
УДК 82.161.1

Бурая Мария Анатольевна,
кандидат филологических наук, доцент,
Восточный Институт — Школа региональных и международных исследований
Дальневосточного федерального университета,
Русская христианская гуманитарная академия (СПб.)
Email: m_buraya@mail.ru

**О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО И
МИФОПОЭТИЧЕСКОГО УРОВНЕЙ В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО
«ГОРЕНИЕ»¹**

В работе исследуются интертекстуальный и мифопоэтический уровень в стихотворении И. А. Бродского «Горение», которое рассматривается как значимый элемент в составе специфического нетрадиционного циклического образования — сверхтекстового единства. Отдельное внимание уделяется связи произведения с предшествующей традицией русской поэзии. Особенно отмечаются особенности мифопоэтического мышления Бродского, определяющие формирование художественного мира исследуемого единства и стихотворения «Горение».

Ключевые слова: И. Бродский, мифопоэтика, интертекстуальность, сверхтекстовое единство.

Buraya Maria A.,
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor of the Department of Russian Language and Literature,
Oriental Institute — School of Regional and International Studies
of the Far Eastern Federal University,
Russian Christian Humanitarian Academy (SPb.)
Email: m_buraya@mail.ru

**ON SOME ASPECTS OF INTERTEXTUAL AND MYTHOPOETIC LEVELS IN
J. BRODSKY'S POEM "BURNING"**

The paper examines the intertextual and mythopoetic level of Brodsky's poem "Burning", which is considered as a significant element in a specific non-traditional cyclic formation — a supertextual unity. Special attention is paid to the connection of the work with the preceding tradition of Russian poetry. Especially are noted the peculiarities of Brodsky's mythopoetic thinking, which determine the formation of the artistic world of the studied unity and the poem "Burning".

Keywords: I. Brodsky, mythopoetics, intertextuality, supertextual unity.

Стихотворение И. А. Бродского «Горение», продолжая привлекать внимание читателей и исследователей, остаётся текстом затемнённого смысла, а противоречия, возникающие в каждой новой работе и при каждом новом прочтении, очень часто ставят в тупик, вызывая желание редукации или игнорирования. Диапазон рецепций, описанный И. А. Шайтановым: «Одни числят среди лучших созданий Бродского, от которого другие отшатываются как от богохульного» [14, с. 265], говорит о том, что произведение

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия.

продолжает нуждаться в интерпретации, при которой парадоксы и противоречия будут рассмотрены как составляющая часть эстетического замысла. Возможностью для этого может стать расширенный контекст перцепции и функционирования стихотворения, а именно — контекст свертксткового единства. Для установления таких контекстных связей необходимо обратиться к образно-мотивной структуре текста, так как система значимых повторов — один из главных признаков формирования нетрадиционного циклического образования, а также к интертекстуальному и мифопоэтическому уровням, которые являются важнейшими для создания и функционирования каждого произведения Бродского.

Упомянутые противоречия восприятия «Горения» возникают внутри формируемого единства, на уровне художественного целого любовного текста, посвящённого М.Б., прежде всего в сборнике «Новые стансы к Августе», куда поэт включил и «Горение». Идея собирания традиционного цикла из уже созданных стихотворений, объединённых единством адресата и лирического сюжета, оказывается крайне значимой для понимания художественной логики поэта, который обладает правом выбора и свободой расположения элементов внутри моделируемой им структуры. Соответственно, можно говорить об актуализации архитектурного уровня, на котором в том числе и создаются противоречия рецепции (соседство, на первый взгляд, богохульных и обожествляющих текстов).

Стоит сразу отметить, что сам принцип противоречий как часть авторской интенции может быть рассмотрен на интертекстуальном уровне в рамках многоаспектного творческого диалога Бродского с А. С. Пушкиным, прежде всего с его любовным и философским текстами. Исследователями описывается принцип противоречий, неоднократно эксплицируемый самим Пушкиным и составляющий важную часть метапоэтического уровня романа в стихах «Евгений Онегин»: «Противоречий очень много, / Но их исправить не хочу» [10, с. 35]. Размыкание границ художественного произведения и воссоздание в эстетической реальности противоречивой, не поддающейся никакой сверхзаданности и естественно развивающейся, открытой любым неожиданностям стихии жизни составляло одну из ведущих задач поэта XIX века. Не менее значимо оказывается и введение Пушкиным в текст образа автора, разрушающего в рамках многочисленных смысловых противоречий устойчивую границу между миром первичной реальности и ее эстетическим отражением: автор как создатель текста и автор как действующее лицо. Революционная для своего времени идея моделирования текста как жизни, безусловно, оказывается интересной для поэта века XX, однако необходимо вызывает в сознании иную идею: выстраивание жизни как текста.

Очевидно, что множественные связи с контекстом творчества Пушкина и, в частности, с его главным текстом большой формы также предполагают актуализацию более широкого контекста, в который вошло «Горение» — сборника «Новые стансы к Августе», ориентированного в свою очередь на «Божественную комедию». «Евгений Онегин» не разрушает возникающую логику, а укрепляет её; все представленные в рассматриваемом сверткстковом единстве Бродского основные смысловые компоненты могут быть выделены и в романе стихах: любовные сюжет и судьба встреч и не-встреч главных героев, соотношение этического и эстетического, возможного и реального, итальянский (южный) и рождественский (зимний) тексты как часть многообразно представленного топосного пространства и др. Наконец, акцентуация архитектуры и композиции: предлагая качественно новую и уникальную жанровую форму, Пушкин актуализирует идею свертксткового единства и для своего романа, где по меньшей мере относительной законченностью обладает ряд отдельных строф (известен факт бытования в читательском сознании хрестоматийно известных строф вне атрибуции их «Евгению Онегину»), компонентов (письма героев) и даже глав (например, прочтение рядом исследователей восьмой главы как романа в романе). Таким образом, находя опору

в предшествующей традиции мировой и русской литературы, Бродский наделяет имманентно значимое стихотворение особым статусом части целого.

«Горение», как и другие элементы сверхтекстового единства, предполагает актуализацию основных ведущих текстов Бродского: рождественского, топосного и любовного. Последний в данном случае является ведущим прежде всего как преобладающий в эксплицитном выражении, однако имплицитно представлены и два других, что сближает стихотворение с парным ему по содержательным и поэтологическим особенностям «Я был только тем, чего». Одновременно на фоне типологических свойств начинают проявлять себя и принципиальные различия, возникающие в со- и противопоставлениях. Прежде всего акцентуацию приобретает название текста.

Горение, как и большинство других аналогичных по словообразовательному типу названий в данном ряду, прежде всего — процесс, действие или ситуация, разворачивающаяся во времени и пространстве значение исходной глагольной формы. Однако горение, безусловно, в языковой традиции богато прежде всего переносными значениями, но для поэта важным оказывается сохранить и прямой смысл. Так, горение — это физико-химический процесс, при котором превращение вещества сопровождается интенсивным выделением энергии и теплообменом с окружающей средой. Каждый компонент смысла этого естественнонаучного определения получает свою содержательную и поэтологическую реализацию в стихотворении Бродского. Можно говорить о стихотворении как о зимнем тексте, охваченном огнём, сгорающим или горению подвергающемуся, так как кольцевая композиция, составленная первой и последней строфой представляют схожий набор мотивов: «Зимний вечер. Дрова, / охваченные огнем» — «холод рассвет, снежок <...> как сплошной ожог» [4, с. 213].

Мотив естественности, природного происхождения процесса связан в развитии лирического сюжета с эротическим и физиологическим мотивно-образным рядом, окружающая среда — это широкое поле читательской перцепции и поэтического контекста функционирования. Вопрос возникает о потенциальной аналогии с выделением энергии и теплообменом, однако, вероятно возможность отождествить с последним сам факт рождения текста, творческий процесс, результатом которого становится стихотворение, акт креативного начала, представляющий амбивалентную пару процессу разложения и исчезновения, который также входит в горение. Уже на уровне названия акцентируется амбивалентность, которую как субстанциональное свойство стоит учитывать для всего художественного целого стихотворения. Очевидно, что именно двоичность, семантика и символика двойки будет лежать в основе конституирующего принципа организации данного текста, прежде всего — мифопоэтического как организующего и предопределяющего поэтологические частные особенности других уровней.

Горение и связанные с ним варьированные образы огня и их производные (пожар, жар, плавление, свет и т.п.) — значимые характеристики мифопоэтической картины мира Бродского, представленные многообразно в разнонаправленных векторах семантических связей: «для тебя гореть / звёздная мишура», «звёзды горят над ними», «ибо от него осталась лишь горсть пепла», «он сгорел между двумя полюсами века», «и те же фонари горят над нами», «моё окно / горит уже четыре ночи», «горит окно, а ты всё плачешь», «обгоревшие корешки альбомов», «твой дом торговый прогорит», «смотри, как я горю», «и в коридоре лампочка горит», «рекламы загорались невпопад», «над сельской дорогой все звёзды горят», «в горящем очаге свои дрова», «упорней — и жарче огня», «ощущаю лёгкий пожар в затылке», «но лучше грызть его, чем губы от жары / облизывать», «жарким июльским утром температура тела», «научиться готовить суп, жарить — пусть не ловить / рыбу», «стихии жара и воды» и др. При этом для поэта значима своего рода реализация метафоры, использование не только ставших традиционными и клишированными поэтических формул предшествующей традиции, но возвращение стёртым тропам их первичных исходных значений. Безусловно, наиболее ярким и широко известным примером здесь оказывается творческий диалог с традицией Пушкина, представленный

в одном из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт», в рамках которого происходит в том числе переосмысление стертой метафоры «любовь угасла»: «чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды» [5, с. 65].

Горение в мировой религиозной и мифологической картине мира — процесс маркированно амбивалентный, в тех или иных формах участвующий в равной степени в обрядах, ритуалах и практиках, связанных как с семантикой жизни, рождения, становления, так и со смертью, исчезновением, уничтожением. В развитии лирического сюжета стихотворения представлены две со- и противопоставленные религиозно-культурные традиции, для которых значим семантический комплекс горения и его производных: языческая античная и христианская. Интересна при этом их архитектурная экспликация, совпадающая с кульминацией в развитии данных мифопоэтических реалий: это тринадцатая и четырнадцатая строфы («Назарей б та страсть / воистину бы воскрес!» — «Как менада пляши / с закушенной губой» [4, с. 213–214]). Можно отметить и гипотетическую неслучайность выбора тринадцатой строфы для введения библейского контекста, однако за данной символикой числа, как и за самими поэтическими стихами, как нам представляется, скрыта отнюдь не «богохульность», а творческое переосмысление известного сюжета в логике собственной мифопоэтической концепции. Так, прежде всего в развитии библейского сюжета трансформируется идея праздника Пасхи как главного события земной жизни Христа и его перехода в жизнь вечную. Традиционная формула, служащая подтверждением чуда («Воистину воскрес!»), приобретает модальность условности, требующей восполнения недостачи, которая также в свою очередь представляет собой актуализацию другого значения библейского мотива страсти как особенного выраженного чувства, влечения и т.п., а не страдания. Тринадцатая же строфа в данном случае реализует символическую семантику тринадцати не в привычном представлении несчастливого числа и чёртовой дюжины, а в значении завершения полноты, выраженного предшествующим числом двенадцать, и соответственного — начала нового цикла.

Более того, не совсем привычной является и форма номинации персонажа, которая, однако, вызывает в воспринимающем сознании явную и значимую для контекста сверхтекстового единства ассоциацию с классическим стихотворением Бродского из рождественского текста: «помолись лучше вслух, как второй Назарей» [4, с. 192]. Связи «Горения» с последним, таким образом, становятся эксплицитно заданными, однако, на имплицитном уровне они возникли уже в позиции названия и абсолютного начала текста в связи с образно-мотивным рядом зимы (снега, холода и т.п.) и одновременно горения (жара, света): как известно, именно этими противоположными состояниями чаще всего определяется топосное пространство рождественского текста, где накладывается представление об исконном месте происхождения событий (Палестина) и их повторении-проживании в условиях европейской (русской) зимы: «морозный ветер», «Спаситель родился / в лютую стужу. / В пустыне пылали пастушьи костры», «холодный ветер снег в сугроб сгребал / Шуршал песок. Костёр трещал у входа», «снег на крышу кладёт попону», «в холодную пору, в местности, привычной скорей к жаре, / чем к холоду», «они жгли костёр. В заметаемой снегом / пещере» и др. Также связь с мотивом горения устанавливается посредством одного из главных символов рождественского текста — света звезды и её аналогов или сниженных заместителей: «в окне напротив горит лампада», «ярким блеском горят кастрюли», «и только два окна во всем дворце / горят», «звезда, пламеня в ночи», «звезда светила ярко с небосвода», «теплится звезда, / как уголь под остывшею купелью», «сколько света набилось в осколок звезды», «включи / звезду на прощанье в четыре свечи» и др.

Стоит заметить, что в контексте развития лирического сюжета «Горения» и особенно на его мифопоэтическом уровне важным оказывается двойное потенциальное прочтение формы номинации персонажа. Так, Назарей — прежде всего в связи с библейским сюжетом о воскресении житель Назареи, то есть Христос, однако в другом значении «назарей (отделенный, посвящённый) — человек, полностью посвящённый Богу, по добровольному

обету и на определённое время или от самого рождения, как Самсон, Самуил и Иоанн Креститель. Назарей по закону не должен был стричь волос, пить вина и прикасаться к мёртвому телу в течение всего времени назарейства» [1, с. 358]. Очевидно, что в рамках функционирования так называемого любовного текста данное толкование становится также актуализированным в связи с мотивом отсутствия или недостаточности страсти у Назарей для воскрешения. С мотивом же страсти акцентируется и ведущий в стихотворении и заданный с самого начала эротический сюжет как частный случай текста любовного. Так, уже упомянутая двоичность как главный конституирующий признак задаёт особенности и субъектной структуры текста, предполагающей лирического героя и его возлюбленную, которые, в свою очередь, в сюжете «Горения» имеют соответствующих двойников, пару, представленную мужским и женским началом на мифопоэтическом уровне текста — в обрядах христианской и античной культуры (Назарей и менада). Можно говорить о своего рода дублировании развивающегося лирического сюжета: история лирического «я» и его возлюбленной «ты» сопоставляется с рядом параллелей и аналогий, кульминацией которых выступает введение в текст образов Назарей и менады, а общим началом — образно-мотивный ряд горения. Данные особенности необходимо требуют соотнесения с целым композиционным и архитектурным уровнем произведения.

Ощущающееся читателем как относительно большое по объёму стихотворение состоит из девятнадцати строк (в сравнении с семью строками «Я был только тем, чего»). Так, в мировой культурной традиции число девятнадцать прежде всего связано с идеей великого солнечного делания Гермеса Трисмегиста, затем подхваченную и развитию алхимическим учением, значительно повлиявшим на традицию европейской культуры и искусства, что нашло отражение и в поэтике стихотворения «Я был только тем, чего». Для адептов великого делания девятнадцать ассоциируется с полной завершённостью и воплощённым совершенством, а потому становится числом философского камня, соответственно — и золота. Мотив золота, эксплицитно впервые появляется во второй строке в составе сравнения, характеризующего черты портрета героини, представленные уже в первой строке. При этом задается сложная система сравнений и аналогий, которые можно считать одной из основных особенностей поэтики «Горения».

Многочисленные случаи сравнительной модальности позволяют поставить вопрос о реальности лирических событий и ощущений или же о их экзистенции преимущественно в сфере перцепции лирического героя (или же — о смешении реального, мыслительного и относящегося к сфере воспоминания). Так, уже в первой строке наблюдается двухчастное деление в кругозоре восприятия лирического героя на изображение окружающего пространства (первые два стиха) и его уподобление через сравнение с женским портретом (два вторых стиха). Антиномичность частей акцентируется интонационно—синтаксически и графически с помощью тире в позиции середины строфы, тем самым визуализирую уже упомянутую двоичность как ведущий принцип построения. Далее в развитии лирического сюжета будет также прослеживаться немотивированное исключительно орфографическими и обычными логико-смысловыми отношениями употребление тире. Частотность и позиционность этого знака нам представляется неслучайной и не только связанной с повышенной эмоциональностью, акцентированностью, ритмического рисунка и т.п., обычно генетически возводимыми к традиции поэзии М. И. Цветаевой. Каждое появление знака в составе строфы и стиха отмечено элементом из образно-мотивного ряда горения — до или после тире:

«охваченные огнем, — / Как женская голова» (первая строфа)

«от этого — горячо» (пятая строфа)

«в конце концов — раскаленность щипцов!» (седьмая строфа)

«сжигаемого себя» (девятая строфа)

«Это — твоя жар, твой пыл!» (одиннадцатая строфа)

«после тебя — зола» (восемнадцатая строфа)

«И как сплошной ожог —» (девятнадцатая строфа).

Характерно, что каждый из этих случаев появления тире связан преимущественно с субъективным ощущением/направленным на субъект процессом горения или атрибуцией признака горячего/жара и т.п. либо лирического героя, либо его возлюбленной. Тире приобретает актуализированное значение своего плана выражения, становясь символом разъединения героев, одновременно же — и соединяющим их вектором, так как графическое воплощение линия — также может быть рассмотрено как амбивалентный знак. Образно-мотивный ряд линии (черты, границы, разделения) будет и непосредственно представлен в структуре стихотворения: так, в двенадцатой строфе появляется мотив черты как воплощённой или утаиваемой формы (внешнего и внутреннего облика), а в третьей строфе возникает деталь портрета героини — воображаемый, но невозможный пробор в волосах: «не провести пробор, / гребнем не разделить» [4, с. 213]. Интересно, что далее в тексте волосы героини будут вызывать ассоциацию уже не с прямой линией пробора, а с завитым локоном (прясть в первой строфе также, вероятно, могла бы быть завитой, однако это остается только гипотетическим предположением), чьё происхождение также маркируется: локон, созданный щипцами, завитый искусственно, а не существующий естественно. Возникает противопоставленность символизма геометрических форм: прямая линия пробора, разделяющая (в данном случае волосы, как тире — стихи или части стиха) на две части и становящаяся границей между ними — спираль или круг завитка как идея продолжения, длительности, возможного повтора. Очевидно, что два этих символических образа и стоящих за ними архетипа — со- и противопоставленных и генетических родственных (оба имеют в основе линию) — есть еще одно воплощение двоичности как структурного принципа и как ведущей идеи.

Стоит отметить, что на противопоставлении архетипических геометрических фигур линии и круга строится и символика образов, предложенных М. И. Цветаевой в эссе «Поэты с историей и поэты без истории»: «Все поэты делятся на поэтов с развитием и поэтов без развития. На поэтов, имеющих историю, и поэтов без неё. Графические первые отображаются стрелой, пущенной в бесконечность, вторые — кругом. Первые (стрела) влекомы поступательным законом самооткрывания. Они открывают себя во всех явлениях, встречающихся на пути, в каждом новом шаге и каждой новой встрече. <...> Поэт без истории не имеет и четкого стремления к цели. Он, ведь, и сам не знает, что принесет ему лирический прилив. Чистая лирика не имеет волевого замысла. Нельзя заставить себя увидеть такой и именно такой сон, ощутить такое и именно такое чувство <...> О поэтах без истории можно сказать, что их душа и личность сложились еще в утробе матери. Им не нужно ничего узнавать, усваивать, постигать — они уже всё знают отродясь. Им не нужно ни о чем спрашивать — они являют. Очевидность, опыт для них — ничто» [12, с. 395–396, 399]. Безусловно, интересным и привлекательным для исследователя и читателя оказывается вопрос об отнесённости того или иного поэта к одной из двух предложенных категорий, в случае с Бродским — особенно важный в виду преобладания эстетического начала в творческом и жизненном пути, об особом чувстве мировой культуры, данном как бы а priori и т.п. Но не менее важно и потенциальное сближение поэтического мироощущения Цветаевой и Бродского на глубинном уровне использования символических архетипических образов, связанных с двумя комплексами представлений.

Одновременно образно-мотивный ряд линии связывает контекст стихотворения «Горение» с его парой в составе смыслового центра сверхтекстового единства «Я был только тем, чего»: одним из общих мотивов оказывается мотив черт, закрепляющих и воплощающих прежде всего внешний облик персонажа. В «Я был только тем, что» сами черты принадлежат лирическому герою, но их появление актуализируется лишь в кругозоре восприятия возлюбленной, как и сам факт их существования в связи со значимым ведущим событием творения. В «Горении» же с продолжением мотива связи двух через восприятие и развитие черт атрибуция ролей усложняется. Языковое воплощение содержания задает неясность и намеренную двусмысленность, особенно значимую в двух первых стихах, смысл которых может быть отнесён как к себе, так и к собеседнику. За первым и очевидным

прочтением: героиня, скрывающая свои черты, пытающаяся предстать кем—то иным и не имеющая в этом успеха в виду необратимого явления её сути (с очевидным тогда противопоставлением черт как внешнего и сути как внутренней, основополагающей субстанции) — встает иное, предполагающее возможность отнесения этого же и к лирическому «я». Тогда первая часть строфы может быть рассмотрена как своего рода поэтический афоризм, имеющий универсальное значение и в равной степени приложимый к любому субъекту, в том числе и к лирическому герою: «Как ни скрывай черты, / но предаст тебя суть».

Зависимость же формирования и существования черт именно героя от действий и восприятия лирической героини была подробно представлена в стихотворении «Я был только тем, чего», в «Горении» же тогда важным вопросом будет соотношение черт и сути, которые, однако, представляются не столько против-, сколько со-поставленными. Ведь скрытию подлежит именно то, что затем выдаётся сутью, то есть явления одной или сходной природы, лишь относящиеся к разным уровням: черты — на внешнем, суть — на внутреннем. Вероятно, что это относится как к каждому из двух персонажей, так и к характеру их взаимоотношений, что и воплощает двоичность, в образно-мотивной структуре её частный случай — тире, линия, черта. При явном противопоставлении, разрыве, разделении, два конца неизбежно связаны, отсюда и невозможность полного и окончательного разведения, отмеченная во второй строфе в связи с образом пробора. Из чего следует важность рассмотрения композиции первой строфы, где тире представлено в уникальной для стихотворения позиции: после второго стиха, визуализируя границу двух частей (как и их связь).

Первая часть первой строфы задаёт лирическую ситуацию как реальную, что, однако, может быть поставлено под сомнение характером назывных синтаксических конструкций с опущенными глагольными связочными формами, соответственно неактуализированной оказывается модальная и временная отнесённость. Первые два стиха, воссоздающие интерьерные детали, напоминают монтажную композицию, состоящую из двух кадров, сменяющих друг друга по принципу приближения точки зрения субъекта и укрупнения плана. Одновременно первое предложение первого стиха вводит в контексте стихотворения «Горения» ассоциативный ряд текстов предшествующей традиции, входящих в так называемый «зимний» текст русской поэзии, начиная по меньшей мере с Пушкина, упомянутый полемический диалог с которым Бродским продолжается и в этом случае.

Очевидно, что «зимний вечер» в первой строфе «Горения» предполагает прежде всего контекст «Зимнего утра», чей лирический сюжет концептуально и типологически может быть признан подобным. Схожа сама исходная лирическая ситуация и ряд компонентов тематической и образно-мотивной структуры: бодрствующий герой и его обращённый к возлюбленной диалогический монолог, зимний хронотоп со сменой в обоих стихотворениях мотивов утра и вечера, мотив огня-горения, придание статуса возлюбленной героя божества или обожествленного создания. Наконец, неявное, но значимое потенциально сходство в графическом оформлении: после первых двух стихов первой строфы у Пушкина также возникает тире, отмечающее две сферы бытия, пребывание в которых и разделяет героев («Ещё ты дремлешь, друг прелестный — / Пора, красавица, проснись» [9, с. 257]). В тексте «Зимнего утра» представлены два случая употребления тире, каждый из которых связан с ситуацией, которая у Бродского была нами рассмотрена в связи с мотивом линии (черты, границы и т.п.). Так, во втором случае призыв героя к спящей героине предполагает приобщение её к его состоянию (от сна — к бодрствованию), к расширению хронотопа (от замкнутого внутреннего к открытому внешнему) через не реально осуществляемый, но предполагаемый мотив взгляда («И ты печальная сидела — / А нынче... погляди в окно» [9, с. 257]). Мотив взгляда, визуального охвата пространства, как уже было указано, создает панорамное зрение лирического субъекта в первой строфе стихотворения «Горение», которое и обеспечивает воссоздание

облика героини. При этом связывают оба текста и мотивы цвета и света: ясности и золота (солнце и ясное зимнее утро у Пушкина).

Мотив золота, как было рассмотрено выше, впервые имплицитно возникает на архитектурном уровне, заданный символикой числа девятнадцать, эксплицитно — во второй строфе в воссозданном и, возможно, существующем реально портрете героини: «как золотится прядь / Слепотою грозья!» [4, с. 213]. В дальнейшем мотив развивается исключительно имплицитно во взаимосвязи образно-мотивных рядов волос героини и огня-горения. Важным оказывается и единственное непосредственное упоминание именно золотого и образованного от него действия, приписанного волосам, как менее интенсивной степени проявления признака по сравнению с дальнейшим развитием лирического сюжета, где будут представлены крайне насыщенные по своей эмоциональной и фактической силе действия и состояния. Можно говорить о специфической градации, в которой первые три строфы представляют своего рода лирическую экспозицию, отличающуюся особым состоянием воспринимающего сознания, не выделенную эксплицитно на данном этапе из окружающего его пространства. В четвёртой строфе появляется впервые форма обозначения субъекта и первое действие лирического героя, которое предполагает уже активное постижение стихии огня, происходящее, как кажется, в реальном времени и пространстве. Отсюда начинается введение интенсивных мотивов горения, полыхания и т.п., потенциально связанных с иными цветовыми оттенками сходной группы: красный, рыжий, огненно-жёлтый и т.п. При этом портретные черты героини продолжают возникать в развитии лирического сюжета, однако меняют свое качество: худое плечо и закушенная губа, промелькнувшая щека и полыхающие уста входят в один образно-мотивный комплекс интенсивности проявления признака, являются составными частями аналогии между горением и героиней. В таком сопоставлении семантика и символика золотого во второй строфе активно маркируются.

Стоит сразу отметить, что золотой цвет также потенциально связан с иными интертекстуальными вариантами хронологической семантики зимнего вечера в абсолютном начале стихотворения, актуализируя связи «Горения» с контекстом сверхтекстового единства Бродского, в частности — с рождественским текстом (как самого Бродского, так и его предшественников, прежде всего — Б. Л. Пастернака). Из поэтических произведений, входящих в состав романа «Доктор Живаго», безусловно, прежде всего выделяются два стихотворения, связанные с двумя различными текстами сверхтекстового единства Бродского: это «Рождественская звезда» (рождественский текст) и «Зимняя ночь» (любовный текст). Однако семантика и символика золотого представлена крайне многообразно, в актуализации множества потенциальных мотивов и не ограничиваются лишь этими связями.

С одной стороны, отдельный комплекс значений возникает при рассмотрении особых отношений между золотым цветом и жёлтым, как отмечает ведущий исследователь истории семантики и символики цветов Мишель Пастуро, «и в большинстве толковых словарей, начиная от XVII века до наших дней, определение прилагательного “жёлтый” начинается словами: “...имеющий цвет золота”» [8, с. 11]. Соответственно, рассматривая историю жёлтого, учёный показывает значимую динамику восприятия цвета: от благоговейного почитания (золото в мифах и солярных культах, стремление окрашивать ткани в жёлтый или золотой) до его практически полной девальвации, начиная с XIII века (жёлтая звезда иудеев, жёлтый как цвет болезни и бедности и т.п.). С другой стороны, традиция восприятия собственно золотого как необходимо связанного с драгоценным, царственным, с высшим проявлением признака, солнечной энергией и т.п. устойчиво сохраняется в мировой культуре. Тем самым, можно говорить о свойственной и этому цвету двойственности (двоичности) и амбивалентности значений, которые и будет развивать Бродский в лирическом сюжете «Горения».

В контексте поэтического творчества поэта признак или качество золота, отнесённости к золотому встречается чуть меньше сорока раз, входя в различные

смысловые отношения в русле двух указанных выше традиций восприятия: «слетает вновь на золотую тризну», «и вновь увидеть золото аллей», «летит мошकारа в золотое окно», «так начнется двадцать первый, золотой», «от фонтана бегут золотистые фавны и нимфы», «золотистые лиры наполняют аккордами зданье», «золотой диксиленд», «золотой головой октября», «золотая луна высоко над кирпичной тюрьмой, за золотым лучом», «к нам не плывёт золотая рыбка», «дожили до золотого века», «и золотушные девицы», «солнце золотит», «большая золотая буква М», «от золота волос», «перед ним золотая грудa», «есть местный комплекс Золотой Орды», «действительно разжились золотишком», «светит жёлтая лампочка, чуть золотя сугробы», «золотистые лошади без уздечек», «попынью и золотой сурепкой» и др. Стоит отметить, что золото и его производные сравнительно редко употребляются применительно к человеку, а представленные случаи появления признака цвета входят в состав двух противопоставленных друг другу контекстов, составляющих ту самую амбивалентность. Так, «золотушные девицы» [3, с. 369] — маркированно сниженный образ, связанный с мотивом болезни, неблагополучия, русской классической литературной традицией (жёлтый и золотушный Петербург Достоевского), тогда как «от золота волос / светло в углу» [3, с. 426] — предполагает идею обожествления, имплицитную аналогию с изображением божества, озаряющего пространство при значимом отсутствии или игнорировании других источников света («не зажигая лампы» [3, с. 426]).

Последний случай приобретает особое значение в стихотворениях рождественского цикла, где имплицитно мотив золотого цвета традиционно соотносится с многочисленными атрибутами праздника, прежде всего — звездой, а по отношению к субъектам представлен маркированными употреблениями, отнесёнными к двум персонажам: «над Которою — нимб золотой» [4, с. 7], «младенец дремал в золотом ореоле» [5, с. 43]. Немаловажен не только выбор героев для эксплицитного наделения их характеристикой золотого, но и мотив геометрической формы: круг, как уже было замечено, соотносится в «Горении» со спиралью, окружностью и другим рядом синонимических значений, ассоциативно связанных с образом локона. Ассоциация поддерживается и возникающим в составе сравнения второй части первой строфы «Горения» мотивом головы: золотистые локоны-пряди на голове возлюбленной в «Горении» аналогичны золотому ореолу-нимбу Богородицы и младенца в рождественских стихотворениях. При этом выбор номинации «прядь» в первой части второй строфы предполагает установление отношений с еще одним значимым текстом для сверхтекстового единства — топосным (итальянским), где золотой — один из ведущих и многообразно символически нагруженных цветов: «и золотые пряди склоняющейся за редкой / вещь» «и золотистая бровь как закат на карнизе дома», «небо бледней щеки с золотистой мушкой», «на сетчатке моей — золотой пятак», «за золотой чешуей всплывших в канале окон», «и лучшая в мире лагуна с золотой голубятней».

На мифопоэтическом и архетипическом уровне актуализация золотого цвета в итальянском тексте представляется более чем логичной с учетом важности золота и его репрезентантов в античной, а затем христианской культуре. В последней происходит усиление его амбивалентности, как известно, это и цвет, широко используемый в оформлении фресок и мозаик, представляющей триумф веры, Христа во славе, духовную чистоту и свет и т.п., с другой же стороны, цвет, непосредственно связанный с драгоценным металлом, воплощающим суету мира дольнего, заботу об обогащении, идолопоклонничество и потенциальную продажность души. Данный ряд оппозиционных мотивов соотносится различно как в лирическом сюжете самого «Горения», так и — особенно акцентированно — в сопоставлении сюжетов «Горения» и «Я был только тем, чего».

Одно из оснований для сопоставления, связанное с амбивалентностью золота, предполагает оппозицию мотивов драгоценности, дорогого и редкого — простому и повседневному и их варианты (имеющего власть, торжествующего — смиренному, праздничного — обыденному и др.). Этой противопоставленности отвечает и общий характер стихотворений, их эмоциональный строй, степень интенсивности проявлений чувств, признаков, характеристик: лаконичное, даже сдержанное, на первый взгляд «Я был

только тем, чего» и экспрессивное, доходящее до экзальтации «Горение». Троичность на всех уровнях и прежде всего композиционном, predetermined влиянием «Божественной комедии», «Я был только тем, чего» также переосмысливается в «Горении». Как уже было сказано, в «Горении» доминирует двоичность, проявляющаяся в двойственности, амбивалентности. На первый взгляд, композиция «Горения» воплощает заглавный архетип, предполагающий неравномерность, своего рода мерцание всполохов, максимальную подвижность и неустойчивость, связанную с самой сущностью огня. Одновременно можно говорить об актуализации философской и мировоззренческой системы Гераклита с ведущим тезисом о значимости динамики, диалектической борьбы и взаимопереходов. Но отсюда же и возникает вектор прочтения композиции как организованной на эстетическом уровне ведущей идеей парного противопоставления. Одна из главных мыслей Гераклита связана именно с единой основой, общей для различных противоположностей, что крайне интересно сопоставить с контекстом уже упомянутых мотивных рядов стихотворения у Бродского: тождествен прямой и кривой путь у валяльного винта, гармония лука и лиры и др.

Христианское и языческое как широко понимаемые архетипические и культурологические категории, типы мироотношения, чувствования и восприятия позволяют охватить и объяснить максимально большое количество возникающих оппозиционных пар, начиная с уже упомянутой пары высокого — низкого, торжествующего и смиренного. Исторически христианство возникает как альтернатива роскоши и изобилию империи с подчеркнутой простотой и аскетизмом. Однако, в дальнейшем развитии стоит отметить важную динамику, приведшую к противоречивой амбивалентности, синтезу власти, царственности, богатства и смирения уже в самом христианстве. Отсюда становится понятной противоречивость лирического героя, для которого Назарей — ролевой двойник, соответственно, черты последнего переходят и на лирическое «я». Два упомянутых значения лексемы назарей также поддерживают возникающую двойственность в поведении и восприятии героя. Так, первая строфа, рассмотренная как своего рода экспозиция лирической ситуации, акцентирует мотив ясности, поддержанный в дальнейшем, в продолжающих её второй и третьей строфах, мотивом золотого. Сочетание этих двух мотивов имплицитно актуализирует ассоциативный ряд, связанный с образом Христа, а лишь обозначенный в первой строфе процесс ещё не собственно горения, но его потенциального начала («дрова, охваченные огнём») — подготовки и начала службы/служения, в конечном развитии — крестового (страстного) пути. Данное предположение поддерживает и традиция изображения Христа в искусстве, где подавляющее большинство изображений так или содержит ряд ключевых образов и мотивов из числа отмеченных выше.

Например, один из важнейших в иконографии образов — Спас Нерукотворный, наиболее ранний известный в русском искусстве вариант, представленный новгородской иконой XII века, может служить ярким образцом подобного соединения оппозиционных мотивов из стихотворения Бродского «Горение». Лик Христа окружен нимбом (круг), который пересекает крест (соединение линий-черт), а доминирующим цветом всего изображённого оказывается золотой. То же характерно и для изображения Спаса на иконе конца XIV века и многих других, созданных уже по подобию этого канона. Как известно, история создания Спаса Нерукотворного еще при жизни Иисуса связана с легендой об исцелении царя Авгаря и попыткой Анании написать портрет Христа. В легенде, таким образом, заявлены важные мотивы для контекста творчества Бродского: динамика героя-царя, изменение его поведения и состояния (от болезни к исцелению) и создание произведения искусства, также показанное как динамический процесс от неудачных проб до чудесного явления (отпечатанный лик на убресе) после вмешательства самого Христа.

Не менее значим оказывается и другой визуальный образ Христа: Спас Вседержитель, заявляющий в устойчивой традиции изображения данного типа иной ряд образов и мотивов, наиболее показательным репрезентантом которого выступает мозаика в куполе собора Святой Софии в Киеве (около 1043 г.). В данном случае идея круга задана

уже в архитектонике этого изображения в храме, далее она дублируется в нимбе, содержащем перекрестие. Золотой цвет оказывается особенно акцентированным в виду не только большого пространственного объёма и значимой семантики (золотым выполнены складки хитона, фон купола и нимб, а также Евангелие в руках), но и характера материала. Для фрески использована смальта, знаменитая прежде всего эффектом свечения, своего рода мерцания, что соотносится с характером явления огня-горения. Связь с ним, однако, смальты может быть рассмотрена и с точки зрения происхождения последней: как известно, это стекло, добываемое в результате плавки, что отражено в этимологии понятия (*schmelzen* — плавить). Долговечность смальты и её устойчивость — также небезыңтересные качества, которые вместе выстраиваются в динамический образно-мотивный ряд, во многом значимым для лирического сюжета, как смыслового центра «Горения», так и всего сверхтекстового единства: в результате процесса горения (плавки) как преобразования исходных различных веществ получается первичный материал — кусочки (элементы, частицы, обломки), из которых можно создать нечто целостное, единое, сохраняющее память о своём происхождении и приобретшее особенный статус (светящееся и мерцающее), устойчивое и долговечное.

Другая значимая оппозиция, задаваемая образом Назарея-Христа, — это противостояние человеческой и божественной природы, которое может быть рассмотрено как оппозиция личного и общего, чувства и долга, страсти и духовности. Библейский текст прежде всего задаёт такое отношение к персонажу в знаменитом сюжете об искушении Христа и демонстрации им человеческой природы. Впоследствии апокрифическая и народная традиции активно развивают неканонические сюжеты, посвящённые земной жизни Христа, параллельно им находят своё воплощение различные культовые и мистериальные сюжеты, ставшие популярными в массовой культуре. Интерпретация библейского сюжета Бродским также оказывается переосмыслением религиозного образа в категориях мировой культуры, архетипического моделирования значимых образов в экзистенциальном пространстве. Очевидно, что если Святое Семейство — прежде всего семья, единство людей во вселенной тотального одиночества, то и Христос — образец человека вообще, идеального в значении содержащего в себе всё наиболее важное для всего рода человечества и способного воплотить идею любви во всех её формах, включая и любовь земную.

Христианская сущность лирического героя проявляется в особенной «ясности» восприятия происходящего первой строфы, однако, ориентирована она на подчёркнуто земную любовь, заданную введением мотива женского присутствия. Интересно, что уже рассмотренные выше женские волосы и, в частности, локоны в традиционной мифологической картине мира предполагают этимологически и семантически связь с иной, на первый взгляд, неожиданной стихией — водой (волнистые волосы в народных культурах понимаются как признак особенного знания, приобщения к потусторонним силам, их источник — аналогия с водным источником, выполняющим те же функции). С одной стороны, волнообразный прерывистый характер может быть рассмотрен и как характеристика огня при горении, с другой же, возникает значимая нюансировка в характеристике героини и её ролевого двойника — менады.

Так, волнистые волосы у возлюбленной героя — не естественное, природное свойство, а приобретённое, что ставит вопрос о её возможностях обладания особенным знанием (однако, вполне возможно, что и здесь вероятна амбивалентность: противопоставление мотивов естественного — искусственного, истинного — ложного и в то же самое время данное априорно — полученное/приобретённое с последним как более высоким в ценностной иерархии). Сам по себе мотив вторичного (полученного, приобретённого) знания потенциально актуализирует сюжет инициации, развивающийся в метасюжете сверхтекстового единства, который в «Горении», очевидно, должен быть рассмотрен в отношении обоих героев особенно с учётом их ролевых двойников. На это же указывает и мотив связи волнистых волос героини и огня, заданный в седьмой строфе.

Дважды повторённая номинация портретной детали возлюбленной (первый раз — маркированно—сниженная «патлы», затем — нейтральная «завивку») каждый раз сопровождается выразительным анжамбеманом, выделяющим в синтаксической структуре стиха и строфы прямой объект (во второй раз к этому добавляется и парцелляция). Очевидно, что при таком построении происходит и усиление общего компонента, в данном случае — глагола, характеризующего действие субъекта — лирического героя: «я узнаю». Мотив узнавания в развитии и лирического сюжета «Горения», и сверхтекстового единства крайне важен, с ним связан целый ряд ключевых мотивов, вместе составляющих инвариантный сюжет познания. Узнавание у Бродского в контексте сверхтекстового единства, как правило, актуализирует все пять основных значений глагола: получать информацию, сведения о ком-либо или чём-либо; обнаруживать, признавать в ком-либо или в чём-либо знакомого или что-либо знакомое; распознавать, определять кого-либо или что-либо по каким-либо признакам; находить, обнаруживать в ком-либо прежние черты характера, привычки; получать знание чего-либо, представление о чём-либо, знакомиться с чем-либо, познавать что-либо. В целом, эти значения можно разделить на две группы, первая из которых будет в главном совпадать с первым и отчасти пятым значением, акцентирующим идею познания без опоры на предшествующий опыт или независимо от него, тогда как остальные значения необходимо связаны с временным процессуальным развитием и/или опорой на предшествующий опыт.

В контексте лирического сюжета «Горения» развитие получают все основные значения лексемы, которые выступают как ведущие на том или ином этапе, охватывая всё произведение. Очевидно, что начало процессу узнавания положено уже в первых строфах, где лирический герой выступают в своей «ясной», христианской ипостаси, однако потенциально первое искушение возникает в первой строфе в связи с появлением мотива женского тела (портрета). Вторая строфа развивает данную исходную лирическую ситуацию, для героя возникает ситуация выбора, одновременно — и ситуация угрозы потери зрения от слепящей пряжи. Мотив исходной слепоты и появления зрения в результате действия возлюбленной на лирического героя составлял значимый этап в развитии сюжета «Я был только тем, чего», в «Горении» же представлена обратная ситуация — потенциальная потеря зрения, причём значимым оказывается причина этого: от золочения пряжи волос героини. Данный мотив может быть рассмотрен в самом очевидном смысле в рамках любовного текста как опасность разрушительной связи для лирического «я» с возлюбленной, по аналогии сопоставленный с действия огня-горения. Однако на мифопоэтическом уровне значимой оказывается и сакрализация образа героини, свойственная всему сверхтекстовому единству, и, как нам представляется, подвергающаяся не снижению в «Горении», а скорее наложению смыслов, создается двоящийся амбивалентный образ, одним из вариантов (а по хронологии развития — первичным и исходным инвариантом) может быть признан образ Богини-Матери.

Известно, что главными идентификационными чертами этого свойственного различным культурным традициям ключевого образа являются двуединая связь жизни и смерти, отнесённость к свету и позиции верха, акцентуация рук/рогов/головного убора и др. Очевидна связь героини в стихотворении Бродского с мотивом света, который является частью заглавного явления, а во второй строфе акцентирован в уже отмеченном цвете. При этом в пятом стихе актуализируется интертекстуальный ряд ассоциаций с поэтическим творчеством Мандельштама, где золотой и отнесённость к золоту — частотны: «сусальным золотом горят», «а в небе танцует золото», «золотые в тёмном кошельке», «не покоробит тёмных позолот, «золотой ракеты струны», «волы на пастбище, и золотая лень», «а счастье катится, как обруч золотой», «мерой века золотой», «эра звенела, как шар золотой», «разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки», «смолот мокко золотой», «в золотой стоит овчине», «и тулупы золотые», «золотыми пальцами краснодеревца», «часы песочные желты и золотисты», «золотыми обмолвками, ябедами» и др. Особенно важна семантика и символика золотого в античном тексте у предшественника

Бродского, где золотой — и непосредственная прямая характеристика предметов и явлений, и метафорический признак, однако и в том, и с другом случае оказываются одинаковыми основные комплексы значений — драгоценность, царственность, высшая мера и степень, связь с солярным кругом представлений и Золотым веком, прошлым и др.: «сухое золото классической весны», «мерцают звёзд булавки золотые», «золотистого мёда струя из бутылки текла», «золотых десяти благородные, ржавые грядки», «золотое руно, где же ты, золотое руно», «тихонько грея золотой живот», «золотая забота, как времени бремя избыть», «уносит ветер золотое семя».

Стоит отметить особенную роль в мандельштамовском античном интертексте «Горения» стихотворения «Золотистого мёда струя», оба стихотворения сближает ряд образов и мотивов. На уровне архитектоники и композиции эта диалогическая форма, у Мандельштама представленная непосредственно как драматизированный диалог между лирическим субъектом и его собеседницей-хозяйкой (в данном случае номинация героини также существенна как наделённая авторитетом и высокой ролью в иерархическом ряду, по отношению к которой возникает вопрос о статусе лирического героя), в обоих стихотворениях есть посвящение, в стихотворении Мандельштама — двум лицам, а именно — супружеской паре. На уровне системы образов — взаимодействие мужского и женского персонажа, причем в случае с Мандельштамом, как это часто бывает, любовный сюжет не реализуется в настоящей реальности лирического события, но смещается в мифопоэтическое пространство прошлого.

Значимым оказывается и целый ряд мотивных переключек, в частности, вакханалия, подразумеваемая у Бродского в связи с образом менады, Бахус у Мандельштама. Золотящаяся же прядь в «Горении», которая и способствует введению интертекстуального ряда, также имеет свой аналог в произведении Мандельштама: это золотистые грядки, которые курчавятся. Таким образом, устанавливается параллель между образом винограда (лозы), золотого мёда и волос героини. При этом интересно отметить, что виноград у Мандельштама сопоставляется с битвой всадников (возможная отсылка и к мифам троянского цикла, и к рыцарским турнирам, в обоих случаях акцентируется сакральный женский образ), а характер взаимоотношений героев у Бродского, в свою очередь, тоже может быть соотнесён с поединком, по крайней мере — с точки зрения борения, реального или потенциального у лирического героя. Наконец, акцентированное сходство между двумя стихотворениями заключается в актуализации аналогических связей с культурными героями, у Мандельштама — с персонажами античных мифов (троянского цикла). Значима здесь и параллель парного введения образов в оба текста (мужского и женского), и амбивалентность женского персонажа: характерный мотив ошибки-припоминания женского имени, вводящий в контекст развития лирического сюжета у Мандельштама Елену, ставшую причины войны и раздора, и перифрастическая номинация добродетельной Пенелопы. При этом финальный образ, парный образу Пенелопы, — Одиссей, являющийся аналогической параллелью для лирического героя Мандельштама, играет важную роль в творчестве Бродского, представляя собой одну из ипостасей лирического «я» сверхтекстового единства.

Однако интертекстуальная связь с мандельштамовским текстом, установленная введением образа золотистой пряди во второй строфе «Горения», может быть рассмотрена и на уровне буквального повтора портретной детали, представленного в стихотворении «Не веря воскресенья чуду»: «под смуглой прядью золотой» [7, с. 93]. Интересно, что стихотворение Мандельштама также входит в разные тексты, прежде всего в любовный, в частности — выделяемый читателями и исследователями цикл из трёх произведений, вдохновлённых Мариной Цветаевой и встречами с ней в Москве поэта. При этом в своеобразный триптих, адресованный имплицитно Цветаевой, Мандельштам вводит и другие значимые тексты своего сверхтекстового единства: античный и итальянский, которые, в свою очередь, взаимосвязаны, так как итальянский текст может быть рассмотрен

как и самостоятельный, репрезентирующий реалии именно итальянской культуры, так и как входящий в состав античного (Италия как продолжение древнего Рима).

Очень естественен при обращении к стихотворениям, посвящённым Марине Цветаевой, соблазн провести параллель между инициалом имени двух адресатов Мандельштама и Бродского, тем более вероятным с учётом и особой роли Цветаевой для формирования поэтического стиля Бродского, и образа, созданного в лирике Мандельштама, прототипом которого Цветаева послужила. Так, образ героини у поэта Серебряного века также амбивалентен, а возникает это противоречивое единство образного-мотивного ряда из наложения различных культурологических аналогий, своеобразных масок, примиряемых лирическим героем на возлюбленную: монашка, черница, Марина Мнишек, Аврора. Однако при этом стоит отметить, что в каждом из случаев у обоих поэтов остаётся особенный статус героини, вероятно, мотивированной уже упомянутой характеристикой Богини-Матери: связь с позицией верха, в пространственном или же — в переосмыслении — иерархическом отношении. Героиня сохраняет свою власть над возлюбленным в той или иной ипостаси. Отсюда же возникновение и мотива опасности, потенциальной смерти для лирического героя, в свою очередь составляющий важную сущностную черту мифологического прообраза: двуединство жизни и смерти. Однако, стоит отметить, что в лирическом сюжете «Горения» результатом встречи (воссоздаваемой или бывшей реально в прошлом) не является непосредственно смерть героя, более того смерть его аналога-двойника Назаря вызвана скорее обратным.

Таким образом, обращение к подробному и систематическому анализу интертекстуального и мифопоэтического уровней для поэтического произведения Бродского представляется оправданным. Однако наибольшую эффективность оно получает при расширении потенциальных связей стихотворения до контекста сверхтекстового единства, формирование которого происходит у читателя чаще всего неосознанно, в бессознательной зачастую фиксации повторяющихся особенностей на разных художественных уровнях. Исследовательская рецепция позволяет не только выявить механизмы моделирования такого единства, описать его структурообразующие основания и ведущие черты, но и предложить варианты интерпретаций стихотворений «затемнённого» смысла, учитывающие все возможные противоречия и парадоксы. Видится перспективным дальнейшее изучение «Горения» с точки зрения выявления интертекстуальных связей и уточнения мифопоэтических архетипов, влияющих на особенности поэтологической структуры.

Литература

1. *Архимандрит Никифор (Бажанов)*. Иллюстрированная библейская энциклопедия. М.: Эксмо, 2016. 640 с.
2. *Бобякова И. В.* Мир глазами одной метафоры: «Горение» И. Бродского // Пристальное прочтение Бродского: сб. / под ред. В. И. Козлова. Ростов-на-Дону: Логос, 2010. С. 56–64.
3. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. I. 304 с.
4. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. II. 440 с.
5. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. III. 312 с.
6. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. IV. 432 с.
7. *Мандельштам О. Э.* Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. I. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. 808 с.
8. *Пастуро М.* Жёлтый. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 160 с.
9. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 2. Стихотворения 1823–1836. 257 с.
10. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 4. Евгений Онегин, драматические произведения. 595 с.

11. *Фокина С. А.* Литературные и мифологические ипостаси поэтического двойника М.Б. в лирическом послании И. Бродского «Горение» // Уральский филологический вестник. Сер. Русская литература XX–XXI вв.: Направления и течения. Екатеринбург, 2015. № 2. С. 203–213.
12. *Цветаева М. И.* Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1980. 575 с.
13. *Чумаков Ю. Н.* Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М.: Языки славянской культуры. 2008. 416 с.
14. *Шайтанов И. А.* Уравнение с двумя неизвестными: Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Компаративистика и / или поэтика: английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ. 2010. С. 238–274.