паутину лабораторий, научно-исследовательских центров, которые окутают весь мир, лишат права свободно жить и дышать, а люди, попавшие на этот конвейер живого сырья, навсегда останутся там.

*Либо нас перережут цветные.*

*Либо мы их сошлем в иные*

*миры. Вернемся в свои пивные.*

*Но то и другое - не христианство.*

*Православные! Это не дело!*

*Что вы смотрите обалдело?!*

Герой открыто выражает свою позицию – он против всего, что не по-христиански. Усиливается эмоциональность, негодование, поэт взывает к православным. Восклицательные предложения все больше передают настроение автора. Герой заражает своим беспокойством, негодованием.

Далее он обличает еще один из человеческих пороков – расизм. Однако и не кидается в крайности: он не софист, ни пацифист  *–* он приверженец здоровой войны.

*Я не воспитывался на* ***софистах****.*

*Есть что-то дамское в* ***пацифистах.***

*Но чистых отделять от нечистых -*

*не наше право, поверьте.*

*Я не указываю на* ***скрижали****.*

*Цветные нас, бесспорно, прижали.*

Поэт сознательно употребляет термины из философии, четко определяя свою общественно-политическую позицию. Он не считает себя мудрецом, который несет верную истину, и не демагогом, к пацифистам себя тоже не относит – это слишком «по-дамски», но он хочет высказать свою точку зрения:

*<...>чистых отделять от нечистых -*

*не наше право, поверьте.*

Это его гражданская позиция. Употребляя разговорное *цветные* герой подчеркивает свое недовольство ситуацией *– цветные нас, бесспорно, прижали,* однако, сам того не желая проповедует христианскую заповедь «не убий»:

*Но не мы их на свет рожали,*

*не нам предавать их смерти.*

При этом ссылку на известные догматы сразу же опровергает, говоря, что *не указывает на скрижали* и рассуждает не с религиозных позиций, а с общечеловеческих.

Поэт часто использует религиозную лексику. Как правило, это происходит в кульминационный момент своих рассуждений, когда разматывает витиеватый клубок истории страны с переплетенными человеческими судьбами. Показав все минусы, всю безысходность ситуации, так или иначе, религиозная тема, ведет к самим истокам проблемы и в итоге показывает способы их решения *–* десять заповедей начертанных на Скрижалях.

Рассуждения о жизнеустройстве приводят к философскому трактату Гоббса:

*Важно многим создать удобства*

*Это можно найти у* ***Гоббса***

В трактате под названием «Левиафан» 1651г. английский философ обосновывает абсолютный суверенитет государства [4, с. 523]. Наш герой «выхватывает» идею у Гоббса, буквально цитируя философа, придает ее гласности.

Герой разочарован, он теряет надежду, даже религия не становится спасательной дланью:

*Бога нет. А земля в ухабах*

Эта часть опять-таки заканчивается отступлением. Герой снова обращается к царящей ночи, он бродит по переулку, осуществляя *смотр уликам* при помощи поэзии.

Итак, Вторая часть самая большая из всех, состоит из двадцати одной строфы. Семь строф занимают рассуждения об экономическом устройстве, порабощающем народ, о труде и капитале. Герой не раз вспоминает Маркса, порой даже цитирует его, намекает на то, что теория философа дала сбой, провалилась на практике и даже экономические определения он выводит свои, основываясь на практических издержках. Обращается к теории Гоббса, все подвергает сомнению, критике.

Отвлекаясь, поэт вновь погружается в свое одиночество (шестнадцатая строфа), грустит о браке – он холостяк. Однако мысли о капиталистической ловушке, в которой оказался народ, оказываются сильнее и даже суждение о браке ведется с точки зрения некой сделки, супруги – это *тип владельцев*.

Так же одна строфа занимает появившуюся вновь тему денег. Но здесь автор уже иронизирует, говоря, что деньги приумножаются лишь в баснях Крылова.

Последующие две строфы – это размышления о духовных и материальных ценностях. Поэт с тяжелым сердцем наблюдает, как материя вытесняет дух, труд определяет бытие, бытие определяет сознание.

Далее шестую строфу поэт посвящает обличению загнивающего общества, общества *выросшего на шприцах.* Сначала автор обличает все пороки такого общества (две строфы), а затем предвидит ужасающее будущее, если *зло не перестанут взвешивать в коромысле* и не начнут с ним бороться. Этот мотив можно считать кульминационным во второй части. Герой все больше нагнетает беспокойство, и даже страх. Все чаще используются восклицательные предложения. Герой пытается создать аналог антиутопии.

Шестнадцатая, двадцать шестая и тридцатая строфы – размышление о религии, о Боге. Ели в начале герой уповает на христианскую благодетель, пытается вернуть утерянные ценности, взывает к сердцам христиан (двадцать шестая строфа, предложения полны чувств, экспрессии), то уже в тридцатой строфе приходит к выводу: б*ога нет*, его *не видать*.

И заканчивает вторую часть последняя тридцатая строфа, как и в заключение первой части – это некое отступление, герой возвращает нас в реальность своего бытия, мы видим, что ночь продолжается, только герой уже не дома, а в переулке. Автор не дает развернутого описания, как правило, это односоставные, безличные и назывные предложения *(Ночь. Переулок. Мороз блокады).*

Образ своего героя автор дополняет, насыщая его речь просторечиями*,* как нельзя лучше подходящими к настроению героя, характеризующие его настрой и отношение к действительности *(девица, скотство, не видать, тьфу-тьфу, цветные).*

В третьей части герой описывает свое состояние, его одолевает одиночество, болезненный страх и безысходность:

*Я прикладываюсь* ***к микстуре.***

*Нерв разошелся, как черт в сосуде*.

Поэт употребляет строго медицинский термин *микстура*, подразумевая спиртное к которому он *прикладывается*, чтобы просто отрешится от ужасающей реальности и будто оправдываясь, поясняет *– нерв разошелся, как черт в сосуде.*

Появляется мотив страха, мании преследования:

*Я себя ощущаю мишенью в тире,*

*вздрагиваю при малейшем стуке.*

*Я закрыл парадное на засов, но*

*ночь в меня целит рогами Овна,*

*словно Амур из лука, словно*

***Сталин в XVII съезд из "тулки****".*

*Н*а 12 съезде партии 1934 года Сталину было преподнесено тульское охотничье ружье («тулка»). Сталин шутливо прицелился из него в зал, далее это приобрело мрачную символику, т.к. большинство депутатов этого съезда стали позднее жертвами сталинского террора. Поступок вождя имел устрашающий характер, как и события, последовавшие вслед за ним, словно это был знак расправы, некая черная метка, которую теперь накладывает ночь на поэта [4, с. 523].

*Я включаю газ, согреваю* ***кости*.**

Резкое *кости* заменяет более благозвучное «тело», что помогает читателю более явно представить условия, в которых оказал герой. Худоба и изнеможённость превратили тело в *кости.*

Страх перерастает в озлобленность, озлобленность в ярость – поэт *беснуется:*

*Я беснуюсь, как мышь в темноте сусека!*

*Выносите святых и портрет* ***Генсека!***

Коммунизм формирует культ партийных лидеров, между ними и святыми ставится немыслимое и труднообъяснимое тождество. Портрет Генсека заменил иконостас.

Герой рассуждает о всемирном зле, с ним необходимо бороться, но в одиночку это сделать не возможно:

*Как* ***Аристотель*** *на дне колодца,*

*откуда не ведаю, что берется*

Сознательно вспоминая Аристотеля, поэт кодируете информацию, которую хотел бы донести до читателя, так мы можем предположить, что упоминание Аристотеля в таком контексте имеет два значения:

1. Возможно, поэт имеет в виду место из трактата Аристотеля «О философии»: « Если бы существовали люди, которые всегда бы жили под землей в хороших пышных покоях, украшенных изваяниями и картинами и снабженных всем тем, что находится в изобилии у людей, почитаемых счастливыми, и, однако, никогда не выходили бы на земную поверхность, они только бы понаслышке знали бы о существовании божества и божественной силы.»

Герой тем самым подчеркивает свою растерянность, неготовность к навязыванию каких-либо понятий и жизненных ценностей.

1. Возможно, Аристотель здесь – это ироническое обозначение философа вообще, намек на популярную басню Ивана Хемницера «Метафизик» 1770 о человеке, который, упав в яму, философствует вместо того, чтобы из ямы выбраться [4, с. 523].

Буйство зла на земле приводит героя в ярость, но более его задевают *скорбящие по индивиду*» и *подверженные конъюнктивиту*:

*Зло существует, чтоб с ним бороться,*

*а не взвешивать в коромысле.*

*Всех скорбящих* ***по индивиду,***

*всех подверженных* ***конъюнктивиту-***

*всех к той матери по алфавиту:*

***демократия*** *в полном смысле!*

*Все скорбят по индивиду* - т.е скорбящие по культу личности. Автор негодует из-за *подверженных конъюнктивиту*. Упоминая известную болезнь глаз, поэт играет понятиями. Так он называет людей не желающих видеть происходящее. Многим так проще жить и воспринимать реальность, делать вид, что ничего не видишь, не замечаешь, а если и видишь, то считаешь, что это лишь обман зрения из-за болезни, воспалительного процесса - *конъюнктивит.*

*Демократия в полном смысле*!- как хочешь, так и поступай – дело твое*.* Здесь под демократией герой подразумевает свободу выбора человека. Каждый может выбрать с*корбеть* ли ему *по индивиду*, или же сделать вид, что ничего не происходит, но, увы, не выбрать борьбу со злом.

Третья часть заключительная. Она состоит из девяти строф. Герой отвлекается от критики окружающей действительности и возвращает нас в *большую квартиру*, где  *он сидит на стуле*. Такая формулировка своего положения в пространстве играет важную роль для поэта. Он использует ее 5 раз. В первой части: *Я сижу на стуле, трясусь от злости,* во второй: *Я сижу на стуле, считаю до ста* и три раза в последней части:1)  *В новогоднюю ночь сижу на стуле, 2) Я сижу на стуле в большой квартире* и снова 3) *Я сижу на стуле, трясусь от злости.*  Нахождение героя не меняется, меняется лишь его внутренне состояние. Таким образом, он подчеркивает контраст между бурной работой мозга, душевным бунтом и статикой физической.

Состояние героя проходит некую градацию. Сначала персонаж просто сидит на стуле и прикладывается к микстуре. Затем одиночество перерастает в страх, манию преследования: *я ощущаю себя мишенью в тире*, даже ночь и та *целит*  в него рогами овна. Далее, сидя на стуле, он начинает *трястись от злости*  - эта злость на весь мир, её породили обида, отчаяние и ненависть. Так усиливается и эмоциональный фон повествования – каждое второе предложение – восклицательное. Ярость героя возрастает: усилительная частица *пусть* упоминается дважды (1. *Пусть изучает навоз, кто хочет!* , 2*. Пусть КГБ на меня не дрочит* ). Речь еще более насыщена просторечиями и бранной лексикой *(прикладываюсь, навоз, бренчит, харкаю, хворостина, сусек, авось, стамеска, накнокал, бабы*) и жаргоном *(сортир, дерьмо, дрочит, серпом по яйцам).*

Герой рассуждает о всепоглощающем зле, обличает трусливое и порабощенное общество и в итоге даже выводит свой закон:

*Все хорошо.*

*Но дерьмо мужчины: в теле, а духом слабы.*

И вот, подводя итог, герой констатирует: *Грустная у меня ночь сегодня.* Он обессилен, у него нет желания жить, он не хочет *суетиться.* И что же дальше? Остается тихо сидеть, поститься и в окно креститься, и терпеть, смириться со своей участью, ждать смерти. Однако в последней строфе герой приводит отрывок, имитирующий народную песню, где жизнь прекрасна и легка: везде зелень лета, цветочки, девочка в платочке, а в небе ласточка вьется. Эта песня апофеоз всего произведения, некий фальшивый лубок, не имеющий ничего общего с реальностью.

Итак, среди специальной научной лексики в "Речи о пролитом молоке" полнее всего оказались представлены семантические группы "политэкономия", а также история, религия и медицина (биология, химия). Герой ищет причины своей маргинальности, невостребованности, своего одиночества, причем ищет их не в себе, не в интимных вопросах, а в общественных, в своих отношениях с системой. Он пытается говорить с этой системой примерно на одном языке - идеологических штампов и политических и экономических догм. Он издевается над всем тем, что государство и школа вкладывают в умы всех советских граждан. Отсюда *–* обращение к области политэкономии, истории, биологии, социологии, злой и иронический модус высказывания. Это язык понятий и представлений, в контексте которых человек рассматривается как общественное животное, как единица производства, но только не как существо духовного порядка, со своей неповторимой индивидуальностью. Вызовом системе объясняется и выбор жанра ораторского выступления *–* речи. Но изменить герой ничего не может. Система оказывается глуха к нему. Абсурдность и бессмысленность, если не патологичность, самой ситуации ораторствования в пустоту провоцирует и появление медицинского пласта лексики. Речь, обращенная к отсутствующей аудитории, оборачивается для героя "почтой в один конец".

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Область знаний** | **Лексика** | **Контекст** |
| Имена собственные | Маркс  Пугачев  Стенька  Джугашвили  (иногда Сталин)  Гоббс  Луций  Аллах  Будда  Аристотель  Крылов | *1.Жизнь вокруг идет как по маслу. (Подразумеваю, конечно, массу.) Маркс оправдывается. Но, по Марксу, давно пора бы меня зарезать*  *2.Маркс в производстве не вяжет лыка*  *Ни тебе Пугача, ни Стеньки. Зимний взят, если верить байке.*  *Джугашвили хранится в консервной банке*  *…ночь в меня целит рогами Овна,*  *словно Амур из лука, словно*  *Сталин в XVII съезд из "тулки"*  *Важно многим создать удобства.*  *(Это можно найти у Гоббса.)*  *Капиталист развел коммунистов.*  *Коммунисты превратились в министров. Последние плодят морфинистов. Почитайте, что пишет Луций.*  *Деньги похожи на добродетель. Не падая сверху -Аллах свидетель, - деньги чаще летят на ветер*   1. *Так, тоскуя о превосходстве…я пою вам о производстве. Буде указанный выше способ всеми правильно будет понят…* 2. *Не присягал я косому Будде…*   *Как Аристотель на дне колодца, откуда не ведаю что берется*  *Им (деньгам) предписано умножаться, словно в баснях Крылова* |
| Религия | Коран  Буддисты  Скрижали | *Календарь Москвы заражен Кораном*  *Иначе - верх возьмут телепаты,*  *Буддисты…*  *Я не указываю на скрижали* |
| Политическая лексика | Коммунист  Капиталист  Демократия  Пацифист  Генсек | *Капиталист развел коммунистов.*  *Коммунисты превратились в министров*  *демократия в полном смысле!*  *Есть что-то дамское в пацифистах*  *Выносите святых и портрет Генсека!* |
| Медицина | Диета  Препараты  Шприц  Лаборатория  Конъюнктивит  Психопаты  Микстура | *Телефон молчит, впереди диета*  *Иначе - верх возьмут телепаты, буддисты, спириты, препараты…*  *1.Шприц повесят вместо иконы*»  *2…общества, выросшего на шприцах*  *Я уже вижу наш мир, который*  *покрыт паутиной лабораторий*  *..всех подверженных конъюнктивиту...*  *Иначе - верх возьмут телепаты, буддисты, спириты, препараты, фрейдисты, неврологи, психопаты*  *Я прикладываюсь к микстуре* |
| Неврология | Галлюцинации  Эйфория  Невролог  Морфинист | *Я весь во власти галлюцинаций*  *Кайф, состояние эйфории,*  *диктовать нам будет свои законы*  *Иначе - верх возьмут телепаты,*  *буддисты, спириты, препараты,*  *фрейдисты, неврологи, психопаты*  *Коммунисты превратились в министров.*  *Последние плодят морфинистов* |
| Биология | Особь  Индивид | *…факел разума не уронит,*  *осчастливит любую особь*  *Всех скорбящих по индивиду…* |
| Химия | Кислород | *Дайте мне кислороду!* |
| Анатомия | Желудок  Кости | *Оскорбляю кухню желудком лишним*  *Я включаю газ, согреваю кости* |
| Философия | Софисты | *Я не воспитывался на софистах* |
| Эзотерика | Спириты | *Иначе - верх возьмут телепаты, буддисты, спириты, препараты…* |
| Русский язык | Глагол | *Речь освободят от глагола* |
| Психология | Телепаты  Фрейдисты | *Иначе - верх возьмут телепаты,*  *буддисты, спириты, препараты,*  *фрейдисты, неврологи, психопаты* |

**Глава 3. «Пенье без музыки»**

Стихотворение «Пенье без музыки» 1970г. [4, с. 305] представляет собой обращение героя к своей возлюбленной, с которой ему не суждено быть вместе. Между ними черной меткой легла разлука. Кажется, что расставание с любимой завладело разумом героя, занимает все его мысли. Он старается найти причину разлуки и объяснить ее не только себе, но и возлюбленной. Так стихотворение превращается в теорему любви, которую герой описывает при помощи известных математических терминов.

Условно стихотворение можно разделить на три композиционные части.

Первая часть – своеобразная экспозиция, которая вводит читателя в мир сокровенных мыслей героя. Уже в первом стихе мы видим несбыточную мечту героя, он жаждет, чтобы там *за тридевять земель и за морями* она все же вспомнила его:

*Когда ты вспомнишь обо мне*

*в краю чужом* –  *хоть эта фраза*

*всего лишь вымысел, а не*

*пророчеств<...>*

С первой строки мы видим, казалось бы, абсолютную уверенность героя в том, что любимая, несомненно, вспомнит его. Неоспоримость факта доказывает употребление подчинительного союза времени *когда*. Но далее, сам себе противореча, словно возвращаясь из мира грез, пишет: *хоть эта фраза всего лишь вымысел, а не пророчество.* Поток мыслей героя остранняется рефлексией по поводу сказанного.

Увы, но это лишь мечта героя, а не пророчество. Так обращение героя заведомо теряет адресата и оборачивается речью в никуда.

Подобный прием встречается у Бродского неоднократно в стихах «Письмо в бутылке» , где письмо к любимой оборачивается почтой в один конец, и «Речь о пролитом молоке», где адресата нет как такового – это речь в пустоту ночи.

Такой прием усиливает эмоциональный фон восприятия стихотворения читателем и сразу без предисловий вводит в поэтический мир Бродского, мир полный тревоги, любовных переживаний и отчаяния.

Разлука между любимыми не только духовная, но и физическая, что еще больше укрепляет героя в мысли о невозможности их скорой встречи, а оставляет лишь слабый огонек надежды, который пробивается сквозь *количество морей, полей, разбросанных меж нами, ты не заметишь, что толпу нулей возглавила сама.*

Герой намекает, что именно Она стала инициатором их разлуки, однако не отрицает и своей вины:

*В гордыне твоей иль в слепоте моей*

*все дело, или в том, что рано*

*об этом говорить<...>*

Таково прошлое героя. И здесь Бродский оригинален. Он с легкой руки дает точное определение такому абстрактному понятию как будущее.

*Грядущее есть форма тьмы,*

*сравнимая с ночным покоем*

Будущее лишь *форма тьмы.* Под тьмой можно подразумевать обыденщину, просто физическое существование, *сравнимое с ночным покоем*, неизвестность или же смерть. Так *грядуще*е для Бродского выражается в нескольких ипостасях: будущее-смерть, будущее-неизвестность, будущее-существование индивида как такового.

Необычна и сама форма передачи ощущения грядущего – это имитация определения из учебника. Здесь автор выступает в роли пророка, провидца, вещателя своей судьбы, словно ему заведомо известны законы, по которым жизнь строится, как математическая формула, а любовь – теорема, которую можно доказать, зная исходные данные. Именно поэтому герой упоминает *триумф Эвклида* – царя точных наук.

Вторая часть начинается повтором первой строки – обращение к любимой, но теперь герой призывает ее взять перо и чистый лист бумаги, на котором он воссоздаст их жизнь и судьбу:

*Когда ты вспомнишь обо мне,*

*дня, месяца, Господня Лета*

*такого-то, в чужой стране,*

*за тридевять земель <…>*

*возьми перо и чистый лист бумаги*

Так герой начинает свою теорему любви и разлуки, проецируя на чистый лист бумаги (символ пространства между влюбленными) их жизнь до мельчайших подробностей.

Влюбленные – это две точки на листе бумаги.

*<...>и перпендикуляр стоймя*

*восставь, как небесам опору,*

*меж нашими с тобой двумя*

*- да, точками: ведь мы в ту пору*

*уменьшимся и там, Бог весть,*

*невидимые друг для друга,*

*почтем еще с тобой за честь*

*слыть точками;*

Перпендикуляр – это барьер между влюбленными, их причина разлуки, материализованная невозможность быть вместе, преграда, которую не в силах преодолеть ни ей, ни ему.

*<…>итак, разлука*

*есть проведение прямой,*

*и жаждущая встречи пара*

*любовников – твой взгляд и мой –*

*к вершине перпендикуляра*

*поднимется, не отыскав*

*убежища, помимо горних*

*высот, до ломоты в висках;*

*и это ли не треугольник?*

Возникает геометрический чертеж, где каждая проведенная линия, есть причина или следствие их жизненных перипетий. Так чертеж служит наглядным примером для еще одного определения. Герой дает определение разлуки. Это прямая меж точками, проходящая через перпендикуляр, – это все то, что в физическом мире отделяет любовников – это и есть *количество морей, полей,*

*<...>разбросанных меж нами.*

*<…>и жаждущая встречи пара*

*Любовников – твой взгляд и мой –*

*к вершине перпендикуляра*

Так замыкается чертеж, согласно которому любовники смогут встретиться тлишь взглядами, преодолевая барьер разлуки у вершины перпендикуляра, т.е в небесах. Здесь и только здесь есть возможность преодолеть разлуку между точками в пространстве, преодолев горные вершины, *до ломоты в висках,* преодолевается грань физической разлуки и в вершине можно достигнуть духовного единения. *Не это ли треугольник?*

Рассуждая, лирический герой описывает свою судьбу, сложные перипетии которой, составляют непростую схему – геометрический чертеж. Так он пытается разобраться в причинах грядущего, благодаря треугольнику судьбы, герой раскрывает читателю три стороны осознания ситуации. Первая – физическая (люди – точки, основа треугольника – разлука, перпендикуляр – преграда любви, гипотенузы двух прямоугольных треугольников – взгляды, стремящиеся воссоединиться у вершины треугольника. Другая сторона – духовная (точки – две души, разделенные преградой судьбы, вершина – место духовного единения на небесах). Третья – это точный геометрический чертеж, в котором метафорично заключены две судьбы, два подобных треугольника – это теорема о равнобедренном треугольнике, разработанная еще Пифагором по эвклидовой геометрии.

Треугольник называется равнобедренным, если у него две стороны равны. Эти стороны называются боковыми, а третья сторона – основанием [10, с. 78]. Если с вершины треугольника опустить перпендикуляр к одной из сторон, то образуется два прямоугольных треугольника, и боковые стороны таких треугольников будут именоваться гипотенузами, однако Бродский игнорирует известные теоремы и именует эти «стороны-взгляды влюбленных» *–*  катетами.

*<...>а каждый взгляд,*

*к вершине обращенный,* –  *катет.*

У Бродского – это теорема о логосе любви, где есть место счастью, боли и разлуке.

Создав чертеж, герой начинает его подробно рассматривать:

*Рассмотрим же фигуру ту,*

*которая в другую пору*

*заставила бы нас в поту*

*холодном пробуждаться*

Герой понимает, что постигнувший их рок разрушил идиллию в прошлой счастливой жизни, в ту *другую пору* он бы и предположить не мог подобного. И сейчас, оставшись один, он выводит закон жизни, находит причину невыносимой разлуки:

*<...>мы скрывались от*

*пространства, положив границей*

*ему свои лопатки, – вот*

*оно и воздает сторицей*

И вот перед нами снова «инструкция» для возлюбленной:

*<…>возьми перо*

*и чистую бумагу – символ*

*пространства – и, представив пропорцию<...>*

Пропорция – это равенство между двумя отношениями четырех величин, [11, с. 105] Однако Бродский здесь представляет пропорцию к масштабам рисунка.

*представь же ту*

*пропорцию прямой, лежащей*

*меж нами – ко всему листу*

*и, карту подстелив для вящей*

*подробности, разбей чертеж*

*на градусы, и в сетку втисни*

*длину ее – и ты найдешь*

*зависимость любви от жизни*

В математике решение пропорции позволяет установить зависимость одной величины от другой. Герою удается составить свою пропорцию. Он так подробно описывает решение пропорции, словно даёт возлюбленной ключ от оков мучения их обоих, он находит для нее *зависимость любви от жизни* при помощи градусной сетки на чертеже, тем самым желая показать, что эти два понятия не отделимы друг от друга. Любовь и жизнь находятся в зависимости друг от друга: жизнь без любви не имеет смысла, и любовь без жизни немыслима.

Затем герой возвращается к решению теоремы, предварительно указывая, что нам дано для решения задачи:

1. *Итак, пускай, длина черты известна нам…*
2. *Перпендикуляр, из центра восставленный, есть сумма их пронзительных двух взглядов; и на основе этой силы их находится вершина…*
3. *А каждый взгляд, к вершине обращенный, – катет.*

Здесь вершиной для Бродского является идеал отношений, который может быть достигнут лишь взглядами влюбленных, ведь эта вершина находится на основе силы двух взглядов.

Итак, есть чертеж, есть исходные данные, далее, по правилам оформления теоремы, должно следовать доказательство. На что и обрекает на себя герой:

*<...>итак, кому ж, как не*

*мне, катету, незриму, нему,*

*доказывать тебе вполне*

*обыденную теорему*

Он делает это не просто так, ему это необходимо, этого требует жизнь:

*<...>жизнь требует найти от нас*

*то, чем располагаем: угол.*

Так определяется искомое, еще одна геометрическая фигура *–* угол, который образуется взглядами жаждущих встречи любовников.

*Вот то, что нам с тобой дано.*

*Надолго. Навсегда*

Здесь Бродский играет словами. Употребляя слово «дано», он имеет в виду то, что происходит в настоящем, то, что дала им жизнь на данном этапе. Однако здесь и подразумевается известное всем «дано» из доказательства теоремы, как исходные данные для решения.

Искомый угол для героя – это сакральное место, место уединения влюбленных, где *нас никто там не настигнет*.

*Вот место нашей встречи. Грот*

*заоблачный. Беседка в тучах.*

*Приют гостеприимный. Род*

*угла; притом, один из лучших*

*хотя бы уже тем, что нас*

*никто там не застигнет.*

*Род угла один из лучших* – так называет его герой, ведь исходя из теоремы о треугольниках, сумма двух углов в прямоугольном треугольнике, равна углу, образующему общую вершину двух треугольников, а так как углы у равнобедренного треугольника, лежащие при основании, равны (т.е личные углы каждого из влюбленных), то их сумма и составит общий угол, образованный взглядами влюбленных.

Это и объясняет стремление героя найти «общий» угол суммы их судеб – это и будет угол их встречи, ключ к разгадке судьбы, это и будет решением теоремы:

Ибо *сам Эвклид*

*при сумме двух углов и мрака*

*вокруг еще один сулит;*

*и это как бы форма брака*

Так специфически герой выводит свою формулу, свое определение брака. Это и являлось его изначальной целью. Он верит в возможность ее достижения, заручившись «посулом» Эвклида.

*Вот то, что нам с тобой дано.*

*Надолго. Навсегда. До гроба.*

Герой знает, что эта возможность воссоединения дана им судьбой, им обоим, пусть даже и *невидимым друг для друга*. Вера в воссоединение видна и в лексическом строе предложения: *в конце концов, начнем от этого зависеть Ока.*

Герой дает новое определение разлуке, если раньше это была прямая между точками, то теперь это сумма трех углов, а тяга их друг к другу определяется героем как мука, истязавшая уже обоих. Мука настолько сильна, что может убить влюбленных, ведь *она намного сильней подобных форм других. Уж точно сильней земного.*

Так герой обрывает свое доказательство теоремы, понимая, что треугольник их жизней – это проклятие, ведь каждый из них навсегда останется лишь точкой, образующей свой одинокий угол*, скраб мыслей бесполезных, со скопившимся хламом по углам.* А их общий угол так и будет, достигаем лишь взглядом-катетом, ведь мука разлуки сильнее всех форм.

Третья часть начинается с имитации диалога с возлюбленной. Герой заранее предполагает ее ответ: *Схоластика, ты скажешь*.

Схоластика – метод познания, основанный на проверке истин веры логическим, рациональным путем.

Герой и сам соглашается, что его теорема, так легко доказанная на чистом листе бумаги, и есть всего лишь схоластика: *А что не есть схоластика на этом свете?* Герой задается риторическим вопросом и сам не в силах на него ответить*: Бог ведает*.

И снова возвращается к своей волнующей мысли: *Когда ты однажды вспомнишь обо мне…,* тогда он просит ее узреть*, мерцающую слабо, тускло, звезду, которой, в общем, нет,* т. е. усмотреть третий, общий для них угол, их форму брака, хотя ее и нет вовсе *–* это лишь утопия:

*Но в том и состоит искусство*

*любви, вернее, жизни – в том,*

*чтоб видеть, чего нет в природе,*

*и в месте прозревать пустом*

*сокровища, чудовищ – вроде*

*крылатых женогрудых львов,*

*божков невероятной мощи,*

*вещающих судьбу орлов.*

Герой полон веры и желания прозреть сокровища там, где их нет, он готов *вселять в пространство точки –* воплотить чертеж с бумаги в жизнь и сделать материальным их общий угол, имеющий значение звезды сияющей на темном небосклоне их жизней в разлуке. Так Бродский показывает читателю метафизику искусства. Он просит и Её найти их общую звезду:

*Ткни пальцем в темноту – туда,*

*где в качестве высокой ноты*

*должна была бы быть звезда*

Кульминацией обращения к Ней становится побуждение любимой к действию, к воссоединению с помощью общей несуществующей звезды, которую они вместе смогут узреть в темноте жизни.

Все стихотворение необычно обращением к языку науки. Большую часть занимает доказательство героем теоремы любви, где с точностью соблюдается такая же последовательность решения теоремы, как в геометрии. Многие абстрактные понятия имеют у Бродского форму, имитирующую четкие и лаконичные определения, даже, можно сказать, аксиомы, т.е. утверждения, не требующие доказательств:

1) *Грядущее есть форма тьмы,*

*сравнимая с ночным покоем;*

*2) …разлука есть проведение прямой…*

*3) …перпендикуляр, из центра*

*восставленный, есть сумма сих*

*пронзительных двух взглядов;*

*4)…а каждый взгляд, к вершине обращенный, - катет*

*5) …мука есть форма тяготенья их*

*друг к другу*

Глагол-связка *есть* «создает форму определения» понятий, которые в сознании не поддаются однозначной трактовке.

Герой доказывает законы жизни по законам математики, а законы математики объясняют причины роковой судьбы влюбленных. Однако обращение к любимой будет иметь силу, если Она *узрит звезду* в ночном сумраке, если же нет *–* жизнь так и останется сухой математической теорией, чертежом на белом листе бумаге, понятным лишь ему одному.

**Заключение**

Проведённое исследование показывает, что появление в поэтическом тексте научной лексики не случайно. Она маркирует текст и сразу притягивает внимание читателя, заставляет задуматься над глубоким смыслом простой, на первый взгляд, фразы. Для И.Бродского *–* это мощный прием остранения поэзии.

Среди специальной научной лексики полнее всего оказались представлены семантические группы: политэкономия, а также история, религия и медицина (биология, химия). Герой ищет причины своей маргинальности, невостребованности, своего одиночества, причем ищет их не в себе, не в интимных вопросах, а в общественных, в своих отношениях с системой. Он пытается говорить с этой системой примерно на одном языке *–* идеологических штампов и политических и экономических догм. Он издевается над всем тем, что государство и школа вкладывают в умы всех советских граждан. Отсюда *–* обращение к области политэкономии, истории, биологии, социологии, злой и иронический модус высказывания. Обращаясь к области точных научных знаний, доказывает законы жизни по законам математики, а законы математики объясняют причины роковой судьбы героев произведения.

И.Бродский использует язык понятий и представлений, в контексте которых человек рассматривается как общественное животное, как единица производства, но только не как существо духовного порядка, со своей неповторимой индивидуальностью. Вызовом системе объясняется и выбор жанра ораторского выступления *–* речи, письма. Подобная нехарактерная для поэзии форма позволяет И.Бродскому особо отметить коммуникативно *–* адресную направленность текста: в аудиторию, ко всем кто способен слушать и услышать или же личностно-ориентированные обращения к Ней. Однако для героя подобные послания оборачивается "почтой в один конец".

В перспективах работы мы продолжим рассматривать функционирование научной лексики во всей поэзии И.Бродского, опишем особенность повествования по средствам введения поэтом научных оборотов в поэтический текст, определим функционирование научного стиля на всех ярусах построения поэтических текстов. Конечной целью работы является написание диссертации и составление частотного словаря поэта по употреблению научной лексики, несущей особую семантическую нагрузку в поэтическом тексте.

**Библиографический список**

1. Патера Т. Заметки о лексике И. Бродского и А. Ахматовой // Поэтика Иосифа Бродского. Тверь, 2003.

2. Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006.

3.В.Арсеньев. Забытые истории бутылочной почты // Вокруг света №8. Москва, 1988.

4. Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1 / Вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. Л.В. Лосева. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011. (Новая Библиотека поэта).

5. Энциклопедия. [Электронный ресурс] //

URL: <http://wikipedia.org/wiki/Энциклопедия> (дата обращения: 15.02.2013)

6. Энциклопедия МИФИ Персоналии. [Электронный ресурс] //

URL: http:// [wiki.mephist.ru](http://wiki.mephist.ru/)›[wiki/Категория:Персоналии…алфавиту](http://wiki.mephist.ru/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F:%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B8_%D0%BF%D0%BE_%D0%B0%D0%BB%D1%84%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%82%D1%83" \t "_blank) (дата обращения: 25.02.2013)

7.Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – 2-е изд. – Т.13.

8.Энциклопедия современной эзотерики. М., 2005г.

9.Сартр Ж. Экзистенциализм - это гуманизм. - М., 1991;

10.Геометрия 7-9/Л. С. Атанасян и др. — 12-е изд. — М.: Просвещение, 2002.384 c.: ил.

11.Васюткинский Н.Н. Золотая пропорция. – М., 1990. – С.256.