

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БРОДСКОГО

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль «Русский язык и литература»
заочной формы обучения, группы 02031355
Махориной Анны Михайловны

Научный руководитель
д.ф.н., профессор
Кошарная С.А.

БЕЛГОРОД 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЕ КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИКИ	
1.1. Цвет, его восприятие и вербализации	6
1.2. Роль цветообозначений в поэтическом тексте	12
Глава 2. ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО	
2.1. Ахроматические цветообозначения в поэзии И. Бродского как отражение индивидуального мировидения	17
2.1.1. <i>Обозначения белого цвета в языковой картине мира поэта</i>	18
2.1.2. <i>Чёрный и его оттенки в цветовой картине мира Иосифа Бродского</i>	22
2.1.3. <i>Серый и его оттенки в цветовой картине мира Иосифа Бродского</i>	30
2.2. Хроматические цвета в цветовой картине мира Иосифа Бродского	35
2.2.1. <i>Синий цвет и его оттенки</i>	35
2.2.2. <i>Красный цвет в творчестве Иосифа Бродского</i>	40
2.2.3. <i>Цветообозначения жёлтого в произведениях И. Бродского</i> ...	43
2.2.4. <i>Зелёный цвет и его оттенки в творчестве поэта</i>	48
2.2.5. <i>Коричневый цвет в поэзии Иосифа Бродского</i>	51
2.2.6. <i>Сложные цветообозначения-прилагательные</i>	54
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	57
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	59

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования цветообозначений, представляющих собой одну из тематических словарных групп русского языка, в творчестве И.А.Бродского обусловлена перспективностью изучения цветообозначений, важностью изучения цветовой картины мира поэта, необходимостью более детального и углублённого изучения стратегий употребления цвета в поэтических текстах И.Бродского. И. Е. Цегельник в своей диссертации, посвящённой творчеству И.А.Бродского («Цветовая картина мира Иосифа Бродского: когнитивно-функциональный подход»), утверждает, что цветовая картина мира поэта на сегодняшний день исследована недостаточно хорошо, что исследования в этом направлении весьма фрагментарны и не способны объяснить всех особенностей творчества И.Бродского.

Тем не менее цвет очень важен для картины мира И. Бродского. Так, в интервью Петру Вайлю И. Бродский отмечал: «Цвет ведь на самом деле – это духовная информация», а духовная информация принадлежит не Пространству, и ни в коем случае не человеку, а времени:

*«...души обладают тканью,
материей, судьбой в пейзаже;
что, цвета скажи,
вещь в колере – чем бить баклуши
меняется. Что, в сумме, души
любое превосходят племя.
Что цвет есть время*

*или стремление за ним угнаться,
великого Галикарнасца
цитируя то в фас, то в профиль
холмов и кровель» («Муха», 1985).*

В данном исследовании предпринята попытка частичного объяснения выбора поэтом тех или иных цветообозначений и приверженности И. Бродского к ахроматическим цветообозначениям, которые придают его поэзии особую графичность.

Объектом исследования послужили цветообозначения, которые участвуют в формировании мироощущения поэта и его индивидуально-авторской языковой картины мира.

Предмет исследования составляют особенности функционирования цветообозначений, имеющих ключевое значение для смыслопорождения в поэтических текстах И. Бродского.

В качестве **материала** исследования использовались стихотворения И.А. Бродского, вошедшие в следующие издание: Бродский И.А. Пейзаж с наводнением: Стихотворения. – СПб.: Издательская группа «Лениздат», "Книжная лаборатория", 2016. – 256 с.

Выбор материала обусловлен адекватным для данного исследования объемом поэтических текстов, на которых могут быть решены поставленные задачи.

Целью исследования выступает установление факторов отбора и особенностей функционирования цветообозначений в поэтических текстах И. Бродского.

Для реализации данной цели были решены следующие задачи:

- охарактеризовать понятие цвет, его восприятие и вербализации;
- выделить и охарактеризовать цветообозначения, функционирующие в текстах произведений И.А. Бродского;
- представить лексико-тематическую классификацию цветообозначений;
- произвести лингвистический описательный анализ цветообозначений, употребляемых поэтом, выявить частотность их употреблений;

– выделить основные цветообозначения в языковой картине мира поэта;

– выявить особенности и охарактеризовать индивидуально-авторскую цветовую картину мира И.А.Бродского.

Для решения конкретных задач исследования применялся контекстуальный анализ, элементы лингвокультурологического комментария – с учетом разных периодов в жизни автора. При обобщении, систематизации и интерпретации материала применялся метод аналитического описания. Отбор цветообозначений осуществлялся с использованием метода сплошной выборки.

Практическая значимость настоящей работы заключается в возможности применения результатов исследования в педагогической практической работе учителя-словесника, в том числе – в внеурочной, а также при выполнении исследований по смежной проблематике, например – учениками, проявляющими интерес к школьной научной работе.

Научная новизна работы *для автора* заключается в расширении научного лингвистического кругозора, овладении практическими навыками лингвистического анализа, изучении образного содержания языковой единицы в целом и цветообозначений – в частности, а также в исследовании специфики цветовой лексики в поэзии И.А.Бродского.

Обоснованность и достоверность результатов работы обеспечена репрезентативностью привлечённого материала, современной теоретико-методологической базой исследования.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Глава 1. ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЕ КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИКИ

1.1. Цвет, его восприятие и вербализации

Глаз – важнейший сенсорный орган человека и животных, обеспечивающий функционирование одного из основных чувств – зрения. Глаз способен воспринимать электромагнитные волны в световом диапазоне. Отражением этого являются зрительная информация, зрительные образы, создаваемые электромагнитными волнами в мозгу. Именно через глаз человек получает подавляющее большинство информации (по разным оценкам от 70 до 90%). Одной из качественных характеристик электромагнитного излучения в световом диапазоне является **цвет**.

Интернет-энциклопедия «Википедия» определяет цвет, как «качественную субъективную характеристику электромагнитного излучения оптического диапазона, определяемую на основании возникающего физиологического зрительного ощущения. Восприятие цвета зависит как от спектрального состава, так и от индивидуальных особенностей психики того или иного человека.

Одним из первых учёных, сумевших разложить солнечный свет на цветовой спектр, был английский физик Исаак Ньютон. Сам процесс разложения назвали «Дисперсией света». Учёный пропускал солнечный свет через специальную призму, а на экране, установленном за призмой получал спектр, состоящий из семи основных цветов (они ещё называются чистыми или спектральными). В русском языке эти цвета нередко называют «цветами радуги»: красный, оранжевый, желтый, зелёный, голубой, синий, фиолетовый (для запоминания используются мнемонические фразы, одна из которых выглядит так: «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан»). Все эти цвета, пропущенные в обратном порядке через собирающую призму суммарно

дадут белый цвет. Помимо чистых цветов принято различать также дополнительные и вычитаемые цвета. Основными параметрами любого цвета являются *тон* (собственно обозначение того или иного цвета – «синий», «красный»...), *насыщенность* (степень чистоты цветового тона), *яркость* (характеризуется степенью отличия от чёрного или белого).

Спектральных цветов всего семь, тогда, как количество всех цветов, описываемых в тех или иных справочниках, перевалило за тысячу, а оттенков насчитывается и того больше. Строго говоря, различные методики исследования предполагают различную классификацию цветов и оттенков, от «абрикосового», до «янтарного».

Научная литература не даёт однозначного ответа на вопрос о количестве оттенков, различаемых человеческим глазом. Приведем несколько цитат:

В книге «Физиология человека» под ред. Р. Шмидта и Г. Тевса [Т.1, 1996] на стр.269 пишется: «Цветовое пространство» нормального человека содержит примерно 7 млн. различных валентностей, включая небольшую категорию ахроматических (серых, бесцветных) и весьма обширный класс хроматических. Хроматические валентности поверхностной окраски объекта характеризуются тремя феноменологическими качествами: тоном, насыщенностью и светлотой. В случае светящихся цветовых стимулов (например, цветного источника света) "светлота" заменяется "яркостью". В идеале цветовые тона – это "чистые" цвета. Тон может быть смешан с ахроматической валентностью, что дает различные оттенки цвета. Насыщенность оттенка – это мера относительного содержания в нем хроматических и ахроматических компонентов, а светлота определяется положением ахроматического компонента на шкале серого».

В книге Б.И.Степанова «Введение в современную оптику» [1989] на стр. 93 читаем: «Эмпирически установлено, что глаз воспринимает не только семь основных цветов, но и огромное множество промежуточных оттенков

цвета и цветов, полученных от смешения света разных длин волн. Всего насчитывается до 15000 цветowych тонов и оттенков».

Общеизвестно, что цвет очень сильно влияет на психологию человека, его восприятие окружающего мира, цвет несет распознавательную, познавательную, эстетическую и множество иных функций. Понятие «цвет» затрагивает самые тонкие струны человеческого сознания, глубоко проникает в потайные уголки души и даже проявляет некоторые черты менталитета народа – носителя языка.

«Цвета действуют на душу, они могут вызывать чувства, пробуждать эмоции и мысль», – так считал великий И.Гёте. А известный врач-психолог из Швейцарии Макс Люшер, разработавший личностный цветовой тест, отводил цвету такую большую роль, что утверждал следующее: «Покажи мне свои любимые цвета – и я скажу тебе, кто ты». Оказалось, что цвет может стать как помощником, так и противником человека. Он может помочь в борьбе с навязчивыми состояниями, страхами, переживаниями, переутомлением, может помочь сбросить внутреннее напряжение, выплеснуть эмоции, но может также изменить психологическое состояние, привести к внутреннему дискомфорту и даже вызвать депрессию.

Согласно исследованиям психологов *красный* цвет – цвет лидерства, страсти, возбуждения, это цвет пламени, опасности, агрессии. *Розовый* до недавнего времени олицетворял добро, романтизм, любовь и спокойствие. В последнее время считают, что этот цвет свойственен также инфантильным, легкомысленным, эпатажным, излишне эмоциональным людям. *Оранжевый* – цвет радости, энергии, солнечного тепла, творческого начала. Однако же в геральдике он означает фальшь, притворство, лицемерие. *Жёлтый* – цвет солнечных лучей и золота. Это цвет зрелости и богатства. В то же время с этим цветом нередко ассоциируется печаль, потеря, болезнь, ревность и измена. *Зелёный* – цвет зарождающейся жизни, цвет обновления, это успокаивает

вающий и расслабляющий цвет. В то же время он нередко символизирует незрелость и отсутствие совершенства. Не следует забывать,

что тоска и злость тоже зелёного цвета. *Синий* – символ неба и вечности, символ мудрости, доброты, благородства, честности и верности. В то же время у некоторых народов синий из-за близости к чёрному считается цветом печали и страха. *Голубой* – это уважение и доверие, стабильность, благородство («голубая кровь»), высокий статус в обществе, цвет умиротворенности и спокойствия. *Сиреневый* цвет – цвет светлого будущего, мечтательности, творчества. *Фиолетовый* – цвет рациональности и самокритики, цвет опасности, апатии, инфантильности. *Чёрный* цвет почти всегда ассоциируется с горем и трауром, коварством и злодейством. В то же время этот цвет – символ авторитарности, весомости, агрессии и загадочности. *Белый* цвет – символизирует незапятнанность, чистоту, невинность, верность, радость, совершенство, равенство свободу. Вместе с этим белый иногда символизирует пустоту и молчание.

В части воздействия на человека, помимо чистых, а также составных цветов и множества оттенков определённое физиологическое, психологическое, эмоциональное воздействие на человека оказывают чистота цвета, его яркость и насыщенность.

Вербализации того или иного цвета и цветовых оттенков называют цветообозначениями. **Цветообозначения** представляют собой одну из тематических словарных групп языка. Понятие «цвет» составляет лексико-семантическую группу (ЛСГ).

В общепринятом смысле лексико-семантической группой считается словарный массив, включающий в себя слова, тесно связанные по смыслу. Однако, в виду того, что смысловая близость нередко включает в одну группу синонимы, антонимы, паронимы (то есть, под такое понятие можно подвести разные смысловые группировки), такое определение не совсем точно, расплывчато. В более узком и точном смысле будет пониматься группа слов

«объединяемых общностью категориально-родовой семы (архисемы) и общностью частеречной отнесенности», например: *воробей, щегол, ворона, со- рока (птицы); океан, море, река, озеро, пруд (водоёмы); ползти, бежать, плыть, лететь, ехать (передвигаться); красный, оранжевый, синий, сирене- вый, серый, белый (цвет).*

В ЛСГ «цвет», как и в любой другой лексико-семантической группе, существует определённая структура, в которой выделяются *ядро, центр и пе- риферия.*

Ядро группы составляют наиболее простые и, чаще других употребляе- мые (чаще стилистически нейтральные) слова. В группе «цвет» ядро соста- вят часто употребляемые простые цвета – белый, чёрный, красный, синий, голубой...

Центр ЛСГ составят единицы с более сложными семантическими зна- чениями, Они реже употребляются и несут обозначение более сложных, а иногда и специфических, цветов – *оранжевый, лиловый, розовый, сиреневый, фиолетовый, чернильный, вишневый, коричневый, бирюзовый, лимонный, ла- зурный...* Специальные системы цветообозначения (глаз, волос, кожи, масти лошадей, окраса животных и т. д.) также относятся к центру ЛСГ – *карий, се- дой, пепельный, рыжий, русый, румяный, смуглый, каурый, гнедой, вороной, персиковый, серебристый, палевый...*

На периферии ЛСГ расположены относительно редко встречающиеся слова, вторичные наименования, некоторые из них имеют синонимы в центре или ядре – *бурый, шоколадный (коричневый), янтарный (жёлтый), буланный, сивый, алый, багровый, пурпурный, кумачовый, карминный, пунцовый (крас- ный).* На периферии находятся также устаревшие и выходящие из употребле- ния слова.

Интересно, что структура ЛСГ во всех языках примерно одинакова, од- нако иногда она имеет свою специфику. К примеру, обозначения голубого и синего в русском языке обозначается разными прилагательными, тогда, как

во многих европейских языках (английский, немецкий, французский и другие) эти цвета обозначаются одним словом, с добавлением уточняемых слов «*светлый*» или «*тёмный*». Подобный пример лишний раз показывает богатство русского языка.

Понятие номинации в лингвистике определяется как «называние, присвоение имени, именование, процесс наименования», «обозначение» [Торопцев 1980], «закрепление за словом понятия, отражающего определенные признаки (свойства) предметов» [Колшанский 1990], процесс создания, закрепления и распределения наименования за разными фрагментами действительности [Телия 1990: 330-336].

Проблема цвета в лингвистике и, в частности, в поэзии исследовалась на материале многих литераторов, рассматривалась под различными углами зрения, что позволило накопить определённые сведения о характере и составе лексической группы со значением цвета. Данная лексическая группа достаточно обширна, однако, по мнению А.П.Василевича, не следует ограничивать себя рамками создания полного списка слов-цветонаименований [Василевич 1987: 10]. Он считает, что количество появляющихся новых наименований цвета (как мы знаем, по разным оценкам общее количество цветов и оттенков составляет от 7 до 15 тысяч единиц) всегда опережает и превышает количество цветообозначений в словарях. Цветообозначения, по А.П. Василевичу, это «открытое множество».

В то же самое время существует огромная диспропорция в общем количестве цветонаименований и количестве наиболее употребительных в том или ином языке цветов и оттенков. В русском языке, к примеру, в огромном (около 80%) массиве используется лишь малая часть, – около 20-ти наиболее употребительных цветонаименований: белый, чёрный, красный, зелёный, голубой, синий). Вместе с тем, оставшуюся (громадную) часть цветонаименований не следует относить к ненужным, малоупотребительным, архаичным, либо закреплять за ними статус авторских неологизмов. Статус лексем со

значением цвета определяется их жанровым, а также индивидуально-стилевым использованием. Большое количество редко встречающихся цветоименований используется в области специальных знаний (красильное производство, минералогия, ботаника...). Там можно встретить довольно экзотические цветообозначения, как, к примеру, «гвоздичный», «цвет павлиньего пера», «сливяной», «лососевый». Тем не менее, в поэтическом тексте может быть использована любая лексема, обозначающая цвет.

Лексико-семантическое поле состоит, в основном, из прилагательных, а также, произведенных на их основе, существительных и глаголов. Сами прилагательные тоже могут быть производными, или даже передаваться словосочетанием (например, «изумрудно-зелёный»), что в ряде случаев помогает автору передать более тонкий цветовой оттенок. Характер и уровень участия цветообозначений в создании цветовой семантики определяет текстовая номинация. Ядро ЛСГ можно определить, проанализировав структуру лексико-семантического поля цветообозначений. Оно определяется на основании частотности появления слов в тексте. Как было отмечено ранее, ядро оказывается очень малым по сравнению с периферией ЛСГ. Каждому автору поэтического текста присущи индивидуальные особенности структуры ЛСГ.

1.2. Роль цветообозначений в поэтическом тексте

Цвет является важным психологическим фактором. Психология взаимодействия человека и его сознания с окружающей средой в понятие «окружающая среда» включает как природные и материальные объекты, так и социальные, а также информационные объекты, что даёт право говорить о тождестве (в данном случае) понятий «окружающая среда» и «окружающая действительность». На сознание человека окружающая действительность оказывает непосредственное и очень сильное воздействие. Из всех проявлений

действительности в сознании человека, из всех факторов этого проявления цвет можно назвать одним из главенствующих. В поэзии различные цветообозначения выявили свою семантическую значимость и исключительную универсальность, поэтому так велико внимание к цветообозначениям в поэзии. Значимость и многогранность цветообозначения являются причиной множества подходов к исследованию его в поэтических текстах.

По мнению некоторых представителей филологической науки, поэтический текст в современной лингвистике изучен недостаточно хорошо (так, в частности, считает Ю.В.Иванова – ведущий научный сотрудник Института гуманитарных историко-теоретических исследований имени А. В. Полетаева (ИГИТИ), [Ю. В. Иванова, с.111]. Информативность (содержание) стихотворного произведения, его образность и эмоциональность раскрываются благодаря определённым свойствам поэтического текста. «Цветовая окраска» поэтому тоже подчиняется своим лингвистическим закономерностям, насколько бы оригинальным и индивидуальным не было использование цвета в тексте того или иного автора. Некоторые из этих закономерностей как раз и подчиняются законам текстовой номинации. В процессе подчинения закономерностям должна учитываться и форма, в роли которой могут выступать языковые знаковые средства.

В поэтической речи смысловая нагрузка на слово выше, чем в прозаической, а тем более, разговорной речи. Поэтический текст, как правило, более образный, компактный и ёмкий, а главное, он подчинён определённому ритму на всех уровнях своей структуры. Благодаря своей насыщенности (смыслом, информацией, интонацией, эмоцией) слово в поэтическом тексте несёт большую нагрузку, а рифма и ритм становятся основой, подчиняющей себе другие языковые средства. Таким образом, насыщенность и относительная краткость (компактность) поэтического текста накладывает свой отпечаток на зрительную и цветовую образность поэтического текста. Помимо содержания стихотворный текст содержит много другой информации, которая

призвана усиливать яркость, выразительность, эмоциональность текста, помогать автору точнее выразить свою мысль и донести до читателя (слушателя) определённый авторский посыл, смысл, эмоцию, настроение. Обычно в поэтических текстах главенствующими становятся эмоционально-эстетический аспект, сгущённость поэтической мысли и образа. Автор стремится донести до читателя определённую информацию, свои мысли, своё мировосприятие, свою идейную и жизненную позицию, свою правду и даже своё понимание истины, при этом, используемые поэтом изобразительные средства формируют его собственный авторский стиль. Изобразительные средства употребляются в определённых сочетаниях, которые достаточно индивидуальны и присущи определённому автору. Так формируется частная форма текстообразования. Поэтический текст, каким бы оригинальным и своеобразным он ни был, вынужден подчиняться общим законам создания стихотворных текстов, авторский стиль отличает языковой уровень и умение владеть собственным набором изобразительных средств. В этом аспекте позволительно говорить не только об оригинальном стиле того или иного автора, но и об особом специфическом языке времени.

Достаточно хорошо просматривается в поэтических текстах определённая взаимосвязь между цветовой и нецветовой лексикой. Следует отметить тот факт, что в поэтическом тексте существуют предпосылки к наиболее полной реализации всех богатейших возможностей, заложенных в языке. Поэтический язык, поэтический текст отличается от иных сфер коммуникации, в которых количество языковых средств существенно ниже, поэтому изучение творческого языка отдельных поэтов, их отношения к цвету, позволяет находить общие закономерности в структуре сенсорной образности в поэтическом тексте.

Каждый литератор, использует в своих произведениях общезыковые значения и отношения слов, что создает свою индивидуальную и уникальную картину мира. Человеку присущи различные картины мира. Язык выражает

пространственную, религиозную, эстетическую, научную и наивную. Понятие «языковой картины мира» в лингвистике впервые ввёл Лео Вайсгербер. Система цветообозначений в языке составляет значительную часть наивной картины мира. Совокупность всех цветов и оттенков составляет *цветовое пространство*, та же совокупность, выражающаяся в языке относится к *цветовой картине мира*.

Индивидуальная картина мира, как правило, включает и традиционное мировидение. Так, белый цвет у большинства народов символизирует незапятнанность и чистоту. Это цвет света, цвет невинности. Ввиду своей уникальной способности объединять в себе все цвета спектра, белый цвет стал символом абсолюта, истины, жертвенности и даже божественности. Символом мира служит белый голубь с оливковой ветвью в клюве, белый голубь является также символом Святого духа. Белые одежды символизируют чистоту помыслов и намерений, превалирование духа над плотью, белые одежды – неременный атрибут свадебного наряда. Этот цвет символизирует смерть старого и рождение нового, в браке это начало новой жизни, на похоронах (а покойника стараются также облачить в белые одежды) – смерть старой жизни и рождение в новую загробную жизнь. Белый это цвет света, но также цвет молока, цвет снега. Различна яркость белого цвета, в результате чего он может восприниматься как спокойствие и умиротворенность, но может быть также ярким и даже слепящим.

Согласно теории цвета, все цвета спектра подразделяют на ахроматические (чёрный, белый, все градации серого) и хроматические, обладающие цветовым тоном, таким образом, чёрный цвет, как и белый, относится к числу ахроматических. Чёрный поглощает все остальные цвета и не даёт отражения, в результате чего чёрные предметы становятся невидимыми и могут быть замечены лишь на фоне других, отличных от чёрного, цветов. Абсолютно чёрный цвет имеет нулевую отражательную способность. Чёрный противоположен белому, который символизирует свет и абсолют, поэтому в

человеческом сознании чёрный цвет ассоциируется с темнотой, мраком, печалью и безысходностью. С другой стороны это цвет монашеской одежды – цвет покаяния.

Аналогичную смысловую нагрузку несёт и хроматический (условно говоря, «цветной») набор цветов.

Цвет, который является важнейшим элементом мироощущения, важнейшей зрительной характеристикой, в творчестве И. Бродского представлен сорока пятью цветообозначениями, в число которых входят все цвета и их оттенки. Цветовая семантика представлена совокупностью языковых единиц, что составляет индивидуальное лексико-семантическое поле цветообозначений [Цегельник 2007]. Цегельник И.Е. выделяет основные цветообозначения, которыми активно использовал поэт в своём творчестве, и всё авторское ЛСП представляет в виде восьми микрополей: белого, чёрного, серого, красного, жёлтого, зелёного, синего, коричневого цветов.

В своём творчестве поэт в качестве цветообозначений широко использует имена существительные (в первую очередь, «свет» и «темнота»), а также собственные авторские цветообозначения.

Глава 2. ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО

2.1. Ахроматические цветобозначения в поэзии И. Бродского как отражение индивидуального мировидения

Имя нобелевского лауреата И.А.Бродского приобрело мировую известность, он вошёл в когорту самых известных и заметных поэтов конца 20-го века. Его творчество исключительно многогранно. Не будет преувеличением назвать И.Бродского не только выдающимся поэтом, но и мыслителем-философом. Творчество поэта – «одно из самых многослойных по смыслу, глубоких и загадочных явлений в русской и мировой литературе» [Гордин, 2000: 6]. Иосифу Бродскому принадлежат слова: «У каждого крупного поэта есть свой собственный, внутренний, идеосинкретический ландшафт, на фоне которого в его сознании – или, если угодно, в подсознании – звучит его голос...» [Бродский 256: 35].

Нестандартное мышление поэта, острая проблематика произведений, самобытность и неподражаемость авторского стиля дают все основания назвать творчество И.Бродского уникальным явлением современности. Цветовая палитра мастера несёт отражение поэтической картины мира. Важными являются понимание способов её создания, осознание особенностей и богатства палитры. Представляет интерес то, какими цветами и мазками художник окрашивает мир, какая цветовая гамма, воплощённая в образах, объектах и предметах, окружает его лирического героя.

Цветовая картина мира И. Бродского на сегодняшний день исследована недостаточно полно, самостоятельные исследования проводились фрагментарно [Цегельник 2007]. Цветовая картина мира И.Бродского весьма специфична, что не удивительно. Специфичность её состоит в том, что поэт для изображения художественной действительности предпочитает графику. В его

произведениях господствующими являются ахроматические цвета. Наиболее активно представлен белый цвет, который в сочетании с тёмными оттенками серого и чёрным помогает создавать контраст. Таким образом, белый цвет у И.Бродского является основным в создании контрастных образов.

2.1.1. Обозначения белого цвета в языковой картине мира поэта

Анализ творчества поэта, проведенный различными исследователями, показал, что белый цвет является доминирующим в количественном плане. Так, И.Е. Цегельник в своей диссертации, посвящённой творчеству И.Бродского, называет белый цвет доминантой всей цветовой картины мира поэта [Цегельник 2007: 60]. Поэт обращается к белому цвету 34 раза (примерно 21% от общего количества колоративов в лирике поэта).

Цветобозначениями белого цвета в поэзии И.Бродского характеризуются чаще всего:

- зима и зимний пейзаж;
- характеристика времени суток;
- архитектура;
- скульптуры и скульптурные композиции;
- окружающие героя предметы;
- атрибуты творчества и поэтического мастерства;
- ассоциативные образы.

Пейзаж И.Бродского обычно монохромен. Если описывается зимний пейзаж, то он, естественно, белый. В противовес ярким цветным мазкам в описании преобладает монохромность, а белый цвет отождествляется со светом:

*«Пришла зима. Из снежных житниц снег
летит в поля, в холмы, в леса, в овраги,
на крыши к нам (щедр!), порой -- до стрех*

скрывает их -- и те белей бумаги.

*Пришла зима. Исчез под **снегом** луг.*

Белым-бело («Пришла зима, и все, кто мог лететь», 1965);

*«**Белых** склонов тишь да гладь»* («В горах», 1984);

*«**Снег** в сумерках кружит, кружит.*

Под лампочкой дворовой тлеет.

В развилке дерева лежит.

На ветке сломанной белеет.

*Не то, чтобы **бело – светло*** («К садовой ограде», 1964).

А в этом отрывке прямого цветообозначения «белый» нет, но белый цвет присутствует всюду, поглощая все остальные:

*«**Снег, снег** летит, скрывая красных лис,*

волков седых, озерным льдом хрустящих,

*и сны летят со **снегом** вместе вниз*

и тают, здесь, во тьме, меж глаз блестящих» («Пришла зима, и все,

кто мог лететь», 1965).

Среди вариантов использования колоратива «белый» И.Бродский иногда использует оттенок «белесый»:

«Как стремительна осень в этот год, в этот год путешествий.

*Вдоль **белесого** неба, черно-красных умолкших процессий,*

Мимо голых деревьев ежечасно проносятся листья,

Ударяясь в стекло, ударяясь о камень -- мечты урбаниста».

И там же:

«Я хочу переждать, перегнать, пережить это время,

Новый взгляд за окно, опуская ладонь на колени,

*И **белесое** небо, и листья, и полоска заката сквозная,*

Словно дочь и отец, кто-то раньше уходит, я знаю».

(«Посвящение Глебу Горбовскому», 1964).

Цветообозначение «белесый» определяется как *беловатый* или *приглушенный белый, тусклый*. У поэта он несёт оттенок негатива и даже внутреннего страдания.

В рамках того же колоратива И.Бродский использует оттенок «бледный»:

*«Плывет в глазах холодный вечер,
дрожат снежинки на вагоне,
морозный ветер, **бледный** ветер
обтянет красные ладони...»* («Рождественский романс», 1961).

Красивое цветоименование «**светлый**» встречается у поэта реже, возможно, потому, что это слово символизирует не только чистоту и незапятнанность, но служит также составным элементом массы иных оттенков, таких, как «*светло-зелёный*» и других подобных ему. А может, в жизни поэта действительно светлого было не слишком много?

*«Вот я вновь прохожу
в том же **светлом** раю – с остановки налево,
предо мною бежит,
закрываясь ладонями, новая Ева,...»* («От окраины к центру», 1962).

Несмотря на то, что белый цвет ассоциируется, в основном, со светом, он может служить напоминанием о болезни, больнице. *Белые стены, белые халаты...* Белое здесь навеивает грусть, печаль.

*«Вспомнил ли их, умирающий в штатской
белой кровати? Полный провал»* («На смерть Жукова», 1974);

*«Так, знаете, в больницах красят белым
и потолки, и стены, и кровати.*

*Ну, вот представьте комнату мою,
засыпанную снегом. Правда, странно?»* («Посвящается Ялте», 1969).

В творчестве И.Бродского цветообозначение «белый» ассоциируется также с поэтическим творчеством. Лист белой бумаги, лежащий перед поэтом, ещё девственно чист, он ещё не изъеден «чёрной гусеницей письма», он готов к сотворчеству с поэтом:

«Ты – ветер, дружок. Я – твой

лес. Я трясу листвой,

изъеденною весьма

гусеницею письма.

Чем яростнее Борей,

тем листья эти белей.

И божество зимы

просит у них займы» («Ты – ветер, дружок. Я – твой...», 1983).

И.Бродский в своём творчестве постоянно затрагивает тему Пространства и Времени, тему разрушительности Времени (ухода в небытие). Поэт противопоставляет этой неизбежности энергию, заключённую в самом творчестве поэта – энергию искусства, энергию поэзии. И в этом замысле поэту опять помогает белый цвет:

«Берите весла длинные,

топор, пилу, перо, --

и за добро творимое

получите добро,

стучите в твердь лопатами,

*марайте **белый** лист.*

-- Воздастся и заплатится» (из поэмы «Шествие», 1961, в 42-х главах-сценах, глава 24. Романс для Честняги и хора).

Таким образом, любимый цвет И.Бродского-поэта подчёркивает контрастность его произведений. С одной стороны цветообозначения белого отображают болезнь и безысходность, с другой – творческое и жизнеутверждающее начало человека.

2.1.2. Чёрный и его оттенки в цветовой картине мира Иосифа Бродского

Чёрный цвет и его оттенки (в общем смысле оттенки чёрного – это многообразие оттенков серого) используются И.Бродским в творчестве не менее активно, нежели белые цветообозначения. По частотности употребления они также сопоставимы (27% или 43 случая употребления от общего количества колоративов, встречающихся в произведениях поэта против 21% у белого цвета).

Цветообозначения поэта порой выглядят нестандартно, что добавляет стихотворениям образности, а порой и метафоричности:

*«Заморозки на почве и облысенье леса,
небо **серого цвета** кровельного железа.
Выходя во двор нечетного октября,
ежась, ...».*

И далее:

*«Зазимует же тут, с **черной** обложкой рядом,
проницаемой стужей снаружи, отсюда – взглядом,
за бугром в чистом поле на штабель слов
пером кириллицы наколов»* («Заморозки на почве и облысенье леса...», 1976).

В приведенном отрывке цветообозначения *чёрный* и *серый* позволяют частично трансформировать окружающий мир, который находится под воздействием разлуки и холода. Цвет *«кровельного железа»* в данном случае не только обозначает оттенок серого цвета, но служит метафорическим образом – над головой лирического героя вместо материальной крыши, развёрнуто небо того же цвета. *«Зазимует же тут, с черной обложкой рядом, проницаемой стужей снаружи, отсюда – взглядом».* Чёрная обложка – неотъемле-

мая часть мира поэта, но она пронзается стужей извне и холодным взглядом изнутри. Лирический герой как бы сам постепенно растворяется в холоде, вынужденно отказываясь от жизни с «милой сердцу» женщиной:

*«Ты не птица, чтоб улететь отсюда,
потому что как в поисках милой всю-то
ты проехал вселенную...»* (там же).

Вокруг героя – серость, чернота, холод и одиночество. Вспоминается И.Бунин с его *«Что ж! Камин затоплю, буду пить... Хорошо бы собаку купить»* («Одиночество», 1903 г).

Творчество поэта включает в себя целые стихотворения, построенные на использовании обозначений чёрного цвета.

*«Снаружи **темнеет**, верней – **синеет**, точней – **чернеет**..»*

(«Снаружи темнеет, верней – синеет, точней – чернеет...», 1993);

*«**Темнеет**, точней – **чернеет**, вернее – **деревенеет**»* (там же);

*«и в итоге – **темнеет**, верней – **ровнеет**, точней – **длиннеет**»*
(там же).

За окном постепенно сгущается чёрный цвет (темнота), которая, по мере сгущения трансформируется в бесконечность. Герой стихотворения стремится спрятаться в этой темноте, а, возможно, и раствориться в ней:

«Я выдохся за день, лампу включать не стану

и с мебелью в комнате вместе в потемки кану.

Пора признать за собой поверхность и, с ней, наклонность

к поверхности» (там же)

*«...в мозгу вовсю разгорается лампочка **анти-света**.*

Так пропадают из виду; но настоящий финиш

не там, где кушетку вплотную к стене придвинешь,

но в ее многоногости за полночь, крупным планом

разрывающей ленточку с надписью «Геркуланум» (там же).

Жизнь превращается в монотонное бессмысленное существование. Что движет поэтом? Желание спрятаться, скрыться? Отдохнуть? А может переступить черту безвременья? Не зря ведь упоминается *анти-свет* (темнота), а в последней строке стихотворения древнеримский город, погибший в результате извержения вулкана.

Ещё одно стихотворение И.Бродского буквально заполнено чёрным цветом – «Был **черный** небосвод светлей тех ног, и слиться с **темнотою** он не мог», 1962 г:

*«В тот вечер возле нашего огня
увидели мы **черного** коня.
Не помню я **чернее** ничего.
Как уголь были ноги у него.
Он **черен** был, **как ночь**, как пустота.
Он **черен** был от гривы до хвоста.
Но **черной** по-другому уж была
спина его, не знавшая седла.
Недвижно он стоял. Казалось, спит.
Пугала **чернота** его копыт.
Он черен был, не чувствовал теней.
Так **черен**, что не делался темней.
Так **черен**, как полуночная мгла.
Так **черен**, как внутри себя игла.
Так **черен**, как деревья впереди,
как место между ребрами в груди.
Как ямка под землю, где зерно.
Я думаю: внутри у нас **черно**».*

Поэт рисует картину романтическую, но вместе с тем образ чёрного коня приобретает какой-то потусторонний, мистический, а может, и зловещий смысл. Конь «*черен был, как ночь, как пустота*», он был похож на негатив

(негатив, как известно, меняет местами тёмные участки со светлыми и наоборот):

*«Как будто был он чей-то **негатив**.*

Зачем же он, свой бег остановив,

меж нами оставался до утра?»

Чей негатив? Кого поэт увидел в образе чёрного коня? Последняя строка стихотворения показывает, что конь искал себе всадника «среди нас». И это несмотря на то, что спина его не была знакома с седлом. Можно предположить, что «негатив», «пустота» являются определёнными символами, употребляемые поэтом. Цветообозначения *чёрного* проходят через всё стихотворение, сочетаясь со словами «пустота», «тень», «ночь», «мгла» и другими. Они подчёркивают необычность, мистику, а, возможно, и трагизм происходящего. В этом стихотворении цветообозначения *чёрного* буквально царствуют, помогая поэту создать нужную картину и расставить свои акценты.

Оттенки чёрного (*«иссиня-чёрный, цвета ночи, аспидный, вороной, агатовый, цвета воронова крыла»*) крайне редко, либо совсем не используются поэтом:

*«Он отвязывает **вороную***

лошадь. И скачет

дальше на запад» («Мерида», 1975г).

В этом отрывке слово «*вороной*» используется не как цветообозначение, а как наименование масти (окраса) животного.

Колоратив *чёрный* у Бродского чаще выступает в роли цветообозначения «*тёмный*». Видимо, это сложилось у поэта по причине ахроматичности чёрного цвета, который наряду с белым и серым обозначает не столько цвет, сколько светлоту или степень освещённости. Именно поэтому чёрный цвет нередко используется Бродским в качестве средства светописа. «*Тёмный*» – антипод «*светлого*», в руках мастера оказывается целая инструментальная

гамма для описаний не только природы и быта, но и внутреннего состояния человека. Свет и темнота всегда определяют основной контраст. Свет на фоне тёмного и наоборот всегда хорошо различимы:

«Снег скрыл от глаз гряды камней.

И вот земля – небес бледней.

*Одна лишь изгородь **черна,***

и снега нет на ней.

Холодный лес прикрыла мгла.

Она сама светла, бела.

Одна лишь изгородь в снегу

стоит голым-гола».

*«Пальто **черней,** чем первый грач»* («Из Старых английских песен. Горячая изгородь», 1963).

Другой пример:

*«Снег, снег летит, со светом **сумрак** слит»* («Пришла зима, и все, кто мог лететь», 1965).

«Белым-бело. И видит каждый ворон,

как сам Борей впрягся в хрустальный плуг» (там же).

Ворон обозначает чёрное на белом, хотя в произведениях Бродского цветообозначения «иссиня-чёрный» или «цвет воронова крыла» не встречаются.

«Снег, снег летит. Вокруг бело, светло.

Одна звезда горит над спящей паиной.

***Чернеет** лес, озера льдом светло».*

«Снег, снег летит, уж больше нет родства,

*уж **белых** мух никто не клюнет слепо.*

*Что там **чернеет**? Птицы. Нет, листва,
листва к земле прижалась, смотрит в небо»* (там же).

Опять чёрные птицы, чёрная листва на фоне белого пейзажа. Графика.

Контраст чёрного и белого, тьмы и света даёт И. Бродскому возможность создавать поэтические картины, поэтические образы и описывать внутренние состояния.

Лирический герой поэта обычно также предпочитает чёрный цвет в одежде (*чёрное пальто, туфли, пиджак, зонт*). Несмотря на то, что культурная традиция наделяет чёрный цвет символизмом траура, горя, несчастья, поэт чаще всего не использует чёрное цветообозначение как символ, цвет не несёт у него положительной или отрицательной характеристики. В ряде случаев этот цвет лишь отражает внутреннее состояние героев его произведений, либо оттеняет печаль, грусть, одиночество:

*«Шляпу на брови
надвинув, встает со стула,
складывает газету
и выходит. Пустая
улица провожает
длинную в **черной**
паре фигуру. Стая
теней его окружает»* («Мерида», 1975 г).

По-своему, уникально использование чёрного цвета в драматическом стихотворении «**Чёрные города**», 1963 г. Уникальность заключается в том, что чёрный цвет напрямую назван лишь в названии и первой строке стихотворения:

*«**Черные города**,
воображенья грязь.
Сдавленное "когда",
выплюнутое "вчера"»* («Чёрные города», 1963 г).

Все остальные определения, метафоры, названия не привязаны к какому-то определённом цвету, но нас от этих слов («грязь», «выплюнутое», «карканье», «итог разрух», «мы делаемся как все»...) до конца стихотворения всё равно не покидает ощущение темноты и серости. А в последних строках, мы видим, что поэт с горечью пишет о вынужденности «слиться с пейзажем» и желании «раствориться в нём». Речь уже не идёт о том, что он свободно может распоряжаться своим поэтическим «божьим даром», он должен стать «как все». Много становится понятным, если вспомнить о том, что именно 1963 год стал особенно тяжёлым для жизни и творчества И.Бродского. Именно тогда поэт испытывал огромное давление со стороны властей, которое не давало ему не то, что творить, а даже свободно дышать. И.Бродский не относил себя к ярко выраженным «борцам за справедливость». Видимо, поэтому он так остро чувствовал и переживал собственную беду и одиночество, символом которых в этом произведении стал чёрный цвет. Не зря в конце стихотворения поэт пессимистически замечает:

*«Вот что нас ждет, дружок,
До скончанья времен...»* (там же).

Период эмиграции оказался слишком тяжёл для Бродского. «Темнота, наступающая во внешнем мире, соответствует мироощущениям поэта, физическому распаду, который он в себе наблюдает» [Глазунова <https://culture.wikireading.ru/50791>].

Колоратив «чёрный» используется поэтом также в положительном оценочном значении. Название его любимого города *Ленинграда (Петрограда)*, города его юности, города друзей иногда стоит рядом с определением «чёрный»:

*«Уже три месяца подряд
под снегопад с аэродрома
ты едешь в **черный Петроград**,
и все вокруг тебе знакомо».* («Уже три месяца подряд», 1962)

*«И пуговицы, блестящие в ряд,
напоминают фонари квартала
и детство и, мгновение спустя,
огромный, чёрный, мокрый Ленинград»* («Из школьной антологии»,
1969).

Структура микрополя ЛСГ позволяет говорить, что ядром микрополя чёрного цвета является цветообозначение «чёрный», а ядром микрополя света – «тёмный», на периферии же находятся лексемы «чернеющий», «черно», «чернеет».

Анализ языкового материала Бродского показывает, что цветообозначение «чёрный» употребляется поэтом весьма избирательно. Это одно из основных цветообозначений, которое в творчестве поэта используется избирательно. Этот цвет не несёт негативной оценочной характеристики, но помогает создавать контраст как в описании природы, так и в описаниях внутреннего состояния человека.

Из биографии поэта известно, что его отец был профессиональным фотографом [Альберт ИЗМАЙЛОВ «Я сын фотографа...» – писал Иосиф Бродский», статья. Журнал «Нева», 2010 г. №5]. Он сам рассказывал о совместных с отцом прогулках. Конечно же в прогулках их сопровождал «верный друг» фотоаппарат. На плёнку фиксировалась городская жизнь, жанровые сцены, портреты и конечно, бессмертная архитектура города на Неве. Профессиональным фотографом Бродский, к счастью, не стал, но любовь к фотографии сохранил на всю жизнь. Частично это увлечение отразилось в его поэзии:

*«Счастье этой земли, что взаправду кругла,
что зрачок не берет»* («Ночной полёт», 1962).

Зрачок здесь скорее всего изображает объектив фотокамеры с диафрагмой. В произведениях поэта иногда встречаются термины из области

фотоискусства такие, как «фокус», «резкость». *«Ты вытаскиваешь фотоаппарат запечатлеть черты»* («Квинтет», 1977). Бродский обожал фотографию, но следует учесть, что вплоть до конца 20-го века в быту фотография оставалась чёрно-белой. Массовое внедрение в жизнь цветной фотографии случилось уже в то время, когда И.Бродский стал уже немолодым, зрелым, знаменитым.

Может, в том числе, и поэтому в стихах поэта так заметен контраст, построенный на преобладающем использовании ахроматических цветов – белого, чёрного и оттенков серого, что придаёт его поэзии особую графичность, что не раз было отмечено исследователями творчества И.Бродского?

В одном из своих эссе в январе 1986-го он писал: *«Хорошее стихотворение — это своего рода фотография, на которой метафизические свойства сюжета даны резко в фокусе, соответственно, хороший поэт — это тот, кому такие вещи даются почти как фотоаппарату, вполне бессознательно, едва ли не вопреки самому себе»* (И.Бродский Из предисловия к антологии русской поэзии XIX века).

2.1.3. Серый цвет и его оттенки в цветовой картине мира Иосифа Бродского

Несмотря на всё богатство художественной палитры Бродского, в цветовой картине мира поэта преобладающими цветами являются белый, чёрный и оттенки серого цвета.

Серый цвет нередко определяется как нечто среднее между чёрным и белым цветами, «цвета пепла, дыма, асфальта, мыши» [Кузнецов 1990: 380 – 381] или как цвет после смешения чёрного и белого (цвет золы, пепла, дыма) [Словарь русского языка 1984.].

В символическом значении серый цвет определяется безразличием, скромностью и незаметностью, меланхолическим состоянием. Масса оттен-

ков серого позволяет говорить о строгости и утонченности, но, в то же время, серый нередко ассоциируется с бесцветностью. В религии (и не только в религии) этот цвет обычно связывается со смирением и отрешением.

Серому цвету отведена также одна из ведущих ролей. В этом случае цветообозначения серого играют уже не столько живописную роль, способствующую созданию контрастных образов, не эмоционально-оценочную, напротив – у Бродского в концепте серого цвета заложен определённый информативный потенциал и даже философский подтекст. В цветовой картине мира поэта серый цвет представлен обширной гаммой оттенков (стальной, воспринимаемый, как светло-серый с серебристым отливом; мышинный, воспринимаемый, как тёмно-серый, употребляющийся, в основном, для передачи окраса животных; дымчатый, воспринимаемый как серый цвета дыма; сизый, воспринимаемый как серо-синий или серо-голубой). По частотности это составляет примерно 5% от общего количества употребления колоративов. Поэт осознанно стремится использовать не только серый цвет, но, в основном, его оттенки – «серебристый», «стальной», «сизый», «пепельный», «цинковый».

Серым у Бродского становится свет. Цветообозначение «*серебристый*» показывает уровень освещённости, оно воспринимается, как позитивное:

*«Дребезжащий звонок **серебристый** иней*

преобразил в кристалл» («Темно-синее утро в заиндевевшей раме...», 1976)

«Ночью над плоскогорьем висит луна.

От валуна отделяется тень слона.

В серебре ручья нет никакой корысти» («Квинтет», 1977).

В приведенных отрывках серый цвет усиливает изобразительность, он выполняет эстетическую функцию. Серым у Бродского может быть окрашена одежда и весь облик лирического героя:

*«Так посреди белья
и у дров на виду
старый и новый я,
Боже, смотри, иду.*

***Серый** на горле шарф,
сзади зеркальный шкаф,
что-то звенит в ушах,
в страшной грязи рукав,
вешалки смотрят вслед,
лампочки светят вдоль»* («Вдоль темно-желтых квартир...», 1963).

Суровый северный пейзаж у Бродского тоже окрашен в серый цвет, белые ночи, серые морские волны:

*«Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две»* («Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...», 1976).

В эмиграции у поэта окончательно слетели розовые очки. В этот сложный для Бродского период жизни произошла определённая ломка. Многоцветье жизни он стал иногда воспринимать болезненно, розовый цвет стал для него аналогом телесного, или стал употребляться «для выражения иронического отношения автора к идиллическому восприятию действительности, и серый цвет как символ неяркости и трезвого взгляда на вещи:

*«У северных широт набравшись краски трезвой,
(иначе -- серости) и хлестких резюме»* («Чем больше черных глаз, тем больше переносиц...», 1987).

Северные широты, серость... Казалось бы этим всё сказано. Ведь даже в тех случаях, когда цветообозначения не обозначены напрямую, они всё равно угадываются:

*«Север крошит металл, но щадит стекло.
Учит гортань проговаривать "впусти".*

*Холод меня воспитал и вложил перо
в пальцы, чтоб их согреть в горсти.
Замерзая, я вижу, как за моря солнце садится и никого кругом.
То ли по льду каблук скользит,
то ли сама земля закругляется под каблуком.
И в гортани моей, где положен смех
или речь, или горячий чай,
всё отчетливей раздаётся снег*

и чернеет, что твой Седов, «прощай» («Север крошит металл, но щадит стекло...», 1976).

«Снег» (белый), «чернеет», серый снег. У известного исследователя творчества Бродского, друга поэта Якова Гордина на одной из конференций спросили: «В поэзии Бродского очень часто встречается лексема «серый» и различные оттенки этого цвета. Это может быть связано с мировоззрением поэта?». Ответ был следующим: «Наблюдение требует проверки. Бродский вообще не любил злоупотреблять прилагательными, в том числе обозначениями цвета. Но я сейчас полистал наугад том его стихов и наткнулся на «жёлтый», несколько «коричневых», «голубой», «чёрный»... Вряд ли серый цвет играет некую фундаментальную смысловую роль. Мир для Бродского не был тусклым. Другое дело, что чем дальше, тем сдержанней он относился к миру в смысле проявления эмоций» [Ряпина 2011].

В творчестве Бродского прослеживается неиссякаемый интерес к философским категориям Пространства и Времени. Эти категории поэт сам писал с заглавной букв, тем самым подчёркивая их значимость. Как и любой из нас, Бродский субъективно воспринимал окружающее, в том числе, и цветовую палитру.

Серый цвет для поэта символизирует Время. Как известно, он прошёл через ссылку на Севере Архангельской области. Именно там время окраси-

лось для поэта в серый цвет. В своём стихотворении он нарекает серый «цветом времени и брёвен»:

«Других примет там нет – загадок, тайн, диковин.

Пейзаж лишен примет и горизонт неровен.

*Там в моде **серый цвет – цвет времени и бревен*** («Пятая годовщина», 1977).

В этом примере цвет не описателен, он создаёт сильный образ, образ философский, а не цветовой. *Серая пыль, серая зола и пепел* – всё это становится зримым отражением прошедшего Времени:

«.....Зеркала

копили там дотемна

пыль, оседавшую, как зола

Геркуланума, на

обитателей. Стопки книг,

стулья, в окне -- слюда

инея» («Полдень в комнате», 1978);

«Все-таки это лучше, чем мягкий пепел

крематория в банке

.....

и попытки прикинуться нелюдимом

в первый раз с той поры, как ты обернулся дымом» («Памяти отца: Австралия», 1989).

Человек растворился в пепле и дыме, человек растворился в сером времени. Поэт отмечал, «...что если представить себе цвет Времени, то он, скорее всего, будет серым. Это и есть главное зрительное впечатление и ощущение от Севера» [Волков 2003: 104].

2.2. Хроматические цвета в цветовой картине мира Иосифа Бродского

Кандидат филологических наук Ирина Евгеньевна Цегельник в своей диссертации [Цегельник 2007] утверждает, что в творчестве поэта ахроматические (белый, черный и серый) встречаются чаще других цветообозначений. Общая частотность их составляет примерно 58%: *белый* – около 25% от общего количества колоративов, встречающихся в текстах, *чёрный* – около 19%, *серый* – около 14%. На употребление всех остальных хроматических цветов и их оттенков приходится оставшиеся 42%: *синий, желтый, зелёный, красный, коричневый* – 11% и менее.

Из многообразия цветовой палитры хроматических цветов поэт так же выбирает предпочтительные. К наиболее часто употребляемым колоративам относятся:

- синий цвет и его оттенки – *синий, темно-синий, голубой, бирюзовый, ультрамариновый, сиреневый, лиловый, лазурный*;
- гамма зелёного – *травяной, изумрудный, салатный, фисташковый, болотный, хаки*;
- жёлтый цвет – *оранжевый, янтарный, оттенки золотого, горчиный*;
- коричневый – *бурый*;
- красный – *розовый, алый, пунцовый, багряный, багровый, тёмно-красный, ярко-красный, кровавый*.

2.2.1. Синий цвет и его оттенки

В своём творчестве колоративами *синий* и *голубой* и их синонимами поэт наделяет, в основном, небо, воздух, воду (море), городские пейзажи. В

культуре большинства народов синий цвет символизирует бесконечность, истину, преданность, верность. Словарь [Словарь русского языка 1984] трактует этот цвет, как «имеющий окраску одного из основных цветов спектра – среднего между голубым и фиолетовым; цвета цветов василька». В том же словаре голубой представлен, как средний между синим и зелёным. Частотность употребления цветов синей гаммы у Бродского составляет примерно 11%. Интересно, что для изображения неба, воздуха, воды (моря), городских пейзажей поэт использует как синюю, так и голубую краску, то есть, в использовании этих двух цветов прослеживается явная аналогия, сходны и их оттенки. В словарях синонимов фиксируются колоративы, обозначающие оттенки синего цвета: васильковый, индиго, ультрамариновый, сапфировый, электрик. [Евгеньева 1971: 420; Кожевников 2003 (т.1): 286], а палитра оттенков голубого обозначает синонимичные лексемы: *небесный, небесно-голубой, светло-голубой, лазурный, аквамариновый, бирюзовый, цвета морской волны* [Кожевников 2003: 166].

У поэта синий цвет символизирует стремление человека вырваться за пределы заколдованного круга жизненных проблем, это цвет глубины, цвет бесконечности, цвет свободы. Этот символизм демонстрируют следующие отрывки:

*«Невероятно **синий** горизонт.*

Шуршание прибоя. Растянувшись,

как ящерица в марте, на сухом

горячем камне, голый человек

лушит ворованный миндаль» («Post aetatem nostram», 1970),

«В облике буквы "в"

явно дает гастроль

восьмерка – родная дочь

бесконечности, столь

свойственной **синеве**,
склянке **чернил и проч.**» («Моллюск», 1994),

*«И бескрайнее небо над черепацей
тем **синее**, чем громче птицей
оглашаемо. И чем громче поет она,
тем все меньше видна»* («В Англии», 1977),

*«...Звук
растворяется в воздухе. Чьей беспредметной **сини**
и сродни эта жизнь, где вещи видней в пустыне,
ибо в ней тебя нет»* (там же).

Цветовыми лексемами «**синь**», «**синева**» (имена существительные), «**синий**», «**голубой**» (имена прилагательные) являются по сути синонимичными обозначениями. Бродский употребляет их для описания неба, воздуха, моря, простора, а более обобщённо, синего простора и бесконечности:

*«Дела, не знавшие родства
и облака в **небесной сини**»* («Откуда к нам пришла зима», 1962),

«Зима. Звенит хрусталь фонтана.

Цвет неба – синий.

*Подсчитывает трамонтана
иголки пиний»* («Пьяцца Матте'и», 1981).

Сумерки (особенно зимой, особенно в северных широтах) обычно начинаются с густого синего цвета, постепенно переходящего в чёрный. Бродский мастерски использует синий цвет для передачи времени суток. Тёмно-синий цвет у него – цвет вечера, темноты, подступающей ночи.

*«Снаружи темнеет, верней – **синееет**, точнее – **чернеет**..»*
(«Снаружи темнеет, верней – синееет, точнее – чернеет...», 1993).

Стихотворение написано слишком поздно, для того, чтоб предполагать нахождение поэта в северных широтах, но приход тьмы в этой строке передаёт точно. Раннее утро обладает той же световой и цветовой характеристикой:

*«Темно-синее утро в заиндевевшей раме
напоминает улицу с горящими фонарями,
ледяную дорожку, перекрестки, сугробы,
толчею в раздевалке в восточном конце Европы»* («Темно-синее утро в заиндевевшей раме...», 1976).

Существительное «синева» у Бродского тоже «цвета ночи»:

«Чайка когтит горизонт, пока он не затвердел.

После восьми набережная пуста.

***Синева** вторгается в тот предел,*

за которым вспыхивает звезда» («Остров Прочида», 1994),

«Там небесный конвой

в зоне тёмных аллей

*залил все **синевой***

кроме двух снегурей» («Миновала зима», 1960);

«Лопатками, как сквозняк,

я чувствую, что и за моей спиной

теперь тоже тянется улица, заросшая колоннадой,

что в дальнем её

*конце тоже **синеют** волны*

Адриатики» («Вертуми», 1990).

Цветобозначение «голубой» почти всегда символизирует небесный и морской простор, а иногда и слияние их, когда горизонт становится едва различим. И. Бродский же охотнее для описания неба и простора использует бо-

лее густой синий цвет. Видимо, принадлежность к северным широтам осталась у поэта на всю жизнь. Волны представляются поэту не серыми, цинковыми, серебристыми или белесыми, как на Севере, не голубыми или лазурными, а именно синими.

Из собственного опыта мы знаем, что по мере удаления от предмета наше цветовое восприятие меняется. Сначала предмет подёргивается прозрачной голубой дымкой, затем он становится менее заметным за счёт уменьшения контраста (контраст постепенно выравнивается, светлые грани или участки темнеют, а тёмные слегка светлеют), позднее дымка сгущается, придавая предмету синеватый оттенок. Используя цветовые лексемы, Бродский передаёт это так:

*«Воздух, бесцветный вблизи, в пейзаже
выглядит синим. Порою – даже
тёмно-синим»* («Эклога 5-я (летняя)», 1981).

Близкий к синему фиолетовый цвет используется поэтом редко (4 раза), да и то в виде его оттенков – «лилового» и «сиреневого». Лиловость относится к сумеркам, сиреневый характеризует уже не природу, а человека:

*«Особенно — горы, чьи
вершины, устав в равной степени от багрянца
зари, лиловости сумерек, облачной толчеи,
приобретают – от зоркости чужестранца -
в резкости, если не в чёткости»* («Каппадокия», 1992).

*«Одна жестикуляция теней,
Белёдые запястия и вен
сиреневый узор, благословен»* («Зофья», 1962).

Синий цвет также был востребован художником для создания портретной характеристики, в синих глазах героя поэту видится тоска, синий передаёт и его драматическое состояние:

*«На ночь
глядя, **синий** зрачок полощет
свой хрусталик слезой, доводя его до
сверканья» («Римские элегии», 1981).*

В поэзии Бродского колоратив *«голубой»* обозначает, не только простор и бесконечность, но также и печаль, холод.

*«Тихо. В двух зеркалах
три **голубых** окна.
Тихо во всех углах
реют остатки сна» («Покинул во тьме постель...», 1963).*

С помощью колоратива *«синий»* поэт описывает городской пейзаж, создаёт портрет, выражает внутреннее переживание героя, однако чаще всего синий для поэта – либо символ морского и небесного простора и бесконечности, либо знак сумерек, сумеречного состояния, вечера, темноты.

2.2.2. Красный цвет в творчестве Иосифа Бродского

В народной традиции красный цвет издревле олицетворял собой жизнь, любовь, красоту и здоровье, лидерство. Однако он же может служить символом несчастья, кровавых драм, огня. Красный считается самым агрессивным и возбуждающим цветом, нередко он используется в качестве сигнала опасности или предупреждения об опасности, служит сигналом запрета. Двойственная природа цвета даёт основания считать, что красный может согреть, но он же может и сжечь, т.к. огонь несёт не только тепло, но также пожары и несчастья. Красный – цвет страстной любви, но и жгучей ревности, ненависти. В спектре красный цвет имеет, самую, пожалуй, богатую гамму цветообозначений. Красный, ярко-красный, тёмно-красный имеют свою гамму оттенков. Вот лишь часть наиболее употребительных оттенков красного: рубиновый, червонный, коралловый, кровавый, карминовый, огненный, красно-

оранжевый, пунцовый, кумачовый, пламенный, алый, багровый, пурпурный, вишнёвый.

В произведениях И. Бродского красный цвет и его оттенки, по разным оценкам используются от 54 до 75 раз, что составляет 6 – 7% от общего количества колоративов. Цветовую характеристику получают, в основном, природные явления, внешность человека, одежда и предметы, окружающие его:

*«Так начнётся двадцать первый, золотой,
На тропинке **красным** цветом залитой,
На вопросы и проклятия в ответ,
Обволакивая паром этот свет» («Закричат и захлопочут петухи...»,
1962),*

*«Плывёт в глазах холодный вечер,
Дрожат снежинки на вагоне,
Морозный ветер, бледный ветер
Обтянет **красные** ладони...» («Рождественский романс», 1961),*

*«Августовские любовники,
августовские любовники проходят с цветами,
невидимые зовы парадных их влекут,
августовские любовники в **красных** рубашках с полуоткрытыми ртами
мелькают на перекрёстках, исчезают в переулках,
по площади бегут» («Августовские любовники», 1961).*

Дополнительных цветовых коннотаций в описании одежды поэт не предоставляет. Цветовые лексеммы используются для того, чтоб создать определённый видеоряд.

*«В пустом, закрытом на просушку парке
старуха в окружении овчарки – в том смысле, что она даёт круги*

*вокруг старухи – вяжет **красный** свитер»*

«С февраля по апрель» (цикл из 5 стихов, 1969-1970)

*«Шорох старой бумаги, **красного** крепдешина*

воздух пропитан лавандой и цикламеном» («Римские элегии», 1981),

*«В **ярко-красном** кашне*

и в плаще в подворотнях, в парадных

ты стоишь на виду

на мосту возле лет – безвозвратных» («От окраины к центру», 1962).

Красный цвет Бродского довольно материалистичен. Для описания красивой, изысканной мебели из ценных пород дерева, Бродский прибегает к словосочетанию «красное дерево»:

*«Пленное **красное** дерево частной квартиры в Риме.*

Под потолком пыльный хрустальный остров» («Римские элегии», 1981).

Иногда поэт, говоря о красном цвете, подразумевает кровавый:

«За бульварами с тусклыми урнами,

за балконами, полными сна,

*за **кирпичными красными** тюрьмами,*

где больных будоражит весна,

за вокзальными страшными люстрами,

что толкаются, тени гоня,

за тремя запоздалыми чувствами

Вы живёте теперь от меня» («За церквами, садами, театрами...», 1962).

Для описания природы поэт привлекает цветообозначение «багровый»:

«и целый день не гаснут фонари,

*и солнце **багровеет** в небесах» («Шествие» (поэма), 1961).*

Красный цвет в ряде случаев помогает поэту выразить психоэмоциональное состояние героев, эмоции стыда, гнева, радости:

*«с набрякших губ
слетела ругань. Глядя в пустоту,
он **покраснел** и, осознав нелепость, так удивился собственному рту,
что врос бы в грунт, не показись троллейбус»* («Дебют», 1970).

Оттенок красного «розовый» поэт может употребить, как эквивалент цветообозначения «телесный»:

*«отец, Бог весть, где мыслями витал,
зажав отвёртки в **розовой** руке»* («Зофья», 1962).

Заря и закат, расцвечивая мир в красные краски, изменяют его цветовую тональность. Для описания природы Бродский использует яркие оттенки красного цвета:

*«И вновь увидеть **золото** аллея,
закат, который пламени **алей**...»* («Шествие» (поэма) 1961).

Таким образом, цветообозначения красного помогают поэту описать одежду, предметы, окружающие героев, атрибуты жизни самого поэта, природные явления, внешность и человеческие эмоции и чувства.

2.2.3. Цветообозначения жёлтого в произведениях И. Бродского

Жёлтый цвет относится к числу активных светлых тонов. Он воспринимается человеком в качестве яркого света. В то же время жёлтый это не только солнце, но и увядающая осенняя листва, желтизна на лице человека служит признаком болезни или крайней степени усталости (в противовес оттенкам красного, символизирующих здоровье). Двойственность жёлтого цвета определяется его символизмом. В большинстве народных традиций это символ солнца, символ богатства. С другой стороны жёлтый наделяется символизмом коварства и обмана, грусти и печали, разлуки и утраты, болезни

(сумасшествия). Возможно это связано с тем, что осенью, когда происходит увядание природы (погружение природы в сон напоминает маленькую смерть) основными оттенками являются жёлтые, жёлто-зелёные, жёлто-коричневые. Золотисто-жёлтый с красноватым оттенком обычно символизирует богатство и зрелую мудрость.

Цветообозначение «жёлтый» является основным для обозначения одного из чистых спектральных цветов, оно служит фундаментом для обозначения оттенков, «имеющих окраску одного из основных цветов спектра – среднего между оранжевым и зелёным; цвета яичного желтка, золота» [Кузнецов А.М. Лингвистический энциклопедический словарь Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990. – 380 – 381 с.]. В словарях синонимов зафиксированы лексемы, которые обозначают оттенки жёлтого цвета: *бледно-жёлтый; жёлтый с оттенком оранжевого; оранжево-жёлтый; соломенный; лимонный; канареечный; яичный; золотой; янтарный; палевый (бледно-жёлтый с оттенком розового); шафранный; песочный (жёлтый с оттенком серого); горчичный*. Чаще всего *жёлтым* описываются увядающая осенняя листва, а также лучи и источники цвета. Иосиф Бродский при создании поэтической картины мира обращается к жёлтому цвету сравнительно часто – из общего числа колоративов (156) жёлтый и его оттенки упоминаются 23 раза (примерно 15% от общего числа цветоименований).

Жёлтый цвет помогает поэту создавать городские пейзажи:

«Бренчит гитара. Улицы раскисли.

Прохожий тонет в жёлтой пелене» («Гуернавака», 1975);

«и всё, что менее тоскливо,

напоминает жёлтый лёд,

и небо Финского залива

на невский пригород плывёт» («Три главы, 1961);

*«Уходишь осенью обратно,
шумит река вослед, вослед,
мерцанье **жёлтое** парадных
и в них шаги минувших лет»* («Петербургский роман» (поэма), 1961).

Создавая цветовую характеристику одежды горожанина Бродский, чаще всего, не вкладывает в колоративы ни символизма, ни скрытого смысла. Художник не привлекает цвет в качестве средства для раскрытия художественного образа или внутреннего мира героя, цвет в данном случае служит средством визуализации:

*«Подросток в **жёлтой** куртке, привалясь
к оgrade, а точнее – к орущей пасти
мадам Горгоны, созерцает грязь
проезжей части»* («Жёлтая куртка», 1970).

Оттенки жёлтого помогают Бродскому создать запоминающийся портрет, в этом случае поэт прибегает к колоративам «золотистый», «золотой»:

*«**золотистая бровь**, как закат на карнизе дома»*

*«небо бледней щеки с **золотистой** мушкой»* («Римские элегии», 1981)

*«и **золотые** пряди склоняющейся за редкой
вещью красавицы, роющей меж коробок
под насытыми взглядами молодых торговков,
кажутся следом ангела в державе черноголовых»* («Декабрь во Флоренции», 1976).

Несмотря на свою принадлежность к еврейскому народу, Бродский не исповедовал ни иудаизм, ни какую-то иную религию, однако и воинствующим атеистом он не был, более склоняясь к христианству. Праздник Рождества И.Х. был для него одним из любимых. Символ золотого цвета – возвы-

шенность, святость привлекается поэтом для создания стихотворений религиозного содержания (в основном библейской тематики):

*«В заметаемой снегом
пещере, своей не предчувствуя роли,
младенец дремал в золотом ореоле
волос, обретавших стремительный навыв
свеченья...»* («Бегство в Египет», 1981).

В описании природы поэт также использует оттенки жёлтого цвета. Как правило, использование цвета вызывает позитивные эмоции:

«Хорошо, что ползёт **ярко-жёлтый** рассвет по трубе» («Письма к стене», 1964),

*«О, водоёмы лета! Чаще
всего блестящие где-то в чаще
воды, окружённые сушей; шелест
жёлтых кувшинок, бесстрастность лилий»* («Эклога 5-я (летняя)», 1981),

*«Вершина голой ольхи
и жёлтых берёз верхи»* («Обоз», 1964)

Цветобозначение «горчичный» встречается у поэта лишь однажды, при описании здания, здания с отсыревшими стенами, расположенном «в центре Америки» («Теперь, зная многое о моей жизни», 1984).

Цветонаименование «оранжевый», который визуализируется как цвет апельсина (во многих европейских языках фонетическая транскрипция наименования плода апельсина выглядит, как «оранж»), употребляется поэтём считаное количество раз. Следует заметить, что употребление этого яркого красноватого оттенка жёлтого, цвета творческого начала, вызывающего позитивные ощущения солнца, тепла, уюта, у Бродского приходится на ран-

ний период творчества, а в стихотворениях эмигрантского периода это цветоопределение не встречается. Оранжевый цвет относится к числу основных спектральных, однако, к сожалению, в последнее время его привыкли рассматривать в качестве тёплого оттенка жёлтого. Возможно, на это повлияло, то обстоятельство, что в западно-европейских странах этот цвет принято считать оттенком *жёлтого*, как и *голубой*, который отождествляется с синим цветом и определяется как «светло-синий» или «бледно-синий»:

*«Номинально пустынный,
но в душе скандалист,
отдаёт за полтинник –
за **оранжевый** лист
свои стружья и репья,
все вериги вразвес, –
девушки отрепья,
благолеье небес»* («Под занавес», 1965),

Оранжевый лист у Бродского в данном случае – денежная купюра.

*«Мицкевич лёг, в **оранжевый** волчок
уоставив свой невидящий зрачок.*

А может, там судьба ему видна...» («С грустью и нежностью», 1964).

У поэта неоднократно жёлтый цвет упоминается при описании источников света. В то же время, он может выразить душевное расстройство, которое перекликается с унылой картиной окружающего мира, грязью, болотами:

*«Он спасся от самоубийства
скверными папиросами.
И начал бродить по сёлам,
По шляхам,
Жёлтым и длинным»* («Художник», 1957).

«Спрячь и зажми мне рот!

Пусть при взгляде вперёд

мне ничего не встретит

кроме жёлтых болот» («К северному краю!», 1964).

Жёлтый цвет у И. Бродского вызывает у Бродского представления о Дальнем Востоке:

«цветы

в жёлтой китайской вазе, рядом с остывшим кофе» («Новая жизнь», 1988);

«Дальше, к югу,

то есть к юго-востоку, коричневеют горы,

бродят в осоке лошади-пржевали;

лица желтеют» («К Урании», 1981).

Мы видим, что определённые ситуации вызывают у поэта стойкую ассоциацию с жёлтым цветом – свет (как правило, это искусственный свет, вызываемый лампами, уличными фонарями), природный и городской пейзаж, описание одежды, создание портрета и описание душевного состояния человека, – во всём этом поэт в качестве своего инструмента использует гамму жёлтых цветов и оттенков.

2.2.4 Зелёный цвет и его оттенки в творчестве поэта

В общем представлении зелёный цвет – цвет жизни, цвет листвы, травы, цвет пробуждения природы. Оттенки, как и в большинстве случаев, зависят от близости соседних цветов – жёлтого и голубого, а также от степени насыщенности и освещённости: *травяной, малахитовый, изумрудный, фиштакский, салатный, защитный, хаки, сафари. Бирюзовый* можно отнести, как к оттенку зелёного цвета, так и к оттенку голубого.

В творчестве Бродского гамма зелёного цвета по частотности употребления занимает 8-е место, что составляет примерно 5% от общего количества цветообозначений, которые поэт использовал в своих произведениях.

Для поэта зелёный цвет – цвет зелени, листвы, обновления природы. У поэта этот цвет определяется, в основном, прилагательным «зелёный» и существительным «зелень»:

«Соловей будет нам петь в зелёной чаще.

Мы не будем думать о смерти чаще,

чем ворона в виду огромных пугал» («Песня невинности, она же – опыта», 1972),

«Я снова убедился, что природа

верна себе и, обалдев от гуда,

я бросил Север и бежал на Юг

в зелёное, родное время года» («Неоконченное», 1970).

Тем не менее для Бродского (и его лирического героя) зелёный цвет иногда служит раздражающим фактором бытия. Особенно явно это прослеживается в поэзии эмигрантского периода. Буйство ярких красок в весеннее и летнее время порой вносит диссонанс в цветовое восприятие мира поэта. Северянин по своей натуре, он стремится к минимализму в цвете и зелёный цвет в некоторых случаях служит фоном в картине умиротворения:

«Аббатство привольно раскинулось на берегу реки.

Купы зелёных деревьев. Белый мотыльки

порхают у баптистерия над клумбой и т. д.

Прохладный английский полдень. В Англии, как нигде

природа скорее успокаивает, чем увлекает глаз» («В Англии», 1976).

Сверкающие стеклянные предметы у Бродского наделяются «цветом изумруда»:

«Нет, я не знал, который час. Но «Пушкин»

*в субботу отправляется в двенадцать,
а он ещё стоял – там на корме,
салон для танцев, где цветные стёкла,
и сверху это вроде **изумруда*** («Посвящается Ялте», 1969).

Уникальность собственного восприятия иллюстрируют произведения, в которых описываются железнодорожные путешествия. Такие путешествия всегда многоцветны, но поэт акцентирует внимание, в основном, на объектах зелёного цвета: зелёный цвет семафора, поезд, вагоны, полустанки и вокзалы.

*«По сопкам сызнава, по склонам,
тайга, кружащая вокруг,
не **зеленей** твоих вагонов,
экспресс Хабаровск – Петербург»* («Петербургский роман», 1961).

Из цвета природы, цвета обновления зелёный цвет у Бродского в позднем периоде творчества становится цветом раздражения. Листва напоминает поэту о шелесте долларовых купюр:

*«В окнах зыблется нежный тюль,
терзает голый садовник веник
шелест **вечнозелёных** денег,
непрекращающийся июль»* («В окрестностях Александрии», 1982),

Постепенно зелёному цвету поэт оставляет чисто декоративную функцию, а летом поэт с нетерпением ждёт наступления зимнего времени, с его сдержанными красками:

*«Растительность в моем окне! **зеленый** колер!
Что на вершину посмотреть что в корень
почувствуешь головокруженье, рвоту;
и я предпочитаю воду,
хотя бы — пресную»* («Реки», 1986).

*«Хотя не имеет смысла, **деревья** еще растут.*

Их можно увидеть в окне, но лучше издалека.

И воздух почти скандал, ибо так раздут,

что нетрудно принять боинг за мотылька» («Новая Англия», 1993).

Зелёный цвет, который ранее вдохновлял художника, постепенно становится для него источником раздражения:

«Поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это –

города, человеков, но для начала зелень»(«Я не то что схожу с ума, но устал за лето», 1975).

Зима становится любимым временем года поэта, потому что

«зимой только глаз сохраняет зелень,

обжигая голое зеркало, как крапива» («Жизнь в рассеянном свете», 1987).

В эмигрантском периоде творчества поэта прослеживается постепенное охлаждение и к использованию других цветов, особенно синего. Зелёный же цвет нес только декоративную, но и смысловую нагрузку. По эволюции в произведениях поэта этого цветообозначения можно судить также о глубоких переживаниях талантливого и незаурядного человека и Мастера, который в эмиграции так и не нашёл душевного успокоения и душевного комфорта.

2.2.5. Коричневый цвет в поэзии Иосифа Бродского

Коричневый цвет и его оттенки в смысле частотности занимают весьма скромную нишу (около 5% от общего количества цветоименований). Этот цвет согласно народной традиции символизирует простоту, теплоту, уют, материнство. В портретных описаниях редко используется цветообозначение «коричневый», гораздо чаще встречаются оттенки «карий», «каштановый», «шоколадный». В то же время в некоторых странах этот цвет считается цветом смирения, грусти и бедности. Это цвет почвы, спелых желудей, корицы, жареного кофе, поникшей осенней листвы. Встречаясь с этим цветом в заго-

родном или городском пейзаже, человек обычно расслабляется и успокаивается. На И. Бродского этот цвет также действовал умиротворяюще:

*«Всегда остаётся возможность выйти из дому на
улицу, чья **коричневая** длина
успокоит твой взгляд подъездами, удобою
голых деревьев...» («Всегда остаётся возможность...», 1976);*

*«**Коричневый** город. Веер
пальмы и черепица
старых построек» («Мерида», 1975).*

Коричневый чаще всего используется поэтом для изображения одежды, стилевого описания того или иного героя, предметов быта:

*«женщина в чем-то **коричневом** хватается за косяк и оседает на пол»; «ты, в **коричневом** пальто, / я, исчадье распродаж»; «мы видим силы зла в **коричневом** трико»; «На секунданте — **коричневая** шинель. И кто-то падает в снег, говоря "Ужель". / Но никто не попадает в цель».*

Коричневый служит для Бродского противовесом синему и зелёному в эмигрантском периоде творчества, в *коричневый* цвет для Бродского окрашиваются горы.

Стихотворение 1987 года «Посвящается стулу» интересно философской интерпретацией *коричневого* цвета. Поэт описывает *коричневый* стул, как категориальную структуру материи:

*«сделан, как и дерево в саду,
из общей (как считалось в старину)
коричневой материи. Что сухо
сочтется камуфляжем в Царстве Духа».*

В старину *коричневый* цвет был одним из преобладающих в жизни.

Духовное начало не имело такого значения, как на более поздних этапах развития. Материя и «Царство Духа» отнюдь не синонимы, но материя

пытается претендовать на какие-то особые приземлённые формы духовности, у неё есть свои аргументы в споре с бесконечностью голубого неба.

В стихотворении «Римские элегии» (1981) поэт рассуждает о различиях в мировосприятии условных синих и условных коричневых глаз:

*«О, **коричневый** глаз впитывает без усилий
мебель того же цвета, штору, плоды граната.
Он и зорче, он и нежней, чем **синий**.
Но **синему** — ничего не надо!
Синий всегда готов отличить
владельца от товаров, брошенных вперемежку
(т. е. время – от жизни), дабы в него взглядеться.
Так орел стремится взглядеться в решку».*

Коричневый цвет у Бродского сам по себе может характеризовать человека:

*«Но нестерпимее всего филенка с плинтусом,
коричневость, прямоугольность с привкусом
образования; рельеф овса, пшеницы ли,
и очертания державы типа шницеля.
Нет, я не подхожу на пост министра»* («Ответ на анкету», 1993).

Таким образом, с помощью колоратива «коричневый» Иосиф Бродский характеризует цвет города и его объектов (дома, улицы, парадные), предметов быта, мебель коричневого цвета, одежду человека, в ряде случаев этот цвет помогает создавать философский подтекст.

Коричневый играет немаловажную роль в цветовой картине мира Бродского, потому как с этим цветом связано мироощущение самого поэта, желание семейного уюта, домашнего очага, спокойной мирной жизни.

2.2.6. Сложные цветообозначения-прилагательные

Особенностью поэзии Бродского является наличие сложных цветообозначений-прилагательных. Выявлено 6 сложений, с опорным компонентом – «цветовым» прилагательным и уточняющим компонентом, вносящим сравнительно-конкретизирующее значение (*серо-зеленый, красно-белый* и т.д.):

*«Какой бы не почувствовал рывок
надежды, но (подальше от беды)*

*всегда **серо-зеленый** поплавок*

выскакивает к небу из воды». («Твой локон не свивается в кольцо...»,

1964).

Уникальность цветовой картины мира Иосифа Бродского состоит в том, что его видение мира очень избирательно и индивидуально. Окружающий мир поэт окрашивает в те краски, которые видит сам. В свою цветовую палитру он отбирает те цвета, которые считает наиболее важными.

Более сложные цветосмещения и оттеночные вариативы Бродский использует в качестве описаний природы, преимущественно пейзажей, относящихся к морской тематике и городской образности. Здесь мы наблюдаем частые употребления алого, горчичного, ультрамаринового, лилового, сизого и лазурного оттенков.

«Рябое

море на сушу выбрасывает шум прибоя

*и остатки **ультрамарина**. Из сочетанья всплеска*

лишней воды с лишней тьмой возникают, резко

выделяя на фоне неба шпиль церквей, обрывы

*скал, эти **сизые**, цвета пойманной рыбы,*

летние сумерки; и я прихожу в себя» («В Англии», 1977)

Или:

*«Можно ослепнуть от избытка **ультрамарина**,*

*незнакомомого с парусом. Увертливые пироги
подобны сильно обглоданной стесанной до икры! —
рыбе. Гребцы торчат из них, выдавая
тайну движения» («Робинзонада», 1994)*

*«Северо-западный ветер его поднимает над
сизой, лиловой, пунцовой, алой
долиной Коннектикута» («Осенний крик ястреба», 1975)*

*«ты бредешь
вдоль **горчичного** здания, в чьих отсыревших стенах
томится еще одно поколение» («Теперь, зная многое о моей жизни»,
1984).*

Так же эту искусственность окружающего пространства подчеркивает восприятие автором города сплошной грудой битого фарфора и хрусталя:

*«День. Невесомая масса взятой в квадрат лазури,
оставляя весь мир — всю **синеву!** — в тылу,
прилипает к стеклу всей грудью, как к амбразуре,
и сдается стеклу.*

*Кучерявая свора тщится настигнуть вора
в разгоревшейся шапке, норд-ост суля.*

*Город выглядит как **толчея фарфора
и битого хрусталя**» («Венецианские строфы (2)», 1982);*

Все это говорит о том, что временами окружающий мир в ощущении поэта, утрачивает естественность и обретает совершенно несвойственные ему колоративы, слишком яркие, давящие на сознание.

В одном из изданий Петербургского журнала «Город 812» от 25.12.2017 года исследователь творчества И. Бродского Фёдор Шумилов опубликовал интересный материал. Согласно его анализу, в творчестве поэта

встречаются восемь десятков различных обозначений цвета. Некоторые встречаются лишь однажды, другим оказывается большее предпочтение. Примером этого могут служить эпитеты «*белый*» и «*бордовый*», первый встречается более 200 раз, а второй – всего один. Любил И. Бродский и противопоставлять цвета и их оттенки: *белый – черный, свет – тьма* (по подсчетам исследователя, лексема *свет* – встречается в творчестве поэта 314 раз. Это коррелирует с доминантностью белого цвета, выявленной нами). Эти противопоставления иллюстрировали собой смену дня и ночи, «зебру» – жизни, а также вечный антагонизм жизни и смерти.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ цветоощущений поэта, отражённых в его произведениях, приводит к мысли, что цветовая картина мира И.Бродского не выглядит по-настоящему яркой и многоцветной, она, скорее, по-северному сдержанная. В то же время блеклой и, тем более, одно- или двухцветной её тоже назвать нельзя. Образы, созданные И. Бродским, сложны и многогранны, цветовые изобразительные средства, которыми пользуется поэт весьма скромны. Метафоричность и образность, как правило, достигаются иными художественными приёмами.

В цветовой картине поэта по значимости и по частотности преобладают белый, чёрный и оттенки серого, что поэтика Бродского в этом плане весьма графична. Это даёт основание предположить, что, в большинстве своём, цветообозначения в творчестве поэта носят служебный характер.

Графичность сознания поэта приводит к тому, что цвет, для него является, скорее, психологической, нежели бытовой характеристикой, причем не конкретных предметов, а обобщенного представления о них. Цвет, воспринимаемый с близкого расстояния, не несет смысловой нагрузки, смысловая нагрузка проявляется лишь на расстоянии, когда предмет переходит в разряд абстрактных образов и понятий.

Чрезмерная насыщенность красками приводит поэта к болезненным состояниям, мир начинает казаться ему излишне декорированным. В этих случаях его поэзия пронизывается желанием как можно быстрее избавиться от того, что он видит перед собой и перейти к более привычной ему ахроматической гамме:

*«Поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это —
города, человеков, но для начала зелень»* («Я не то что схожу с ума, но устал за лето», 1975).

В целом распределение цветообозначений по частотности оказалось таким: *белый* – 219 раз (употребляется по большей мере в высказываниях о родном городе, о дне и, конечно, упоминается в воспоминаниях о Питерских ночах: «Ночь *белая* глядит с небес»); *черный* цвет – 209 раз; *серый* – для бродского цвет времени – 69 раз; *красный* – 75 раз; *жёлтый* – 72 раза; *зелёный* – 49 раз; *голубой* – 45 раз; *синий* – 40 раз; *лиловый* – 7 раз; *оранжевый* – 5 раз.

Остальные цвета используются эпизодически. Данные эти приближены, и, возможно, не несут в себе научной ценности, но структуру цветовой палитры художника передают достаточно точно.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ахапкин Д.Н. Стихотворение Бродского «Сумерки. Снег. Тишина. Восьма»: попытка прочтения // Внутренние и внешние границы филологического знания: материалы Летней школы молодого филолога. (Приморье. 1-4 июля 2000 г.). – Калининград, 2001. – С. 35-43.
2. Ахапкин Д.Н. Еще раз о «чеховском лиризме» у Бродского // University of Toronto – Academic Electronic Journal in Slavic Studies. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/13/ahapkin13.shtml>
3. Бобрякова И. Мир глазами одной метафоры: «Горение» И. Бродского // Пристальное прочтение Бродского: сб. статей / Под ред. В.И. Козлова. – Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010. – С. 56-63.
4. Бродский И. Поклониться тени: Эссе. – СПб.: Азбука-классика. 2006. -256 с.,35
5. Бродский И.А. Малое собрание сочинений. – СПб, 2012. – 880 с.
6. Василевич А.П. Исследование лексики в психолингвистическом эксперименте (на материале цветообозначений в языках разных систем). – М.: Наука, 1987.
7. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Изд-во Эксмо, 2003.
8. Глазунова О. Иосиф Бродский: Американский дневник, глава «Краски и свет в поэзии Бродского». Эл. ресурс. Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/50791>
9. Глазунова О.И. Иосиф Бродский: метафизика и реальность. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ; Нестор-История, 2008. – 312 с.
10. Гордин Я. Вступительная статья // Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. – СПб.: АОЗТ «Журнал «Звезда», 2000.
11. Гуделева Е.М. Символика цвета в творчестве Е.И. Замятина: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.М. Гуделева – Иваново, 2008. – 19 с.

12. Егоров А.А. К вопросу о мотивно-образных репрезентациях темы творчества в поэзии И. А. Бродского и М. И. Цветаевой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – №10. – С. 68-72.
13. Ермаковская Т.А. Лексико-семантическое цвето-световое поле в прозе Б.К. Зайцева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2011. – 23 с.
14. Житенев А.А. Онтологическая поэтика и художественная рефлексия в лирике И. Бродского: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2004. – 158 с.
15. Зимина-Дырда Т.Ю. Поэтика цвета и света в прозе И.А. Бунина, П.А. Нилуса, А.М. Федорова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2011. – 29 с.
16. Зубова Л. Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку» // Старое литературное обозрение. – 2001. – №2. – С. 64-74.
17. Измайлов Р.Р. Хронос и топос: поэтический мир Бродского. – Саратов: Издательский центр «Наука», 2010. – 160 с.
18. Измайлов А. Я сын фотографа... // Журнал «Нева», 2010. – №5.
19. Иосиф Бродский в XXI веке: материалы международной научно-исследовательской конференции. Санкт-Петербург. 20-23 мая 2010 г. / Под ред. О. И. Глазуновой. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; МИРС, 2010. – 324 с.
20. Шумилов Ф. «Какого цвета Бродский?» // Журнал «Город 812» от 25.12.2017 г.
21. Ким Х.Е. Стихотворения И. Бродского как метатекст: на материале книги «Часть речи»: дис. ... канд. филол. наук / Х.Е. Ким. – М., 2004. – 211 с.
22. Кожевников В.М. Литературный энциклопедический словарь, 2003, с.166.
23. Колшанский, Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990. – 103 с.

24. Кокорин С.А. Свето- и цветообозначение в поэтическом творчестве С.А. Есенина: Структурно-семантический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2012. – 21 с.
25. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. – СПб.: ЗАО «Журнал "Звезда"», 2001. – 200 с.
26. Кузнецов А.М. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 380 – 381 с.
27. Куллэ В. Структура авторского «Я» в стихотворении Бродского «Ниоткуда с любовью» // Новый журнал. – № 180. – С. 159-172.
28. Куллэ В.А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957- 1972): дис. ... канд. филол. наук / В.А. Куллэ – М., 1996. – 246 с.
29. Кумаркаева В.Ш. Символика цвета в английском художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук . – Москва, 2001. – 214 с.
30. Лакербай Д.Л. Поэзия Иосифа Бродского 1957-1965 годов: Опыт концептуального описания: дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 1997. – 327 с.
31. Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Ю.М. Лотман. О поэтах и поэзии. – СПб: Изд. «Искусство», – 1996. – С. 731-746.
32. Маймескулов А. Стихотворение Бродского «Похож на голос головной убор...» // Текст. Интертекст. Культура: сб. докл. междунар. науч. конф. (Москва, 4-7 апр. 2001 г.). – М., 2001. – С. 237-247.
33. Малышева Г.Н. Поэтический мир Иосифа Бродского // Очерки русской поэзии 1980-х годов: (Специфика жанров и стилей). – М.: Наследие, 1996. – С. 63-87.
34. Манкевич И.А. Репрезентация повседневности в текстах русской культуры: Информационно-коммуникационный аспект: автореф. дис. ... д-ра культурологии. – СПб., 2011. – 44 с.
35. Медведев В. Творчество Иосифа Бродского в зеркале культурологии. – Тула: Тульский полиграф, 2000. – 147 с.

36. Мейлах М. Об одном «топографическом» стихотворении Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: итоги трех конференций. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 249-252.

37. Мельникова Е.В. Перцептивная картина мира И.А. Бродского: лингвокогнитивный аспект: дис. ... канд. филол. наук. – Череповец, 2010. – 191 с.

38. Мельникова, Е.В. Роль оксюморонов в перцептивной картине мира И.А. Бродского // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение, 2009. – Вып. 39. – № 43 (181). – С. 98-103.

39. Ряпина Т.В. Метафоры цвета у И.А. Бродского// Научный журнал: Современные гуманитарные исследования, 2011.

40. Мещерякова О.А. Семантика перцепции в аспекте художественной когниции И.А. Бунина: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Елец, 2011. – 51 с.

41. Мишенькина Е.В. Национально-специфическая характеристика концепта «свет-цвет» в русской и английской лингвокультурной картине мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ярославль, 2006. – 23 с.

42. Мищенко Е.В. Диалог культурных традиций в поэтическом мире И.А. Бродского: дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, – 221 с.

43. Ожегов С.И. Словарь русского языка: ок. 57 000 слов / Под. ред. чл.- корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – 19-е изд. – М.: Рус. яз., 1987. – 750 с.

44. Перелыгин П.В. Цветообразная поэтика в творчестве С.А. Есенина и Н.М. Рубцова. Опыт сопоставительного анализа: дис. ... канд. филол. наук. – Тамбов, 2008. – 188 с.

45. Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 472 с.

46. Пристальное прочтение Бродского: сб. статей / Под ред. В.И. Козлова. – Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010. – 198 с.

47. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Русский язык, 1981–1984.

48. Степанова Б.И. Введение в современную оптику. – Минск: Наука и техника, 1989. – 93 с.

49. Телия В.Н. Номинация // Лингвистический энциклопедический словарь; гл. ред, В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 330-336.

50. Торопцев, И.С. Словопроизводственная модель . – Воронеж: ВГУ, 1980. – 148 с.

51. Цегельник И.Е. Цветовая картина мира Иосифа Бродского: когнитивно-функциональный подход : диссертация... канд. филол. наук : 10.02.01. – Ростов-на-Дону, 2007.

52. Шмидт Р., Тевс Г. Физиология человека. Т.1. – М.: «Мир», 1996. – 269 с.

Источник фактического материала

Бродский И.А. Пейзаж с наводнением: Стихотворения. – СПб.: Издательская группа «Лениздат», "Книжная лаборатория", 2016. – 256 с.