

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Смоленский государственный университет»

На правах рукописи

ДВОЕНКО Яна Юрьевна

Система лирической коммуникации
в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе»:
структура, модели, стратегия

10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент И.В. Романова

Смоленск – 2014

Оглавление

Введение	3
ГЛАВА I. ЛИРИЧЕСКОЕ «Я» В КНИГЕ И. БРОДСКОГО «НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ»	16
1. Формы выражения лирического субъекта.....	16
2. Образ лирического героя.....	42
Выводы к главе I	64
ГЛАВА II. ТИПЫ ЛИРИЧЕСКИХ АДРЕСАТОВ В КНИГЕ И. БРОДСКОГО «НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ»	66
1. Степень апеллятивной направленности книги лирики.....	66
2. Формы выражения лирических адресатов.....	86
Выводы к главе II.....	103
ГЛАВА III. КОМПОЗИЦИОННО-КОММУНИКАТИВНЫЕ МОДЕЛИ В КНИГЕ И. БРОДСКОГО «НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ»	105
1. Особенности коммуникативных моделей в стихотворениях книги.....	105
2. Композиционное распределение коммуникативных моделей книге	122
Выводы к главе III.....	148
Заключение	151
Список литературы	159
Список источников текстов	175
Приложение 1	176
Приложение 2	195

Введение

В составлении большинства своих книг Иосиф Бродский не принимал участия. «Да, это моя позиция. <...> Мне действительно все равно, как будет выглядеть очередная моя книжка – постольку, поскольку уже с самого начала все у меня пошло неправильно» [Волков 1998, с. 312]. «Случайный состав и порядок текстов» [Бродский 2011, с. 219] был причиной, по которой поэт игнорировал сборник «Стихотворения и поэмы», изданный в 1965 году без его ведома в США. За всю творческую биографию Бродский принял участие в издании шести сборников своих стихотворений, но самостоятельно от начала до конца составил и выстроил лишь одну книгу – «Новые стансы к Августе». Она вышла в американском издательстве «Ардис» в 1983 году с подзаголовком «Стихи к М.Б., 1962–1982» и заняла особое место в творчестве Бродского, так как стихотворения в ней объединены одним адресатом – все они обращены к М.Б.: «Было время, когда я думал, что уж не составлю в своей жизни ни одной книжки... Просто не доживу. Поскольку, чем старше становишься – тем труднее этим заниматься. Но один сборничек я все же составил... Это сборник стихов за двадцать лет с одним, более или менее, адресатом. И до известной степени это главное дело моей жизни» [Волков 1998, с. 317].

Не делая принципиального терминологического различия между сборником стихотворений и книгой, Бродский все же описывает «Новые стансы к Августе» как книгу, так будем ее называть и мы.

Поэт признавал, что композиция «Новых стансов...» приоткрывает читателю определенный сюжет и что книга эта для него по величию замысла некоторым образом сопоставима со значением «Божественной комедии» для Данте: «И мне представляется, что в итоге “Новые стансы к Августе” можно читать как отдельное произведение. К сожалению, я не написал “Божественной коме-

дии”. И, видимо, никогда уже не напишу. А тут получилась в некотором роде поэтическая книжка со своим сюжетом...» [Волков 1998, с. 317].

В книгу Бродский выборочно включил 60 стихотворений 1960–1980 гг. и цикл «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», хотя стихотворений, посвященных М.Б., гораздо больше в его творчестве.

Появление посвящения как «приема конструктивного сцепления стихотворений» [Касимова 2007, с. 40] в русской литературе, по мнению исследователей, связано с книгой Баратынского «Сумерки». Так, М.Н. Дарвин отмечает, что именно посвящение «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» в «Сумерках» впервые в русской поэзии «в структуре целого выполняло <...> двойную функцию: внелитературную (посвящения обычно связаны с дружеским, интимным жестом в отношении адресата) и художественную» [Дарвин 2001, с. 2]. Для Бродского посвящения выполняли чаще всего «внелитературную функцию». Он не придавал им большого художественного значения, утверждая, что ставил посвящения уже после написания стихотворения, по случаю, “постфактум”, если текст кому-то понравился или когда хотел сделать кому-то приятное¹. Но в отношении книги «Новые стансы к Августе» у поэта все было продумано: включая стихотворения в книгу, прежние посвящения Бродский зачеркивал и ставил «М.Б.». Это значит, что ему было важно перевести их в иной контекст и подчинить единому замыслу и внутреннему лирическому сюжету.

Инициалы посвящения издатели книги и авторы критических статей единогласно расшифровывают как «Марианна Басманова». По мнению современников поэта, стихи, посвященные М.Б., «центральны в лирике Бродского не потому, что они лучшие – среди них есть шедевры и есть стихотворения проходные, – а потому, что эти стихи и вложенный в них духовный опыт были тем горнилом, в котором выплавилась его поэтическая личность» [Лосев 2006, с. 102]. Современники поэта воздерживаются от комментариев по поводу его романа с Басмановой, считая, что все необходимое поэт сказал своей книгой: «Марину

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским/ С. Волков. – М.: Независимая газета, 1998. – С. 214.

Басманову мы знаем только по стихам Бродского, в которых реалий почти нет: “Рисовала тушью, немного пела”. Почти не встречаются в книгах и ее фотографии. Воспоминаний она не публикует» [Рейн 2004].

Единое посвящение, как и указание на жанр, или строгую строфическую форму (сонет, стансы), или единый подтекст, в контексте которого следует воспринимать весь массив текстов, наряду с другими признаками (лирический герой, общие персонажи, единство художественного пространства и т.п.) являются структурообразующими признаками для построения лирического цикла, а следовательно, и для книги, обеспечивая ее внутреннее единство². У Бродского эти признаки, на первый взгляд, есть, но в то же время они иллюзорны. Байроновская Августа, образец верности, оказывается анти-Августой, изменившей герою. Форма стансов сохранена только в заглавном стихотворении, в остальных она не выдерживается. Единое посвящение М.Б., как выяснилось, тоже формальность, так как ряд текстов создавался без ориентированности на М.Б. и даже изначально был посвящен другим людям, однако автор своим волевым решением заменил их автономность на общий, подчиняющийся определенному замыслу контекст. Бродский в этой книге оказался верен своему принципу, когда в заглавиях произведений может быть заявлена их формальная атрибуция по тем или иным признакам (например, жанру), в самих же текстах традиционные структурные признаки соответствующих форм, жанров обычно отсутствуют [Ранчин 2001, с. 177].

В первых рецензиях на книгу была выражена идея, что «Новые стансы к Августе» – «новый роман» [Копейкин 1983, с. 387], состоящий из «стихотворных новелл». Позднее в исследованиях, посвященных творчеству поэта, идею целостного лирического сюжета, лежащего в основе книги, высказала В. Полухина, назвав «Новые стансы к Августе» «романом в стихах» [Полухина 2009, с. 147].

² Признаки цикла приводятся в соответствии с классификацией Фоменко И.В. См.: Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика/ И.В. Фоменко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1992. – 124 с.

Лев Лосев в книге «Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии» в главе под названием «Марина Басманова и “Новые стансы к Августе”» также развил мысль о том, что «стихи, посвященные “М.Б.”», складываются в единый текст благодаря «метафорическому коду» [Бродский 2011, с. 636], присущему книге.

Однако исследований, полностью посвященных книге «Новые стансы к Августе» как целостному тексту, нет.

В ряде работ книга рассматривается в русле любовной лирики.

Так, Е.А. Погорелая в диссертации «Любовная лирика Иосифа Бродского в контексте западноевропейской лирической традиции: формирование стиля» рассматривает «Новые стансы к Августе» в соприкосновении с предшествующей лирической традицией. Исследователь указывает на близость книги Бродского дантовской «Новой жизни» и другим лирическим книгам (от «Книги песен» Петрарки до «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока). Однако, по мнению исследовательницы, Бродский опирается на предшествующую традицию, отталкиваясь от нее, полемизируя с ней: «На протяжении многих лет своей поэтической деятельности Бродский как будто бы готовит себя к протесту по отношению к подобной лирической “идеологии” и в конце концов открыто выступает против нее в книге “Новые стансы к Августе”» [Погорелая 2013, с. 6].

По мнению автора исследования, в «Новых стансах к Августе» вступают в противоборство «две языковые системы – символистская и метафизическая» [Там же. С. 7]. Нарочитая романтизация и мистицизм особенно отчетливо реализуются в отношениях лирического героя и героини. Подводя итог, Е.А. Погорелая заключает, что Бродский является «завершителем» романтической и символистской поэтической традиции русской и западноевропейской поэзии конца XX века.

В диссертационном исследовании «Художественная картина мира в поэзии И.А. Бродского и ее трансформация в англоязычных переводах» А.Ю. Смирнова рассматривает сюжет книги «Новые стансы к Августе» в англо-

язычных переводах. Автор пытается проследить, как любовный конфликт книги распределился в англоязычных переводах отдельных ее стихотворений и что Бродский предпринял для сохранения концепции «Новых стансов к Августе». По мнению А.Ю. Смирновой, Бродский знал, что англоязычные читатели не смогут понять единый «сюжет чувств» [Смирнова 2013, с. 5] в книге. Поэтому поэт «не акцентирует внимание на посвящении, присваивая переведённым стихотворениям названия, отсутствующие в оригинале: “То не муза воды набирает в рот” – “Folk Tune” (“Народный напев”), “Я был только тем, чего...” – “Seven Strophes” (“Семь строф”) и др.» [Там же]. Полный английский перевод книги отсутствует, а многочисленные переводы единичных стихотворений или микроциклов не заменят его, поскольку книга характеризуется «единством внешнего и внутреннего сюжетов, особым хронотопом, устойчивостью мотивов и стилевых приемов» [Там же].

В работе американского исследователя Дэвида Макфадьена «Бродский и “Стансы к Августе” Байрона» рассматриваются точки соприкосновения поэтики Бродского с английским романтизмом. Сопоставляя «Новые стансы к Августе» Бродского и «Стансы к Августе» Байрона, автор работы приходит к выводу, что Бродский в отличие от английского романтика старается «переступить действительно существующих адресатов» [Макфадьен 1998, с. 164]. Макфадьен отмечает, что «изгнание само по себе – фактически не значительное переживание» [Там же] для лирического героя Бродского, особенно по сравнению с метафизическим одиночеством. Его герой одинок не из-за разрыва с возлюбленной и не из-за того, что адресат его безмолвствует, а из-за того, что одиночество – привычное, характерное для него состояние. Исследователь вскользь затрагивает отношения лирического героя и его адресата, концентрируя внимание на интертекстуальных связях в творчестве Бродского.

Н.Г. Медведева в работе «Поиск души в форме лирической поэзии (И. Бродский “Новые стансы к Августе”）」 также отмечает полемичность Бродского по отношению к английской романтической традиции. Исследователь

подробно останавливается на стихотворении «Новые стансы к Августе», замечая, что в нем меняется характер отношений лирического героя и героини, которую, в конечном счете, заменяет Муза. Однако, как происходит эта подмена в сюжете книги, автор исследования умалчивает.

Большое количество работ посвящено отдельным стихотворениям книги: в частности, Н.Г. Колошук – «Анализ одного стихотворения в сравнительном аспекте: диссидентские послания 1970-х гг. («Ниоткуда с любовью, надцатого марта...» И. Бродского и тюремно-лагерные стихотворения)» [Колошук 2010], А. Аллева – «Стихотворение «Элегия» Иосифа Бродского» [Аллева 2010], А.С. Зазвонов – «Иосиф Бродский. «Келломьяки»: в поисках утраченной жизни» [Зазвонов 2010], Ким Хен Ен – «Строфика Бродского в цикле “XX сонетов к Марии Стюарт”» [Ким Хен Ен 2005] и др. В них особое место уделено реализации образа лирического героя и практически не упоминаются лирические адресаты.

Назревает необходимость обратиться к исследованиям проблемы лирической коммуникации в творчестве Бродского, в частности, образа лирического «я» и способов его выражения.

В. Полухина в монографическом исследовании «Больше самого себя. О Бродском» [Полухина 2009] собрала воедино свои наблюдения о лирическом субъекте поэта в отдельную главу «Поэтический автопортрет Бродского». В этом разделе исследователь подробно рассматривает место лирического героя в структуре поэтического мира Бродского.

И.В. Романова в монографии «Поэтика Иосифа Бродского: лирика с коммуникативной точки зрения» [Романова 2007] рассматривает способы выражения лирического субъекта как основного участника внутритекстовой коммуникации.

А.М. Ранчин в книге «“На пиру Мнемозины”: Интертексты Иосифа Бродского» затрагивает вопросы, связанные с лирическим «я» поэта, в частности, анализирует некоторые черты лирического героя. Особенно подробно рассматриваются мотивы, «повторяющиеся формулы» и повторяющиеся тропы,

связанные с образом лирического героя [Ранчин 2001, с. 25] и другими «повторяющимися образами» [Там же].

Л.В. Витковская рассматривает идиостиль поэта в русле когнитивистики. В работе «С точки зрения поэта: «Образ автора» в когниостиле И. Бродского» исследователь подробно характеризует существующие представления о разных формах выражения лирического субъекта: «лирическое “Я”, “Я” поэта, “Я” частного человека; это и собственно автор, и автор-повествователь, и “маска” романтического “Я”. Для выражения авторской позиции он широко привлекает ролевых персонажей» [Витковская 2004, с. 101].

Перечисленные выше работы создают концепцию лирического «я» для всей лирики Бродского, в том числе описывают способы выражения лирического субъекта, рассматривая мотивы, маркеры номинации, метафоры. Однако эти исследования не охватывают всех аспектов бытования лирического сознания: при возможности выделения из способов выражения лирического «я» «я» повествовающего (см. обоснование в главе 1) пути анализа этого образа подробно не разработаны, нигде комплексно не рассматриваются взаимодействие разных форм выражения лирического «я» и способы наложения их друг на друга.

Другой активно изучаемой проблемой лирической коммуникации, помимо образа лирического «я», является фактор адресации.

Среди работ С.Ю. Артемовой о творчестве Бродского немало посвященных внутритекстовой адресации («Минус-посвящение как маркер коммуникации послания (Иосиф Бродский «Письмо в оазис»)» [Артемова 2004], «Автокоммуникация в посланиях Бродского» [Артемова 2007]). В своем исследовании мы опирались на статью С.Ю. Артемовой «О специфике адресата в посланиях И. Бродского» [Артемова 2005], в которой представлен подробный анализ образа поэтического адресата и способов его выражения.

Вопросами адресации в свете нарратологии занимается А.А. Чевтаев. Среди его работ, посвященных лирике Бродского, мы отметим «Адресат в системе повествования И. Бродского (К вопросу о принципах формирования поэ-

тического диалога)» [Чевтаев 2006] и «Инстанция адресата в повествовательной поэзии И. Бродского (К проблеме формирования диалогических отношений)» [Чевтаев 2007], в которых определяется отношение нарратора к адресату в системе повествования Бродского. А.А. Чевтаев считает «специфической особенностью повествования в творчестве И. Бродского» «совмещение адресата и героя», что позволяет изменить диапазон точки зрения повествователя в нужный момент [Чевтаев 2006, с. 112].

С.В. Крылова рассматривает в качестве адресата любовной лирики Бродского возлюбленную. В статье «Образ “разжалованной” Музы в поздней лирике И. Бродского» [Крылова 2006] исследователь описывает трансформацию адресата в связи с угасанием любовного чувства лирического героя.

Способы апелляции в лирике Бродского исследованы не так подробно, как образ лирического субъекта. Не хватает обобщающей работы, в которой будет представлен образ адресата поэзии Бродского в динамике.

Мы не даем развернутого обзора всей литературы по проблеме во введении, поскольку помещаем детальный анализ исследований по каждому рассматриваемому нами вопросу в начало глав.

Неугасающий интерес филологов к образам лирического героя и его адресата в лирике Бродского, к проблеме целостности книги стихов «Новые стансы к Августе» и вместе с тем недостаточная разработанность проблемы лирической коммуникации как таковой и принципов функционирования субъектно-объектных отношений в пределах авторской книги лирики обуславливают **актуальность нашего исследования**. В научной литературе распространено представление о Бродском как о поэте отчуждения. Между тем единственная составленная самим автором книга стихов, которую он считал главным делом жизни – «Новые стансы к Августе», – это стихотворения, создававшиеся на протяжении двадцати с лишним лет и объединенные одним адресатом – М.Б. Так что именно эту книгу отличает абсолютно сознательная коммуникативная

направленность, причем как внутритекстовая, связанная с лирическим сюжетом, так и внешняя, рассчитанная на читателя, воспринимающего этот сюжет.

Работ, посвященных анализу субъектно-объектных отношений в этой знаковой книге стихов, нет.

Объектом нашего исследования является лирическая коммуникация в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе».

Предмет исследования – образы лирического субъекта и лирических адресатов, способы выражения апеллятивной направленности книги, коммуникативные модели в композиции отдельных стихотворений и композиционное распределение этих моделей в книге.

Цель данной работы – исследовать, в чем заключается авторская коммуникативная стратегия книги «Новые стансы к Августе» и какую роль в ней играет лирический адресат.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- выявить формы выражения лирического субъекта и описать особенности их функционирования;
- выявить, систематизировать и описать образы лирических адресатов;
- рассмотреть степень коммуникативной направленности книги, сопоставив ее с книгой «Часть речи» (1984 г.);
- выделить и проанализировать коммуникативные модели в структуре стихотворений;
- определить связь распределения коммуникативных моделей стихотворений с композицией книги.

Материалом исследования является первое издание книги И. Бродского «Новые стансы к Августе» [Бродский 1983], которое включает в себя 60 стихотворений и цикл «Двадцать сонетов к Марии Стюарт». По мере необходимости в исследовании рассматривались републикации и различные редакции текстов,

представленные в обширных комментариях к двухтомному изданию «Иосиф Бродский. Стихотворения и поэмы» [Бродский 2011].

Методологическая база. Работа основана на сочетании формального, структурного, типологического и описательного подходов.

Теоретическая база. При исследовании образа лирического субъекта мы опирались на работы М.М. Бахтина, Л.Я. Гинзбург, Б.О. Кормана, С.Н. Бройтмана, Л.В. Витковской; коммуникативного аспекта лирики – Ю.М. Лотмана, Ю.И. Левина, И.В. Романовой; образов адресатов – Ю.И. Левина, С.Ю. Артемовой, А.А. Чевтаева; книги стихотворений как целостного авторского образования – И.В. Фоменко, М.Н. Дарвина, О.В. Мирошниковой, Д.Е. Магомедовой, В.А. Сапогова, Л.Е. Ляпиной; композиции стихотворений – В.М. Жирмунского, В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума.

Методы исследования. В работе применены описательный, типологический, статистический, сравнительно-сопоставительный методы исследования. Мы использовали методику составления и описания частотных словарей поэтических книг, методику исследования лирики с коммуникативной точки зрения И.В. Романовой, методику семантической классификации образов Н.В. Павлович. Композиция книги исследовалась в статике и динамике. Для определения и сопоставления апеллятивной направленности разных стихотворений и книг автора была разработана специальная методика, основанная на разработке системы индексов апеллятивности, которая совмещает в себе статистический и систематический подходы.

Теоретическая значимость. При исследовании книги стихов с коммуникативной точки зрения в статике и динамике углублены и расширены представления о субъектно-объектной структуре стихотворений; среди форм выражения лирического субъекта особое внимание уделено «я» повествующему, составлена классификация средств выражения «я» повествующего; предложен новый подход в исследовании апеллятивной направленности книги; впервые рассмотрена

композиция книги стихов с точки зрения распределения коммуникативных моделей.

Практическая ценность исследования заключается в том, что выводы и положения диссертации, а также материалы, помещенные в приложениях (частотный словарь книги «Новые стансы к Августе» и таблица распределения индексов апеллятивности в стихотворениях книги), могут использоваться в трудах, посвященных творчеству И. Бродского, проблеме лирической коммуникации, при изучении композиции лирических книг, в междисциплинарных исследованиях, в курсах лекций и семинарских занятиях по истории русской литературы XX века, филологическому анализу художественного текста, теории литературы, в спецкурсах.

Научная новизна. Диссертация является первым монографическим исследованием, посвященным книге И. Бродского «Новые стансы к Августе» и рассматривающим композицию лирической книги с коммуникативной точки зрения.

На защиту выносятся следующие положения.

1. В книге Бродского «Новые стансы к Августе» среди разнообразных форм выражения образа лирического субъекта преобладает «я» повествующее, которое не фигурирует как участник описываемых событий. Такая форма лирического «я» – способ переживания личной драмы и ее преобразования в искусство. Категория «я» повествующего отстраняется от лирического героя в тексте и близка категории автора. Немного реже в книге встречается «я» повествуемое: оно складывается в образ лирического героя, который является непосредственным участником лирического сюжета. В основе изображения образа лирического героя лежит метонимический принцип. Большинство характеристик лирического героя зависят от образа возлюбленной и лирического конфликта книги.
2. Анализ маркеров номинации, тропов и мотивов, связанных с образами адресатов, указывает на то, что образ возлюбленной является центральным в

книге. К героине лирический субъект предпочитает обращаться на «ты», в 90% случаев этому местоимению соответствует самостоятельный образ. Остальные адресаты, несмотря на то, что они названы по имени, упоминаются вскользь. Они выполняют функции установления коммуникации, придают речи лирического субъекта исповедальный характер.

3. Несмотря на очевидную внешнюю коммуникативную направленность книги (заглавие, содержащее указание на адресата – Августу, а также посвящение «М.Б.»), внутренняя коммуникация преимущественно имеет косвенный характер, выраженный в форме обращенности. Основными средствами выражения адресата являются местоимения 2-го лица и соответствующие им формы глаголов. В книге «Часть речи», в оформлении которой не содержится очевидных установок на адресацию, напротив, индекс апеллятивности выше и содержится больше конкретных адресатов, в основном это образы друзей лирического героя.
4. Речь лирического субъекта книги направлена на адресата, обнажая конфликт с ним, поэтому все продуктивные модели книги содержат сферу адресата или обращенность. Это уравнивается тем, что в «Новых стансах к Августе», в отличие от всего творчества, Бродский не избегает местоимения «я».
5. Анализ распределения коммуникативных моделей в композиции книги отражает характер конфликта героя и его адресата-возлюбленной. На протяжении книги происходит трансформация образа возлюбленной в источник существования и творчества – Музу. Соответственно меняется отношение лирического субъекта к адресату: от романтических переживаний до философского осмысления любовных отношений как духовного опыта.

Апробация работы. Основные результаты исследования нашли отражение в 8 публикациях, 3 из которых – в рецензируемых журналах, входящих в Перечень ВАК. В ходе исследования по материалам диссертации сделано 10 докладов на международных, всероссийских и межвузовских конференциях:

«Традиции и инновации в филологии XXI века: взгляд молодых ученых» (ТГУ, Томск, 2012 г.), «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» (ГПА, Санкт-Петербург, 2012, 2013 гг.), «Международная конференция молодых филологов» (Тартуский университет, Эстония, 2012 г.), «Другой в литературе и культуре» (ТГУ, Тверь, 2013 г.), «Современные пути изучения литературы» (СмолГУ, Смоленск, 2012, 2013 гг.), «Риторика в свете современной лингвистики» (СмолГУ, Смоленск, 2013г.), аспирантская научная конференция (СмолГУ, Смоленск, 2012, 2013 гг.).

Структура и объем диссертации.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, списка источников и двух приложений. Основная часть диссертации изложена на 160 страницах. Список литературы включает 156 наименований. 116 страниц занимают приложения.

ГЛАВА I. ЛИРИЧЕСКОЕ «Я» В КНИГЕ И.БРОДСКОГО «НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ»

§ 1. Формы выражения лирического субъекта

Некоторые аспекты лирического «я» стихотворений Бродского уже были объектом пристального исследовательского внимания. В частности, изучен образ лирического субъекта с коммуникативной точки зрения [Романова 2007], отмечено стремление лирического «я» к «преодолению маргинальности» [Романов 2004], склонность к самоироничности и пародийности [Баткин 1997], «отчуждение автора от собственного лирического я», предпочтение выступать «под маской» [Мищенко 2009], амплуа и маски лирического «я» в «автобиографических текстах» поэта [Семенов 2004], «взаимодействие лирической личности с окружающим миром» в поэзии Бродского [Полухина 2009] и т.д.

Однако исследователями не рассматривался образ лирического «я» Бродского в масштабах книги лирических стихотворений. Мы поставили перед собой задачу исследовать, в каких формах представлено лирическое «я» поэта в «Новых стансах к Августе» [Бродский 1983].

В центре нашего внимания находится важнейшая составляющая внутри-текстовой коммуникации – лирическое «я». Носителя лирического сознания и речи, как правило, оформленной от первого лица в стихотворении, мы называем лирическим субъектом. Традиционно носитель лирического сознания и речи обозначается как лирическое «я».

Исследование субъектной структуры лирики сводится прежде всего к разграничению таких понятий, как «автор-повествователь», «собственно автор», «лирический субъект», «лирический герой». Решение данной задачи нашло свое отражение в работах М.М. Бахтина, Л.Я. Гинзбург, С.Н. Бройтмана, Б.О. Кормана, И.В. Романовой и др.

Спорным вопросом до сих пор остается определение границ понятия «лирический субъект». Наиболее близкой нам точкой зрения является позиция С.Н. Бройтмана, который определяет лирического субъекта как «носителя речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении» [Поэтика. Словарь... 2008, с. 112-113].

Мы, вслед за И.В. Романовой, придерживаемся представления, что в лирике коммуникативная модель текста выглядит следующим образом. Автор создает лирическое произведение с характерными чертами поэтики, адресуя его некоему идеальному в его представлении читателю – абстрактному читателю. Автор, лирическое произведение и абстрактный читатель образуют авторско-читательскую коммуникацию [Романова 2007, с. 17]. Она, как правило, бывает рамочной для текста. В центре нашего внимания находится внутритекстовая коммуникация и ее составляющие: лирический субъект (сложный образ субъекта лирического сознания и речи), так или иначе изображенный в произведении, сообщаемое и лирический адресат (сложный образ лирического персонажа, к которому обращено сознание и речь лирического субъекта), который тоже может быть выражен по-разному.

При анализе мы использовали классификацию коммуникативных типов стихотворений, разработанную И.В. Романовой [Там же. С. 38]. По этой классификации выделяются:

- эготивный тип – стихотворения, в которых лирический субъект находится в центре и является темой стихотворения, а адресат может отсутствовать;
- безлично-безадресный тип – стихотворения, в которых «автор и лирический субъект максимально скрыты. На первом месте в них – какое-то событие, явление, ситуация, описываемые, как правило, от третьего лица» [Там же. С. 39];
- апеллятивный тип – стихотворения, в которых поэтическое сознание обращено к адресату, организованные как обращение субъекта речи к «ты»;

– смешанный тип представлен текстами, в которых безлично-безадресное изложение сочетается с элементами текстов эготивного типа (эксплицитным лирическим субъектом) и/или апеллятивного типа (содержит обращения, императивы и т.п.). В этих стихотворениях условно уравниваются тематические сферы «мир», «я» и «ты» (другой).

Мы выявили, что 39 стихотворений из 61 в книге относятся к смешанному типу (эготивно-апеллятивно-безлично-безадресные), т.е. содержат фрагменты, написанные от первого лица, от третьего лица и в форме обращения ко второму лицу. Стихотворения чисто эготивного типа в книге отсутствуют. Мы подробно рассмотрели эготивную составляющую смешанных типов стихотворений и проанализировали образ лирического субъекта.

Лирический субъект в тексте может быть представлен следующими способами: как «я» повествующее, «я» повествуемое, «мы» инклюзивное, «мы» эксклюзивное, «мы», означающее самого говорящего³.

Чаще всего лирическое «я» в книге представлено в виде «я» повествующего (116 раз), т.е. выраженного «через соответствующие грамматические формы “я” говорящего, которое при этом не является предметом разговора, описания» [Романова 2007, с. 25]. Такое выражение лирического «я» в некоторой степени является определенным внутритекстовым углом зрения на ситуацию, персонажей, окружающий мир и даже личные переживания, описываемые в поэтическом тексте.

«Я» повествующее может быть выражено с помощью местоимений первого лица, в таких случаях оно представлено *эксплицитно*. Сознание, стоящее за таким «я»/«мы», не разворачивается в полноценный словесный образ.

Для создания эффекта «я» повествующего также используются графические, морфологические, синтаксические, пунктуационные средства языка:

³ Подробнее об этой классификации см.: Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения / И.В. Романова. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. – С. 23–35.

шрифтовые выделения, замечания в скобках, вставные конструкции, риторические вопросы и восклицания, авторские знаки препинания и сокращения.

Впервые такие «фабульно не мотивированные» элементы были рассмотрены Ю.И. Левиным в труде «Лирика с коммуникативной точки зрения» [Левин 1998, с. 464]. По мнению исследователя, рассматриваемые грамматические средства используются в лирике с целью «фиктивной коммуникативности» [Там же], из-за того что коммуникация является «одной из самых распространенных и явных тем лирики» [Там же].

И.В. Романова в качестве черт, составляющих «я» повествующее, выделяет парантез, эмоционально-оценочные суждения, вводные слова и конструкции, а также указание на форму речи лирического субъекта, поскольку «“я” открыто берет на себя функцию повествования» [Романова 2007, с. 25]. Опираясь на работы Ю.И. Левина и И.В. Романовой, мы разработали классификацию способов выражения *имплицитного* «я» повествующего, которая включает в себя следующие формальные показатели.

1. Парантез – вставная конструкция, выделенная интонационно и графически (скобками). Пример: «Я вас любил. Любовь еще (*возможно, / что просто боль*) сверлит мозги мои» [Бродский 1983, с. 119]. Основными значениями парантеза как стилистической фигуры являются уточнение, разъяснение, замечание, оговорка. Но в лирическом тексте замечание в скобках имеет более широкую палитру значений, поскольку с помощью парантеза может оформляться целый поэтический образ или его часть.
2. Сокращения, авторские знаки и пометы («и т.д. и т.п.», буквенные обозначения «а», «б», «в», «прим.», «см.» и другие), которые часто стоят в позиции рифмы и произносятся так же, как пишутся, – сокращенно: «Предоставляю вашему суду: / а) был ли он учеником прилежным, / б) новую для русского среду, / с) слабость к окончаниям падежным» [Бродский 1983, с. 129]. Использование подобных стилистических средств в лирическом тексте призвано подчеркнуть письменный харак-

тер речи, даже ее несколько канцелярский стиль. Пример: «Прощай, Фарадей, Архимед и проч.» [Там же. С. 68].

3. Междометия, выражающие спонтанность эмоциональной реакции говорящего на происходящее, усиливают экспрессию при передаче информации (*ах, ох, фу, глядь, Боже мой!, Черт!, Господи!*). Пример: «Ах, чем меньше поверхность, / тем надежда скромней» [Там же. С. 87].
4. Модальные слова и частицы. Этот разряд слов используется говорящим для оценки собственных суждений и их соответствия объективной действительности. Зачастую они употребляются в лирике в синтаксической функции вводных слов со значением субъективной модальности (*разумеется, бесспорно, действительно, конечно, несомненно, очевидно* и др.): «Тьма скрадывает, сказано, углы. / Квадрат, возможно, делается шаром» [Там же. С. 122]. Еще одной функцией модальных слов является указание на порядок изложения, что тоже присуще тому, кто выстраивает свою речь в зависимости от ее формы (письменной или устной): (*итак, во-первых, словом, однако, значит, следовательно, так сказать, наконец* и т. п.): «А во-вторых, скажу тебе, на свете / ничем (вообрази это), опричь / Искусства, твои стати не постичь» [Там же. С. 121]. Модальные частицы, как и модальные слова, являются одним из способов «прагматического познания языковой личности» [Ружицкий 2005, с. 2], т.е. реализуют стремление субъекта речи к рефлексии, с целью показать знание «внесловесного контекста» [Там же. С. 2]: «Ты, чай, привычная к недоремифасоли» [Там же. С. 127].
5. Слова категории состояния. Значение слов категории состояния для поэтики художественных произведений в полной мере до сих пор не изучено. Впервые о категории состояния в лирике заговорили в связи с коммуникативным аспектом поэзии. Несмотря на то, что слова категории состояния чаще всего являются центром безличных предложений, их «функционально-прагматическое значение в структуре поэтического

текста заключается в выражении психологического и эмоционального состояния и настроения лирического героя, оценке его жизненного пространства» [Волынец 2005, с. 9]. Например: «Как *хорошо*, что не плывут суда! / Как *хорошо*, что замерзает море!» [Бродский 1983, с. 93]

6. Стилистически окрашенная лексика. В работах по стилистике современного русского языка [Петрищева 1987; Десяева 2008; Арефьева 2008] сложилось представление, что стилистическая окрашенность – «дополнительный компонент семантики языковой единицы, который <...> связан с выражением определенного отношения к предмету речи» [Десяева, Арефьева 2008, с. 11]. Использование в художественном тексте «лексических единиц, характеризующихся способностью вызывать особое стилистическое впечатление вне контекста» [Кожина 2003, с. 99], определяет моральный облик говорящего, в нашем случае «я» повествующего. Е.Ф. Петрищева в монографии «Стилистически окрашенная лексика русского языка» выделяет следующие разряды: «лексика, сообщающая об отношении говорящего к предмету речи» и «лексика, характеризующая говорящего» [Петрищева 1984]. Обе категории являются составляющими сознания субъекта речи: «Да, у разлуки все-таки не *дура* / губа (хоть часто кажется – дыра)» [Бродский 1983, с. 122], «Мари, шотландцы все-таки *скоты*» [Там же. С. 117].
7. Риторические вопросы и восклицания. Эти коммуникативные элементы вслед за Ю.И. Левиным [Левин 1998] мы рассматриваем как средство обращенности лирического субъекта, способ установления коммуникации с адресатом либо с самим собой. Нас интересуют случаи, когда риторические вопросы и восклицания не относятся к речи лирического героя и персонажей, но все же выполняют роль риторических фигур в нейтральной повествовательной речи: «*Что ветру говорят кусты, / листом бедны?*» [Бродский 1983, с. 14].

8. Эмоционально-оценочные слова. Отражают эмоциональное отношение говорящего к действительности, содержанию или адресату сообщения. Такие слова выделяются на лексическом фоне стихотворения: «Мари, шотландцы все-таки *скоты*» [Бродский 1983, с. 117].
9. Цитирование. Включение в текст цитаты из другого текста и ее графическое оформление подразумевает разграничение субъектом речи своего и чужого текста. Соответствие цитаты контексту высказывания и речевой ситуации является следствием работы мышления говорящего: «И в силу этой встречи, / и так как “*все бывшее ожило / в отжившем сердце*”» [Там же. С. 118].
10. Переход на иностранный язык играет роль остранения, резко индивидуализирует речь: «Но он нагонит: чик, *Ich liebe dich!* / И, может быть, опередит: *Ich sterbe!*» [Там же. С. 66].

Наличие классификации, способствующей детальному анализу «я» повествующего, позволяет установить изменения в субъектной организации поэтического текста или книги стихотворений.

«Я» повествующее в книге практически не представлено местоимениями первого лица я / мы. Чаще всего данные местоимения входят в состав вставных конструкций, риторических восклицаний и т.д.

С помощью разработанной классификации мы рассмотрели «я» повествующее, выраженное имплицитно в книге стихотворений Иосифа Бродского «Новые стансы к Августе».

В книге представлены следующие черты такого «я»: парантез (60) и другие вводные слова и конструкции (10), модальные слова и частицы (12), междометия (5), авторские знаки препинания (5), эмоционально-оценочная лексика (3), риторические вопросы (2), категория состояния (2).

Из 60 проанализированных нами текстов замечания в скобках встречаются 60 раз в 15 стихотворениях книги. Самое большое количество вставных конструкций приходится на стихотворения: «Псковский реестр» (10), «Румянце-

вой победам» (5), «Письмо в бутылке» (12), «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (15). Это связано с тем, что данные тексты имеют повышенную «внешнюю и внутреннюю диалогичность» [Романова 2007, с. 204].

Основной объем вставных конструкций, встречающихся в книге и ограниченных скобками, мы разделили на четыре семантические группы, основываясь на типологии, предложенной в работе Е.Г. Поспеловой «Семантико-синтаксические типы и текстовые функции вставных конструкций»: ремарка, интерпретация и оценка факта, речевая тактика и интимизация [Поспелова 2005, с. 9-18].

Е.Г. Поспелова рассматривает такие конструкции как «организованные с точки зрения автора» [Там же. С. 8] на материале художественной прозы, мы проецируем их на лирический текст как организованные с точки зрения субъекта речи.

Основное семантическое значение парантеза в книге «Новые стансы к Августе» – уточнение или ремарки. Ремарки восстанавливают компоненты общих фоновых знаний в акте коммуникации между субъектом и адресатом, поэтому такие конструкции уточняют параметры объекта речи: время, пространство, объем, качество, количество вещества и т.д.

В книге «Новые стансы к Августе» чаще всего ‘уточняются’ время и пространство, относящиеся к субъекту речи. Благодаря таким вставным конструкциям представляется возможным охарактеризовать окружающую лирического субъекта обстановку: «Прозрачный перекинув мост / *(упрусь в колонну)*» [Бродский 1983, с.48], чаще всего это равнинно-болотистая местность, вблизи которой есть водные пространства, время суток – день, пасмурный и дождливый: «Сапог мой разрывает поле, / *(бушует надо мной четверг)*» [Там же. С. 51], «В коляску – если только тень / действительно способна сесть в коляску / *(особенно в такой дождливый день)*» [Там же. С. 60].

Особо отметим тот факт, что пространство лирического героя имеет отличия от пространства лирического субъекта, выступающего в качестве «я» повествующего. Если «я» повествующее окружено равнинами с многочисленными

водоемами, то лирический герой в большинстве стихотворений окружен лесом, либо деревья находятся в непосредственной близости к нему, а суточное время – пограничное – начало или конец дня: «Деревья в моем окне, / деревянном окне» [Бродский 1983, с.30], «среди дорог, ведущих только в лес» [Там же. С. 54], «Теперь сентябрь. Предо мною – сад» [Там же. С. 83], «спящий заснеженный лес» [Там же. С. 36], «Час ранний. Сумрак. Тянет пар с реки» [Там же. С. 62].

В большинстве рассматриваемых стихотворений ремарка является не только средством установления коммуникации, но одновременно с этим и средством создания образа, способом его расширения. Ремарка в XIII сонете к Марии Стюарт («Баран трясет кудряшками (*они же / – руно*), вдыхая запахи травы» [Там же. С. 124]), кроме уточняющего характера, включает в себе расширение семантики образа. Руно является не просто синонимом бараньей шкуры, но и отсылает нас к мифу о Золотом руно, которое, согласно сюжету мифа, является залогом и символом власти. Аллюзия на миф о Ясоне и Золотом руно появляется и в предыдущих сонетах («Рок, жадный до каракуля с овцы, / что брачные, что царские венцы / снимает с нас» [Там же. С. 124]). Смысл, который объединяет эти сонеты: у власти находится тот, кто рационально использует экономические ресурсы своей страны, т.е. кто понимает, что Шотландия – центр шерстяной индустрии.

Таким образом, вставная конструкция, графически обозначенная скобками, кроме примечаний «я» повествующего, у Бродского играет важную роль при создании образности, расширении контекста.

В стихотворениях книги встречаются ремарки, выполняющие те же функции, что и в драматических произведениях: движение фабулы, поясняющие действие персонажей, их положения, внешний вид. Такой компонент может особо выделяться в структуре стихотворения, составляя отдельную строку:

Море, мадам, это чья-то речь...

Я слух и желудок не смог сберечь:

Я нахлебался и речью полн...

(размыто)

Меня вспоминайте при виде волн!

(размыто) [Бродский 1983, с.75].

Компонент может быть оформлен как вставная конструкция, открывающая дополнительный элемент сюжета: «Там, где самец-павлин прекрасней самки. / Но даже там он не проходит в дамки / *(за шашками – передохнув от ласк)*» [Там же. С. 125].

Семантическая категория ‘интерпретация и оценка факта’ среди всех значений вставных конструкций дает наибольшее представление о «я» повествующем и отграничивает его от других форм выражения субъекта речи, поскольку в подобных замечаниях «проявляется субъективность по отношению к миру героев» [Поспелова 2005, с. 11].

В таких конструкциях используются предикаты, выражающие эмоции, ментальные состояния говорящего. Среди этих компонентов преобладает семантика «ментальное», выражение сомнения «я» повествующего, неуверенности по поводу происходящего или по поводу предыдущего утверждения: «Чтоб заодно могли уповать / на Бережливость, на Долг и Честь / *(хоть я не уверен в том, что вы – есть)*» [Бродский 1983, с. 68], «Да, у разлуки все-таки не дура / губа *(хоть часто кажется дыра)*» [Там же. С. 125]. Но встречаются случаи, когда информация, заключенная в скобки, сопряжена с размышлениями автора. Тогда используются слова, выражающие сомнение, позволяющие отслеживать ход мышления и точку зрения «я» повествующего: «Тебе достаточно блузки и мне – ремня, / чтоб увидеть в трельяже *(то есть, подать слепцу)*» [Бродский 1983, с. 139], «Я вас любил. Любовь еще *(возможно, / что просто боль)* сверлит мои мозги» [Там же. С. 119], «На склоне лет, в стране за океаном / *(открытой, как я думаю, при Вас)*» [Там же. С. 122]. Причинно-следственные связи, уста-

навливаемые в таких конструкциях, могут быть понятны только лирическому субъекту или могут обнажать его идеалистические представления о мире: «Нет для короны большего урона, / чем с кем-нибудь случайно переспать. / *(Вот почему обречена корона; / республика же может устоять, / как некая античная колонна)*» [Там же. С. 121].

Следующий семантический тип парантеза – ‘обнаружение речевой тактики’, где «содержится отношение к собственному тексту как продукту деятельности» [Поспелова 2005, с. 14]. Самыми очевидными примерами могут являться те случаи, когда «я» повествующее рефлексивует по поводу выбора слова, формы речи, оценивает свое высказывание: «Елизавета Англию любила / сильней, чем ты Шотландию свою / *(замечу в скобках, так оно и было)*» [Бродский 1983, с. 128]; «а взор пассажир устремил на Вест / *(иными словами, глядит за борт)*» [Там же. С. 66].

Такое отступление от основного повествования «ради обнажения самого процесса творчества» [Романова 2011, с. 209] становится самым важным показателем «я» повествующего.

Последний тип вставных конструкций имеет подчеркнуто апеллятивный характер, является одним из самых очевидных средств обращенности лирического сознания в тексте. Такой семантический тип, пользуясь термином Е.Г. Поспеловой, мы называем «интимизация». Его основной функцией становится «приглашение адресата принять участие в тексте» [Поспелова 2005, с. 15].

В четырех случаях ‘интимизации’ парантез заключает в себе наименование адресата, т.е. прямое обращение: «(И может сегодня в последний раз / мы, *конюх*, сражаемся в преферанс)» [Бродский 1983, с. 68], «чтоб заодно могли уповать / на Бережливость, на Долг и Честь / *(хотя я не уверен в том, что вы – есть)*» [Там же. С. 83]. Такие случаи парантеза усиливают установку текстов на собеседника, добавляя область совместной деятельности – беседу. Это объясняет частое использование вставных конструкций с повелительным наклоном, выражающим призыв к адресату: *оборви, прерви, спеши узнать* и т.д. Подобные

вставные конструкции создают в тексте ощущение интимного разговора, направленного на собеседника, который известен «я» повествующему. В отличие от тех случаев, когда ‘интимизация’ достигается за счет риторических вопросов, заключенных в скобки: «Как бабочка (*не так ли?*) на плече: / живое или мертвое оно» [Там же. С. 47]. Установка на собеседника остается, но степень близости адресата и адресанта определить невозможно. У риторических фигур меньшая степень апеллятивности, поскольку реакция на них собеседника не ожидается. Встречаются случаи, когда в скобках содержится обращение к адресату уточняющего характера, образующее разные уровни адресации: «Меч палача, как ты бы не сказала, / приравнивает к полу небосвод / (*см. светило, вставшее из вод*)» [Там же. С. 123]. Здесь отчетливо прослеживается полисубъектность текста: замечание в скобках, а также сокращение (см.) относится к «я» повествующему, в какой-то степени контролирующему лирический монолог ролевого персонажа.

Вставные конструкции в книге «Новые стансы к Августе» используются преимущественно в функции поддержания лирической коммуникации со стороны «я» повествующего, интимизации беседы, как маркер рефлексии субъекта речи по поводу самого процесса творчества, как составляющая образа. Парантез в какой-то степени позволяет судить о душевных и ментальных качествах «я» повествующего.

Модальные слова и частицы в стихотворениях Бродского прежде всего выражают значение уверенности или неуверенности говорящего по поводу своей речи. Как было замечено выше, «я» повествующее является недостоверным источником информации, поскольку сомневается не только по поводу своей субъективной оценки действительности, но и по поводу своих фактических знаний. Подобная закономерность прослеживается в использовании категории модальности. Самым частотным показателем модальности является вводное слово «может» (9 словоупотреблений) и другие с близким значением вероятности (возможно, по-моему, по мне): «Но, *может*, как любая немчура, / наш Фридрих

сам страшился топора» [Бродский 1983, с. 123], «*Может*, вообще пропажа / тела из виду есть / со стороны пейзажа / дальнорзости месь» [Там же. С. 89], «Квадрат, *возможно*, делается шаром» [Там же. С. 122]. Очевидно, что «я» повествующее испытывает сомнения по поводу объективности своего представления об организации окружающего мира, пространства и времени. В таком ракурсе «я» повествующее предстает носителем философского сознания, что делает его уникальным выразителем точки зрения, отличной от позиции других персонажей.

Прежде всего, категория модальности непосредственно связана с формой речи. Однако Бродский редко использует модальные слова для организации речи. В книге встречаются следующие модальные слова, организующие последовательность изложения: во-первых, во-вторых, итак, скажем, словом.

Среди вводных слов и конструкций, не заключенных в скобки, также прослеживаются две тенденции, в той или иной степени позволяющие судить о «я» повествующем. 7 из 10 рассматриваемых нами вводных конструкций определяют степень достоверности, уверенности говорящего в своих словах: можно сказать, должно быть, может быть, если быть точным и т.д. Это снова нас отсылает к парантезу, модальным словам, характеризующим субъекта речи как сомневающуюся, склонную к философствованию личность: «И полагал, что это – Божий дар./ И, *может быть*, не ошибался» [Там же. С. 82], «Когда я умру, а *сказать точнее*, /когда я проснусь, и когда скучней / на первых порах мне придется там,/ *должно быть*, виденья, я вам воздам» [Там же. С. 68]. Остальные случаи употребления вставных конструкций направлены непосредственно на адресата высказывания и носят характер установления доверительной, интимной беседы: согласитесь, прошу лишь учесть, взываю: «*Прошу лишь учесть*, что хоть рвется дух / вверх, паруса не заменят крыл» [Там же. С. 68].

Остальные средства выражения «я» повествующего встречаются в книге менее 10 раз.

При анализе междометий мы руководствовались определением, предложенным Д.Э. Розенталем и М.А. Теленковой: «Междометия – это часть речи, включающая неизменяемые слова, которые непосредственно выражают наши чувства и волеизъявления, не называя их» [Розенталь, Теленкова 1976, с. 78]

Междометия, не относящиеся к речи лирического героя и персонажей, маркируют разговорный характер речи «я» повествующего. Наличие данной части речи в тексте стихотворения является одним из главных указаний на точку зрения субъекта речи.

В книге чаще всего используются эмоциональные междометия со значением сожаления: «увы!» и «ах!». Они связаны с темой поэтического творчества. Субъект речи рефлексировал либо по поводу создания текста, выбора слова, рифмы, либо по поводу поэтического творчества вообще, соприкосновения с Музой, вдохновения: «глуша латынью потолок и Бога, / *увы*, Мари, как выговорить “много”» [Бродский 1983, с. 123], «Осенний вечер. Якобы с Каменной. / *Увы*, не поднимающей чела» [Там же. С. 124].

Междометие «ах!» в русском языке является выразителем целой палитры эмоций: восхищения, восторга, удивления, легкого испуга, печали, сожаления, разочарования. Значение этого слова конкретизируется контекстом.

В поэзии Бродского междометие «ах!» не достигает пика своего возможного эмоционального потенциала. Это слово окрашено у него нейтрально и выражает скорее общий философский настрой, вздох под тяжестью размышлений: «Ах, чем меньше поверхность, / тем надежда скромней / на безупречную верность / по отношению к ней» [Там же. С. 89]. Другие разряды междометий по значению⁴ в книге не встречаются. Также отсутствуют производные междометия.

«Я» повествующее у Бродского предпочитает письменную форму речи, отсюда использование сокращений, принятых на письме: проч., см., и т.д. и т.п.

⁴ Разряды междометий по значению приводятся в соответствии с классификацией В.В. Виноградова. См. подробнее: Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове/ В.В. Виноградов. – М., 1972. – 614 с.

Их мы относим к авторским знакам и сокращениям, которые рассчитаны не на устное произнесение, а на визуальное восприятие и чаще используются в деловом и научном стилях речи, а также расширяют семантическое значение текста.

Авторские сокращения создают эффект многоплановости повествования. Особенно отчетливо это проявляется, когда используются сокращения, общепринятые в канцелярском стиле, что становится индивидуальной чертой лирики поэта: «Меч палача, как ты бы не сказала, / приравнивает к полу небосвод / (см. светило, вставшее из вод)» [Бродский 1983, с. 126], «Прощай, Эдисон, повредивший ночь. / Прощай, Фарадей, Архимед и проч.» [Там же. С. 67]

Все сокращения в книге, кроме буквенных «а», «б», «в», находятся в позиции рифмы. Если учитывать контекст, в котором они возникают, а также их положение в маркированной позиции, становится очевидным, что данные знаки не только указывают на форму речи, но и создают эффект остранения.

Так, в стихотворении «Строфы» 1982 года, где Бродский вообще избегает «я» непосредственного, все формы выражения «я» повествующего имплицитные. За счет авторских сокращений создается эффект присутствия определенного повествователя, поэта, который зарекается писать о своем адресате.

Дальше – дивные дивы
 времени, лишних дней,
 скачек к финишу в шорах
 городов, *и т. п.*;
 лишних слов, из которых
 ни одно о тебе» [Бродский 1983, с. 105].

Авторские сокращения в книге являются не только синтаксическим и стилистическим компонентом, но и способом актуализации точки зрения повествующего.

Остальные имплицитные средства выражения «я» повествующего представлены в книге менее 3-х раз.

В большинстве случаев в стихотворениях, в которых есть «я» повествующее, присутствует и «я» повествуемое.

«Я» повествуемое в тексте является «предметом разговора, описания» [Романова 2007, с. 26] и может складываться в образ ролевого персонажа или лирического героя. «Я» повествуемое – «это одновременно и носитель сознания, и предмет изображения» [Там же]. Обычно «я» повествуемое в тексте представлено через:

– «я», выраженное непосредственно. Внимание читателя сконцентрировано на образе «я» повествуемого, на его переживаниях, самоописании, жизненных обстоятельствах:

Я бежал от судьбы, из-под низких небес,
от распластанных дней,
из квартир, где я умер и где я воскрес
из чужих простыней;
от сжимавших рассудок махровым венцом
откровений, от рук,
припадал я к которым и выпал лицом
из которых на Юг [Бродский 1983, с. 10];

– «я», представленное метонимически, т.е. выраженное телесными или духовными элементами (рука, нога, голова, глаз, слух, мозг, разум, душа и т.д.):

Счастье этой земли, что взаправду кругла,
что *зрачок* не берет
из угла, куда загнан, свободы угла,
но и наоборот <...> [Бродский 1983, с. 10];

– «я», выраженное в 3-м лице, выступающее в образе «другого»:

Захлебнусь ли в песках, разобьюсь ли в горах
или Бог пощадит –
все едино, как сбившийся в строчку петит
смертной памяти для:
мегалополис туч *гражданина* ль почитит,
отщепенца ль – земля [Там же. С. 11];

– «я», выраженное во 2-м лице, скрывающееся под «ты» – субъектное «ТЫ»:

Что в кошачьем мешке у пространства хитро
прогрызаешь дыру,
чтобы слез европейских сушить серебро
на азийском ветру [Там же. С. 10];

– «я», «представленное в обобщенной форме инфинитива и условного наклонения» [Романова 2007, с. 27]:

вперед гуляют дамы, господины,
жандарм синее в зелени, усат,
фонтан мурлычет, дети голосят,
и *обратиться* не к кому с «иди на» [Бродский 1983, с. 119].

В книге «Новые стансы к Августе» «я» повествуемое чаще всего представлено в форме «я», выраженного непосредственно (98 раз). Наблюдения над формальными способами выражения лирического субъекта показали, что «я»

повествуемое в сочетании с «я» повествующим в большинстве стихотворений книги складывается в образ лирического героя (термин Ю.Н. Тынянова). В 13 стихотворениях книги такое сочетание приводит к появлению ролевого персонажа, который, по Б.О. Корману [Корман 1979], должен быть носителем речи, т.е. его в большей степени характеризует ярко выраженная речевая манера. Подробнее «я», выраженное непосредственно, как составляющая образа лирического героя будет рассмотрено во 2-м параграфе.

Далее следует метонимический способ изображения «я» повествуемого в книге. Бродский прибегает к нему 77 раз. И.В. Романова, анализируя метонимический принцип изображения лирического субъекта во всем творчестве Бродского, выделяет основные образы, «имеющие отношение к мыслительному и речевому аппарату» [Романова 2007, с. 32], что значительно отличает Бродского от других русских поэтов XIX-XX веков. Верхушку частотного словаря всего творчества Бродского составляют лексемы: *глаз*, *лицо*, *рука*, *душа* [A concordance to..., 2003].

Благодаря частотному словарю книги «Новые стансы к Августе», составленному нами, было установлено, что в книге с большим количественным отрывом доминируют телесные составляющие (Приложение 2).

Преобладают образы, связанные со зрительным восприятием и умственной деятельностью. Самые частотные лексемы *глаз* (7 словоупотреблений), *зрачок* (5 словоупотреблений), *мозг* (6 словоупотреблений). Духовные составляющие самые редкие, среди них наиболее частотная лексема *сердце* (4). Все случаи употребления этой лексемы связаны с любовным конфликтом: «Да, сердце рвется все сильнее к тебе, / и от того оно – все дальше» [Бродский 1983, с. 54].

Очевидно, что все метонимические признаки группируются тематически, поскольку в стихотворениях представлен широкий синонимический ряд понятий, а некоторые составляющие конкретизируются. При тематическом делении метонимических признаков лидирующими в книге являются связанные со зрительным восприятием (18): *глаз*, *зрачок*, *сетчатка*, *хрусталик*, *веки*; *бровь*; ор-

ганы речи (13): *голос, рот, связки, язык* – и элементы внешнего вида, одежда (10): *борода, сапог, штиблет, седина*.

Так как метонимический принцип изображения характерен для образа лирического героя, подробнее он будет проанализирован нами во 2-м параграфе.

Несмотря на то, что в своем творчестве поэт заменяет « “я”-предмет разговора “я”- точкой зрения» [Романова 2007, с. 28], в «Новых стансах к Августе» многократно встречаются случаи, когда субъект речи смотрит на себя со стороны и предпочитает называть себя «ты». По мнению Бройтмана, эта тенденция «создает неопределенность не только говорящего, но и того, о ком говорится: субъект речи <...> использует шифтеры, но оставляет связь феномена с местоимением свободной и не всегда бесспорной, по крайней мере, требующей интерпретации» [Бройтман 2007, с. 119]. Поэтому при определении субъектного «ты» необходимо привлечение контекста. Мы учитывали только те случаи, когда из текста стихотворения становится ясно, что субъект речи называет себя во втором лице. Такие случаи встречаются в книге 22 раза. При этом Бродский использует в основном формы глаголов второго лица без местоимения «ты» (18 раз). Личные формы глагола 2-го лица выступают в обобщенном значении, и в большинстве стихотворений лирический субъект называет себя во 2-м лице, постулируя обобщенный, универсальный опыт: «Пускай Грядущее здесь грустит: / как ни вертись, но не стать Былым» [Бродский 1983, с. 74], «Кто бы ни был виновен, / но, идя на правед, / воздаяния вровень / с невиновными ждешь» [Там же. С. 87]. Использование глагола без местоимения сближает конструкции в стихотворениях с пословицами и «обозначает предельно обобщенный процесс, представленный в отвлечении от конкретного глагольного действия» [Платонова 2011, с. 15]. Тот опыт и информацию, в которой лирический субъект уверен, он представляет как универсальное знание, дистанцируясь от него при этом.

В два раза реже лирический субъект предстает как «другой», используя при этом 3-е лицо. Во всех случаях такое выражение лирического «я» является

образным, и для его выделения необходимо прибегать к контексту всего стихотворения.

Дистанцированность субъекта речи от собственного «я» является косвенной: наблюдающий и предмет наблюдения в один момент сливаются воедино. В книге встречаются разные степени такого отстраненного взгляда. В одном случае, как в стихотворении «Ночной полет», очевидна граница смены «я», выраженного непосредственно, на позицию «я» в 3-ем лице. Повествование начинается от 1-го лица. Лирический субъект летит в самолете: «В брюхе Дугласа ночью *скитался* меж туч» [Бродский 1983, с. 9]. Улетая на юг, он обретает свободу, поэтому у него самого появляются крылья: «Дуй же в *крылья мои* не за совесть и страх» [Там же. С. 10]. В финале стихотворения герой предстает летящим человеком, увиденным с земли: «Там *летит человек!* не грусти! улыбнись!» [Там же. С. 12].

Гораздо сложнее определить, где лирический субъект выражен как «другой» в стихотворениях, в которых нет повествования от первого лица.

В стихотворении «Загадка ангелу» начальные шесть строф держатся на смене безличного повествования и имплицитно выраженного «я» повествующего. При этом сюжет стихотворения никак не развивается: перед читателем картина побережья с «недвижным домом», забором, катерами вдалеке, представленная глазами «бесплотного наблюдателя». В последних двух восьмистишиях благодаря риторическим вопросам («Как долго эту боль топить, / захлестывать моторной речью, / чтоб дать ей оспой проступить / на теплой белизне предплечья? / Как долго? До утра? / Едва ль» [Бродский 1983, с. 18]) становится ясно, что имплицитно выраженное «я» повествующее – «бесплотный наблюдатель» – сам является частью пейзажа, за которым наблюдают, т.е. тем, «кто бродит в темноте по пляжу» [Там же. С. 18].

В книге «Новые стансы к Августе» не используются местоимения 3-го лица для обозначения «я» со стороны. Это компенсируется наличием автономии

наций, а также таких образов, которые имеют сложную структуру и определяются из фрагмента текста как «иной» в стихотворении «Келомякки»:

И никаким топором не наколешь дров
 отопить помещенье. Наоборот, *иной*
дом согреть порывался своей спиной
самую зиму и разводил цветы
в синих стеклах веранды по вечерам; и ты,
 как готовясь к побегу и азимут отыскав,
 засыпала там в шерстяных носках [Там же. С. 139].

«Я» повествуемое, представленное как «другой», выступает в качестве ученика, инвалида, личности, чьи черты расплывчаты, гражданина, отщепенца, беглеца, мастера каллиграфии, певца.

«Я», замещенное инфинитивом, встречается в книге 26 раз. Условное наклонение в качестве выражения «я» повествуемого не используется.

А.К. Жолковский относит грамматический тип стихотворной речи Бродского к инфинитивному письму. Основой такого письма являются «абсолютные инфинитивы, образующие самостоятельные предложения» [Жолковский 2001, с. 210] или «однородные инфинитивные серии» [Там же. С. 210]. Концентрация инфинитивов в одном стихотворении у Бродского может быть высокой – 4-5 глаголов в катрене:

Бедность сих строк – от жажды
 что-то *спрятать, сберечь;*
обернуться. Но дважды
 в ту же постель *не лечь* [Бродский 1983, с. 88].

«Инфинитивное письмо трактует о некой виртуальной реальности, которую поэт держит перед мысленным взором, о некоем “там”» [Жолковский 2001, с. 210].

Этот тезис подтверждается фактом, что инфинитивы, относящиеся к «я» повествуемому, в 78 % текстов имеют форму совершенного вида. Лирическому субъекту важна результативность акта или его полная не возможность, сам процесс в его протяженности ему не интересен. Как не интересно ему и то, происходит ли действие в будущем, настоящем или прошлом: «С точки зрения времени, нет “тогда”: / есть только “там”» [Бродский 1983, с. 143].

«Я» повествуемое представлено сериями инфинитивных предложений со значением невозможности совершения действия: «Но *позвонить* по нему больше некуда, кроме как в послезавтра» <...> «И *набрать* этот номер мне / как выползти из воды на сушу» [Там же. С. 133], «Больше уже ту дверь *не отпирать* ключом / с замысловатой бородкой, и *не включить* плечом / электричество в кухне к радости огурца» [Там же. С. 142], «на скатерти океана, / которого *не перекричать*» [Там же. С. 86]. Невозможность совершения чего-то, бездействие – жизненное кредо лирического субъекта, на котором он настаивает: «Дорогая, что толку / пререкаться, вникать / в случившееся. Иголку / больше *не отыскать* / в человеческом сене» [Там же. С. 87].

Принципиальная бездейственность лирического «я» в книге связана с несопротивлением времени. Лучше созерцать мир со стороны, если в итоге «Все, что мы звали личным, / что копили, греша» благодаря нещадному времени кончит «цикладской вещью без черт лица» [Бродский 1983, с. 84].

В «Новых стансах к Августе» Бродского «я» повествуемое бывает представлено субъектным «мы». Это связано с тем, что «местоимение я не имеет формы множественного числа» [Успенский 2012, с. 19], а у говорящего есть причина отнесения себя к общности. Однако общность в данном случае «не означает совокупности объектов, каждый из которых может быть обозначен как я <...>, т.е. *мы* не означает я + я, но может обозначать я + ты, либо я + они»

[Там же. С. 20]. Благодаря этому «мы» повествуемое имеет несколько семантических значений. «Мы» в одном употреблении означает «я + вы», в другом – «я + они». Это и есть инклюзивная и эксклюзивная формы» [Бенвенист 1974, с. 113].

Инклюзивное «мы», обозначающее только говорящего и адресата, встречается в книге 48 раз. В двух случаях «мы» инклюзивное встречается в ролевых стихотворениях и включает в себя я (писателя Империи) + наместника («И я, писатель, повидавший свет, / пересекавший на осле экватор, / смотрю в окно на спящие холмы / и думаю о сходстве *наших* бед: / его не хочет видеть Император, / меня – мой сын и Цинтия. И *мы*, / *мы* здесь и сгинем» [Бродский 1983, с. 93]), а также я (Одиссея) + Телемака («Расти большой, мой Телемак, расти. / Лишь боги знают, *свидимся* ли снова. / Ты и сейчас уже не тот младенец, / перед которым я сдержал быков. / Когда б не Паламед, *мы жили вместе*» [Там же. С. 104]). Оба стихотворения в своем сюжете имеют похожие лирические ситуации: герой трагически разлучен с возлюбленной и сыном, к которым он стремится всем своим существом.

В остальных случаях пару лирическому герою составляет возлюбленная, которая является основным адресатом книги «Новые стансы к Августе». На протяжении всей книги создается иллюзия интимного мира с множеством мелких, но значимых деталей личного характера: «Куда задувало не хуже, чем в той пещере, / преграждали доступ царям, пастухам, животным / оставляя *нас греться* теплом животным / да армейской шинелью» [Бродский 1983, с. 106], «Так *чужды были* всякой новизне, / что тесные объятия во сне / бесчестили любой психоанализ» [Там же. С. 95]. Из этих деталей совместного прошлого выстраивается лирический сюжет: поэт-отщепенец, вынужденный спасаться бегством, прибывает в разлуке с возлюбленной, которая его предала. Он существует только благодаря воспоминаниям о совместном прошлом с возлюбленной и стремлением запечатлеть его в стихах «пером простым, неправда, что мятежным»: «любви ровесник – / с пушинкой над губой / стихотворенье / пусть раду-

ет собой / хотя бы зренье» [Там же. С. 50], «...что парная рифма нам даст, то ей / мы возвращаем под видом дней» [Там же. С. 74].

«Мы» эксклюзивное включает в себя «я» говорящего и некую общность, «они», которая в художественной речи может иметь широкое обобщение: люди, молодежь, ровесники, поэты, современники и т.д.

«Мы» эксклюзивное встречается гораздо реже, чем «мы» инклюзивное (10 раз). Эта форма выражения лирического субъекта в книге настолько обобщена, что в большинстве текстов невозможно определить ее семантическое значение.

В нескольких случаях такое «мы» входит в конструкции, близкие по своей форме к русским пословицам и поговоркам: «*Собирались лечь, да простыла печь*», «*Подопьем, на шелку постелем*» [Там же. С. 27]. Универсальный смысл таких конструкций представлен в иносказательном виде. Такое же обобщенное значение имеет «мы» эксклюзивное, выражающее опыт всего человечества, где «мы» = я + люди: «Так *скорбим, но хороним, / переходим* к делам, / чтобы смерть, как синоним, / *разделить* пополам» [Там же. С. 88], «Что ветру говорят кусты, / листом бедны? / Их речи, видимо, просты, / но *нам темны*» [Там же. С. 14].

В единичном случае в стихотворении «К Ликомеду, на Скирос» лирический субъект сравнивает себя с Тезеем: «Я покидаю город, как *Тезей* – свой Лабиринт» [Бродский 1983, с. 80], а «мы» эксклюзивное противопоставляется толпе: «Бог отнимает всякую награду / (тайком от глаз ликующей толпы) / и *нам* велит молчать. И *мы* уходим» [Там же. С. 81]. Две эти детали помогают установить, что под «мы» в данном тексте подразумеваются герои: «Апофеоз подвижничества! Бог / как раз тогда подстраивает встречу, / когда *мы*, в центре завершив дела, / уже бредем по пустырю с добычей» [Там же. С. 81].

В книге отсутствуют тексты, в которых «мы» означает самого говорящего. На наш взгляд, это объясняется тем, что в таком «ораторском» «мы» нет необходимости из-за ярко выраженного образа «я» повествующего.

Исследование способов выражения лирического «я» в книге Бродского «Новые стансы к Августе» позволяет сделать следующие **выводы**.

Несмотря на то, что «я» повествующее представлено имплицитно, оно имеет постоянные отчетливые черты, позволяющие противопоставить его лирическому герою. Анализ способов выражения «я» повествующего представил его как философствующую, постоянно не уверенную в себе и окружающем мире личность, предпочитающую письменную форму речи устной. Благодаря вставным конструкциям отчетливо прослеживается ход мыслей «я» повествующего, часто рефлексирующего по поводу процесса творчества и создания текста. Также очевидно стремление такого «я» установить доверительные отношения с лирическими адресатами.

Немного реже в книге встречается «я» повествуемое. В большинстве стихотворений оно складывается в образ лирического героя, т.е. выражено непосредственно, имеет развернутые характеристики.

При изображении «я» повествуемого доминирует метонимический принцип изображения. Образ представлен фрагментарно ментальными составляющими и органами зрительного восприятия. Из телесных составляющих по частоте употребления лидирует лексема *сердце*, связанная с любовным конфликтом в книге.

В 25 % случаев «я» повествуемое представлено как «ты». В таких стихотворениях акцентируется внимание на приобщении лирического субъекта к общечеловеческому опыту и ценностям. Это выражается и в форме отвлеченных глагольных конструкций, модель которых напоминает модели паремий.

Более дистанцированное изображение лирического «я» выражено в использовании 3-го лица, когда «я» предстает как «другой». В этом случае прослеживается тенденция, когда «бесплотный наблюдатель» и объект наблюдения совпадают.

«Я», представленное обобщенной формой инфинитива, благодаря глаголам совершенного вида с частицей «не», является бездействующим, склонным к созерцанию, не сопротивляющимся необратимому воздействию времени.

Чаще всего «мы» повествуемое является инклюзивным, представленным сочетанием я + возлюбленная, что очевидно: книга посвящена ей и обращена к ней.

«Мы» эксклюзивное представлено в 5 раз реже и носит обобщенный характер.

Анализ форм выражения лирического «я» выявил стремление Бродского реализовать в сюжете следующую модель коммуникации: «я» повествующее, которое не фигурирует как участник описываемых событий, персонифицирует в своем сознании образ лирического героя, являющегося непосредственным участником описываемых событий. Поэтому «я» повествующее дистанцировано от образа лирического героя и лирического сюжета, выражено имплицитно, но имеет влияние на развитие сюжета, комментирует его. Подобную модель коммуникации Бродский ранее пытался реализовать в поэме–мистерии «Шествие», в которой шествие персонажей происходит в воображении повествователя – покинутого возлюбленной поэта, помещающего себя в виде бессловесного героя внутрь шествия. Исследователи отмечают, что подобная игра с планами повествования преследует особую эстетическую цель: «По форме основная часть текста поэмы представляет собой произведение героя-поэта, в котором он непрерывно обращается к читателю, беседует и играет с ним. Эта часть существует в рамках коммуникативной модели «Я – ОН». Эстетический эффект своего произведения Бродский строит на сочетании и взаимозаменяемости этих двух коммуникативных моделей» [Романова 2007, с. 106].

Похожий эффект достигается Бродским и в книге «Новые стансы к Августе». Для «я» повествующего пересказ личной драмы – своего рода способ ее пережить, в результате чего «я» становится одной из форм искусства. Поэтому категория «я» повествующего близка категории автора.

§ 2. Образ лирического героя

Ю.Н. Тынянов в статье, касающейся творчества Блока, заметил: «Когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют человеческое лицо – и все полюбили лицо, а не искусство» [Тынянов 1977, с. 118-119]. Впервые вводя понятие лирический герой, Тынянов характеризует его как образ, в котором читатели персонифицируют всю поэзию Блока. Это то «человеческое лицо», к которому сосредотачиваются «эмоциональные нити», идущие от его поэзии [Там же. С. 123].

Лирический герой – не просто характер, а полноценный «образ-личность», поэтому, по мнению М.М. Бахтина [Бахтин 1986], реальный автор не тождествен лирическому герою, образ которого возникает из совокупности целого набора приемов.

В обширной статье о лирическом герое, представленной в книге «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тamarченко, говорится, что герой «является не только субъектом-в-себе, но и субъектом-для-себя, т. е. он становится своей собственной темой, а потому отчетливее, чем лирическое я, отделяется от первичного автора, но кажется при этом максимально приближенным к автору биографическому» [Поэтика. Словарь... 2008, с. 114]. Такая точка зрения близка наблюдениям Б.О. Кормана, который представил следующую трактовку образа: «Лирический герой – это и носитель сознания, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображаемым миром» [Корман 1992, с. 45]

Л.Я. Гинзбург в своей монографии «О лирике» [Гинзбург 1974] определяет основные черты образа лирического героя: биографические, сюжетные. При этом «организующей доминантой» образа, по Гинзбург, является авторская точка зрения: «Литературный герой был бы собранием расплывающихся признаков, если бы не принцип связи – фокус авторской точки зрения» [Там же. С. 90]

Большинство исследователей образа лирического героя различают образ автора и лирического героя как одно из выражений авторского сознания в тексте. Мы тоже придерживаемся этой позиции.

Образ лирического героя мы рассматриваем как одно из проявлений образа лирического субъекта. Лирический герой может одновременно выступать и субъектом речи, и предметом изображения на протяжении достаточно большого объема текстов (книги стихов или всего творчества автора). При этом он должен обладать характерным биографическим, бытовым обликом и эмоционально-психологическим складом.

Различные аспекты образа лирического героя Бродского рассматриваются в ряде работ современных исследователей.

Впервые подробный анализ устойчивых характеристик героя Бродского был произведен в работах Валентины Полухиной. В своей работе «Ландшафт лирической личности в поэзии Бродского» [Полухина 1993] она выделила следующие способы выражения лирического героя: фрагментирование, личные местоимения, одухотворение пейзажа, автопортретирование. В. Полухина резюмирует: «Если эмоциональные сферы личности представлены в основном в формах личных местоимений и оппозиций к ним, то ее физическая ипостась переведена в тексте средствами синекдохи» [Полухина 1993, с. 236].

М. Крепс в монографии «О поэзии Иосифа Бродского», рассматривая «красочное многообразие способов поэтического самовыражения» Бродского, делает вывод, что оно, в сущности, исходит из трех основных источников поэтического творчества: «“моя жизнь”, “жизнь моего alter ego” (он же “лирический герой”, он же “персона”) и “жизнь мифологического героя”» [Крепс 1984, с. 145]. Особый интерес исследователя привлекает ролевой персонаж, или «мифологический герой». Эта ролевая маска в поэзии Бродского так распространена в связи с тем, что «мифологический герой привлекает поэта уже готовой формулой коллизии и связанной с ней суммой психологических переживаний. <...> Мифический герой – готовая личность со своим кругом тем и проблем, и,

отсылая к нему читателя, поэт наполняет стихотворения всем огромным затекстом, связанным с этой личностью, само имя которой – иконический знак его легенды или даже серии легенд» [Там же. С. 147].

И.В. Романова, рассматривая лирику Бродского с коммуникативной точки зрения, утверждает, что «хотя лирический герой и одинок, но и “спятить не успел для монолога”» [Романова 2007, с. 274], поэтому у него есть особая, высшая потребность в направленном творческом акте, в собеседнике. Оригинальным является открытие исследователем «эффекта маятника» в творчестве поэта: «В текстах, в которых мотив преобразования героя является центральным, <...> происходит маятникообразное качание текста между разными коммуникативными системами» [Там же. С. 276].

Лирический герой Бродского как «глобализирующий человек» рассматривается Е.В. Лысенко: «В рамках метатекста Бродского можно говорить о существовании некоего аналога понятия глобального мира: лирический герой оказывается жителем огромной глобальной Империи» [Лысенко 2010, с. 95]. При создании образа глобализирующего героя Бродский намеренно извлекает его из современного хронотопа и перемещает в «удаленные время и пространство» [Лысенко 2010, с. 95]. Духовный портрет такого героя подвержен «культурной дезориентации» [Там же. С. 97].

Преодоление лирическим героем маргинальности, как способ творческого поиска, исследуется в диссертации И.А. Романова. Экзистенциальная цель лирического героя Бродского – обретение «гармоничного восприятия человеческого бытия» [Романов 2004, с. 56]. В попытке обретения гармонии главным мотивом является странничество: герой Бродского почти всегда скиталец. Подробно описывается творческая интенция героя: «переосмыслить и преобразить мир: превратить то, что казалось смертным – в бессмертное, тупиковым – в бесконечное, абсурдным – в наделенное Высшим смыслом, разъятым – в единое» [Там же. С. 57].

Лирический герой любовной лирики Бродского и его взаимодействие с предметным миром описывается в статье К.А. Байрамовой. В работе подробно рассматривается суггестивность предметного мира книги «Новые стансы к Августе». Так, для характеристики чувств лирического героя Бродский выбирает одни и те же образы-символы: кольцо, часы, месяц, спасательный круг, пристань. Автор статьи считает, что лирический герой Бродского склонен «овеществлять чувство, делать счастье осязаемым» [Байрамова 2013, с. 3].

В целом исследователи с уверенностью говорят о наличии образа лирического героя в лирике Бродского: «это поэт, родившийся и выросший на севере, изгнанник, бедный, стареющий, лысеющий, картавый, одинокий, порой от одиночества теряющий рассудок, разлученный с возлюбленной, ироничный и самоироничный, ценящий свободу, доверяющий только языку» [Романова 2007, с. 33].

Подразумевается, что в центре поэтической картины книги или цикла стихотворений центральное место отведено лирическому герою, черты которого и выявляются на материале таких крупных текстовых массивов. Художественное единство поэтической книги, по мнению М.Н. Дарвина, в том, что оно «позволяет сохранить свойственную лирике прерывистость, “точечность” состояний лирического субъекта» [Дарвин 1997, с. 56], «позволяет обобщать лирическое изображение, укрупняя лирического героя или поэтическую личность» [Там же. С. 56].

Большинство стихотворений книги имеет прямую форму выражения лирического «я» – личные местоимения «я» и «мы». Стихотворений, содержащих эготивный элемент, 41 из 60 в книге. Из 41 стихотворения – два чисто эготивного типа, т.е. «с лирическим субъектом в центре и без адресата» [Романова 2007, с. 39]. Остальные 39 текстов смешанного типа, т.е. содержат фрагменты, написанные от 1-го лица, от 3-го лица и в форме обращения ко 2-му лицу. В таких стихотворениях наблюдается преобладание тематической сферы «ты» и «окружающий мир». Эготивная составляющая в текстах смешанного типа выражена

слабо. При этом в стихотворениях наблюдается тенденция, когда лирическое «я» подчинено образу адресата. Оно никогда не становится центральной темой стихотворения в этой книге. Например, частый случай, когда стихотворение начинается с обращения к адресату, далее следует развитие его образа («Помнишь свалку вещей на железном стуле...» [Бродский 1983, с. 106], «Песни счастливой зимы / на память себе возьми...» [Дарвин 1997, с. 24]), затем описывается общее счастливое прошлое (чаще всего связанное с окружающим пространством) и вскользь упоминается роль в нем лирического героя.

Так, в частности, строится стихотворение «Псковский реестр»:

Припомни Псков, гусей
и, вполнекала,
фонарики, музей,
“Мытье” Шагала <...>
Еще – объятий плен,
от жара смелый,
и вязанный твой шлем
из шерсти белой.
И черного коня,
и взгляд, печалью
сокрытый – от меня –
как плечи – шалью [Бродский 1983, с. 39].

В 90 % текстов книги отмечена сконцентрированность лирического героя на адресате.

Тем не менее, в книге «Новые стансы к Августе» проявляются узнаваемые черты лирического героя, которые характерны для всего творчества поэта.

При анализе образа лирического героя мы выявили черты, которые можно подразделить на устойчивые (не меняющиеся в диахроническом рассмотрении)

и переменные – изменчивые. К устойчивым (константным), в частности, относятся следующие черты личности: биографические данные, основные виды деятельности и философские взгляды, а также отношение к миру. К переменным чертам, которые изменяются и развиваются на протяжении книги от стихотворения к стихотворению, мы отнесли портрет, автохарактеристики.

Выход в свет книги «Новые стансы к Августе» сопровождался рядом рецензий, в которых она сравнивалась со «свободным, романтическим “новым романом”» [Копейкин 1983, с. 386]. Это связано с тем, что в книге отчетливо прослеживается лирический конфликт. Лев Лосев во вступлении к двухтомнику «Стихотворений и поэм» Бродского выделяет ход развития сюжета: «он развивается от первого, относительно безмятежного периода любви (лирика 1962-1963 годов)» [Бродский 2011, с. 33-34] и заканчивается «более медитативными» [Там же] стихами семидесятых годов. Благодаря этому биографические данные упоминаются в книге в той последовательности, в какой развивались отношения Басмановой и Бродского, и в основном касаются только этой драмы.

Факты, касающиеся собственно лирического героя, в книге представлены нешироко: упоминается родной город («Был далек от меня мой родной *Ленинград*» [Бродский 1983, с. 9]), преследование со стороны властей, пребывание в психиатрической больнице («*карканье воронка / камерный айболит, / вдавливание позвонка / в стиранный неолит*» [Там же. С. 15]).

Основное внимание героя приковано к тем вехам биографии, которые связаны с возлюбленной.

Большинство городов российской действительности (Псков, Келломаки, Изборск), о которых упоминается в стихотворениях, Бродский посещал с возлюбленной. В Псков и Изборск поэт ездил с Басмановой в 1962 году, в интервью он подробно описывал эту поездку [Бродский 2011, с. 59]: большинство деталей в стихотворении являются биографически подлинными, например, болезнь поэта, сопровождавшаяся высокой температурой («Еще – объятий плен, / от *жара смелый*» [Бродский 1983, с. 39]). Отношения с М.Б. представлены в

развитии: от совместной жизни («Пусть же в сердце твоём, / как рыба, бьётся живьём / и трепещет обрывок / нашей жизни вдвоем» [Там же. С. 21]) к разрыву («Навсегда расстаемся с тобой, дружок» [Там же. С. 144], «Хотя сейчас и ты к моей судьбе / не меньше глуховата, чем потомство» [Там же. С. 37]).

Редкие упоминания о знакомых герою людях, встречающиеся в книге, относятся к общим друзьям Бродского и Басмановой (семейство Найман, Татьяна Румянцева), которые пытались наладить отношения между ними. Их подлинные имена сохранены в тексте. Кроме того, упоминаются имена детей, одно из них – Андрей – их общего с Марианной сына: «И если мы произведем дитя, / то назовем *Андреем* или *Анной*» [Там же. С. 58].

В целом биографические черты образа героя представлены в книге фрагментарно, совсем не упоминается его семья, детство, средство заработка. На протяжении всей книги становится очевидным, что для лирического героя до и после отношений с возлюбленной ничего не имело большей значимости.

Основной вид деятельности героя является одним из константных признаков образа. Прямо не говорится о литературном творчестве как о постоянном занятии, но деятельность героя определенно связана с языком («Через гордый язык, / хоронясь от законности с тщанием» [Там же. С. 38], «Я, кажется, пою одной тебе» [Там же. С. 35]). В присущем только данной книге «метафорическом коде, который не проявляется при чтении отдельно взятых стихотворений» [Бродский 2011, с. 636], прослеживаются разнообразные метафоры, связанные с писательством: «Право, чем гуще россыпь / черного на листе, / тем безразличней особь / к прошлому, к пустоте» [Бродский 1983, с. 89], «Я трясу листвою, / изъеденною весьма / гусеницею письма» [Там же. С. 13].

С творчеством сопряжены философские взгляды героя. Отношение к миру отражают происходящие с героем жизненные неурядицы: пребывание в изгнании и полном одиночестве («Тут, захороненный живьём, / я в сумерках брожу жнивьём» [Там же. С. 52]). Герой не дает оценочные характеристики происходящему, дистанцируется от мира, погружаясь в состояние забытья

(«Бился льдинкой в стакане мой мозг в забытьи» [Там же. С. 9], «И разинутый рот / до ушей раздвигая беспамятством» [Там же. С. 29], «бреду я от бугра к бугру, / без памяти, с одним каким-то звуком» [Там же. С. 54]), а также пребывает в состоянии безразличия («Что ж, пусть легла бессмысленности тень / в моих глазах, и пусть впиталась сырость» [Там же. С. 54]). В связи с чувством безысходности герою остается только вспоминать прошлое и созерцать окружающий мир («А я люблю безжизненные вещи / за кружевные очертанья их» [Там же. С. 59], «Одушевленный мир не мой кумир» [Там же. С. 59], «и мир течет в глаза сквозь решето, / сквозь решето непониманья» [Там же. С. 55]). Унылые пейзажи, предстающие взгляду героя, подкрепляют его мрачные настроения. В большинстве стихотворений из книги героя окружают деревья («Деревья в моем окне, / деревянном окне» [Там же. С. 30], «среди дорог, ведущих только в лес» [Там же. С. 30], «Теперь сентябрь. Предо мною – сад» [Там же. С. 82] и т.д.), иногда рядом с лесом упоминается река: «Час ранний. Сумрак. Тянет пар с реки» [Там же. С. 62]. В книге Бродского пейзаж выполняет функцию, обратную пейзажам английских романтиков: Вордсворта, Шелли, Китса. В романтической традиции пейзаж выражает настроение героя, а у Бродского природа – угнетающий фактор. В этом, по мнению Д. Макфадьена [Макфадьен 1998], основное отличие стихотворений Бродского от байроновских стансов. Все усугубляется, когда лирический герой остается один, теряет возлюбленную: он становится чужеродным предметом в этом мире:

Здесь на холмах, среди пустых небес,
среди дорог, ведущих только в лес,
жизнь отступает от самой себя
и смотрит с изумлением на формы,
шумящие вокруг. И корни
вцепляются в сапог, сопя,
и гаснут все огни в селе.

И вот бреду я по ничьей земле
и у Небытия прошу аренду,
и ветер рвет из рук моих тепло,
и плещет надо мной водой дупло,
и скручивает грязь тропинки ленту [Бродский 1983, с. 52].

Лирический герой предстает бездеятельным, безвольным созерцателем окружающего мира. Предметами его философствования являются пространство и время: «Может, вообще пропажа / тела из виду есть / со стороны пейзажа / дальноточности месь» [Там же. С. 88].

В книге Бродского «Новые стансы к Августе» мы обнаружили динамику в портретных чертах героя. С первых стихотворений герой хоть и дает своему внешнему виду непривлекательную характеристику: («Штиблет, хоть и не нов на вид» [Бродский 1983, с. 15], «голос глуховат» [Там же. С. 79], «дрожащее веко» [Там же. С. 20]), но все же она не так уничижительна, как в конце книги. В финальных стихотворениях портрет героя становится бесформенным: «И глазами по наволочке лицо / растекается, как по сковороде яйцо» [Там же. С. 144].

В отличие от адресатов портретные черты лирического героя представлены не так подробно. В основе изображения героя лежит метонимический подход. Моральный и внешний облик героя в 77 % случаев представлен метонимией. Так, в книге действуют *голос, мозг, голова, сапог, тело, сердце* героя.

Самыми частотными являются органы зрительного восприятия: *глаза* (7), *зрачок* (5), *хрусталик* (3), *сетчатка* (1). Это связано с тем, что герой воспринимает мир посредством органа зрения («И мир течет в глаза сквозь решето»), подробно рассматривая его «в объективной манере Овидия» [Бродский 2011, с. 466], абстрагируясь от происходящего («Я обнял эти плечи и взглянул / на то, что оказалось за спиной» [Бродский 1983, с. 7]).

На втором месте по частоте упоминаний в книге *мозг* (6), на третьем – *сердце* (4): «Мозг чувствует как башня небоскреба» [Там же. С. 122], «Лишь

сердце вдруг забьется, отыскав, / что где-то я пропорот: холод» [Там же. С. 67], «Да, *сердце* рвется все сильней к тебе, / и от того оно – все дальше» [Там же. С. 56]. Доминирование ментального и зрительного начал мы отмечали как черты, присущие «я» повествуемому. Эти черты усиливаются в образе лирического героя.

Рациональное и чувственное начало в стихотворениях не противопоставлены друг другу. Скорее чувство – любовь – приводит героя к помешательству: «И в мозгу, как в лесу – / оседание наста» [Там же. С. 97].

При характеристике внешнего вида героя практически не упоминаются предметы одежды (один раз *пальто, рукав, кепка, штиблет, сапог*). Почти все составляющие гардероба героя сосредоточены в стихотворении «Новые стансы к Августе»: «*Сапог* мой разрывает поле» [Бродский 1983, с. 52], «*подошвой* по камням стучу» [Там же. С. 52], «и *кепка* – набекрень» [Там же. С. 52], «я не стремлюсь уже / за *козырек, за пуговку, за ворот, / за свой сапог, за свой рукав*» [Там же. С. 53], «Вот я стою в распахнутом *пальто*» [Там же. С. 52]. Они свидетельствуют о небрежном внешнем виде героя, который связан с его безумством в стихотворении. Но, несмотря на то, что герой устал и одинок, он все еще храбр. После стихотворения «Новые стансы к Августе», которое находится в середине книги, внешний вид героя ухудшается, появляется критичность к своему внешнему облику, прослеживается презрение к собственному старению: «Я на год постарел и в костюме шута» [Там же. С. 76], «И смех мой крив» [Там же. С. 53], «красноватые веки» [Там же], «в голосе моем все больше фальши» [Там же. С. 54].

Поскольку герой – созерцатель по своей натуре, его внешние черты рассеиваются на фоне того, как скрупулезно описано пространство, которое его окружает.

Мы проанализировали случаи, когда лирический герой книги «Новые стансы к Августе» присваивает себе то или иное наименование, при этом субъектом и объектом такой конструкции выступает «я». Мы используем термин

«автономинация», который впервые употреблен по отношению к образу лирической героини в диссертации Т.А. Матаненковой «Поэтический мир Татьяны Бек» [Матаненкова 2012]. Соглашаясь с Т.А. Матаненковой, отметим, что «главной особенностью лирики является раскрытие внутренних, эмоционально-психических, интеллектуальных качеств субъекта, поэтому, на наш взгляд, заслуживает внимания самопрезентация» [Там же. С. 72] лирического героя.

В книге «Новые стансы к Августе» мы выявили 21 случай автономинации.

В большинстве случаев анализируемые конструкции представляют собой сравнительные обороты, в основе которых лежат имена собственные (10): «Я, как новый Чичиков, нахожу» [Бродский 1983, с. 144], «Красавицу в парадном, как Иаков, подстерегал» [Бродский 1983, с. 85], «как Ахиллес, заполучивший в пятку / стрелу хулы с тупым ее концом» [Там же. С. 86].

В 6 стихотворениях в образе лирического героя встречаются сравнения, в основании которых лежит род занятий или действие. Такие случаи описал М. Крепс в своей книге «О поэзии Бродского»: «Во многих случаях Бродский пользуется сравнениями, основание которых выражено глаголом» [Крепс 1984, с. 36], то есть один объект сравнивается с другим не по подобию некоторых признаков, а по сходству действия: «я *не угожу* (не виноват) / совсем в специалисты монолога» [Бродский 1983, с. 36], «Но мастер полиграфии во мне, / особенно бушующий зимою, / *хоронится* по собственной вине / под снежной скрупулезной бахромою» [Там же. С. 37], «Как тридцать третья буква, / я *прячусь* всю жизнь вперед» [Там же. С. 108].

В автономинациях, выражающих самооценку героя, заметно уничижительное отношение к самому себе: «глуховатый бард» [Там же. С. 109], тот, «кто, будучи ленив в пророчествах» [Там же. С. 39], «как спившийся кравец в предсмертном бреде, / заплатой на барское платье» [Там же. С. 85].

Последняя группа автономинаций, которые мы выделили в книге, характеризует взаимоотношения с героя с возлюбленной: «Я был только тем, чего ты

касалась ладонью» [Там же. С. 145], «в темноте всем телом твои черты, / как безумное зеркало повторяя» [Там же. С. 130].

Рассмотрим некоторые из указанных автономинаций.

Антропонимы, используемые Бродским в качестве автономинаций, заимствованы из античной мифологии, Библии, а также литературных произведений. М.У. Худайбердина [Худайбердина 2012, с. 93] отмечает, что именно эти тематические поля онимов у Бродского часто меняют свое референциальное значение в зависимости от контекста. Так, в стихотворении «Деревья в моем окне, деревянном окне...» [Бродский 1983, с. 30] автономинация «как новый Чичиков» связана с упоминанием «мертвых душ» в первой строфе. Это метафора пространства: лужи сопоставляются с мертвыми душами. Но на передний план в автономинации у Бродского выходит не главная черта гоголевского Чичикова – фиктивность, стремление обогатиться за счет других, а его способность к «дележу» пространства. Также здесь прослеживается тенденция, при которой лирический герой характеризуется через образ адресата: «и свое отражение в твоих глазах, / приготовившись мысленно к дележу, / я, как новый Чичиков, нахожу» [Бродский 1983, с. 30]. Этот прием обнаруживается и в других автономинациях. Например, героем дается оценка своему основному роду занятий – литературному творчеству сквозь призму восприятия его адресатом. Так, в стихотворении «Я, кажется, пою одной тебе...» [Там же. С. 35] адресат послания равнодушен к лирическому герою. Это главная причина разочарования героя в своем творчестве:

Тебя здесь нет: сострив из-под полы,
не вызвать даже в стульях интереса,
и мудрено дожидаться похвалы
от спящего заснеженного леса.
Вот *оттого* мой голос глуховат,
лишенный драгоценного залога,

что я не угожу (не виноват)

совсем в *специалисты монолога* [Бродский 1983, с. 36].

В финальном стихотворении книги герой называет себя полностью зависящим от адресата послания: «Я был только тем, чего ты касалась ладонью, / над чем в глухую, воронью / ночь склоняла чело» [Там же. С. 145]. Это закономерно, поскольку в книге практически отсутствуют автономинации, направленные только внутрь образа лирического героя, настраивающие его на исповедальный характер.

В 37 стихотворениях книги образ лирического героя подчинен образу адресата – возлюбленной. Об этом свидетельствует анализ таких черт образа лирического героя, как биографические черты, основные виды деятельности, автономинации, портрет. Эта зависимость делает образ героя полноценным и неоднозначным.

У героя отсутствует интерес к фактам собственной биографии, таким как рождение, детство, мать, отец, родной дом. Внимание лирического «я» сосредоточено на тех биографических фактах, которые связаны непосредственно с возлюбленной: совместная жизнь, рождение ребенка, путешествия, разрыв. Как отмечают исследователи, именно в период создания стихотворений книги «обращенность в прошлое становится основой для создания автомифов, что роднит стихотворения интересующего нас периода с мемуарными» [Семенов 2004, с. 31].

Основной вид деятельности, связанный с языком, прямо не называется. Однако очевидно, что это литературное творчество, целью которого является запечатлеть, а значит сохранить счастливое прошлое. «Память трактуется Бродским не просто как “прообраз творчества” или “увековечивание времени”, но скорее как противостояние разрушительному действию последнего» [Полухина 2009, с. 59]. В книге отсутствуют стихотворения, полностью посвященные отношению поэта с Музой. Обретение творческого голоса у Бродского связано с

«откровением религиозно-эротическим, носителем которого является возлюбленная» [Лосев 2006, с. 290].

Работу сознания, философские взгляды героя сложно проследить, поскольку сам он находится в состоянии помешательства. Его жизненная позиция не деятельная, а созерцательная. Он часто размышляет по поводу окружающего его пространства. Благодаря этому в книге так много пейзажных зарисовок, отражающих эмпирическую действительность, а не выражающих внутреннее состояние героя.

Автономинации в книге строятся по нескольким признакам: сравнение на основе антропонимов, сравнения, в основе которых лежит действие. Среди антропонимических автономинаций преобладают онимы из античной мифологии, которые могут менять свое значение в зависимости от контекста. Среди сравнений, выполненных на основе действия, чаще всего встречаются негативные характеристики. Основной чертой лирического героя книги стихов «Новые стансы к Августе» является положение в тени адресата.

Следующая важная составляющая образа лирического героя – мотивы.

Основываясь на работе И.В. Силантьева «Поэтика мотива» [Силантьев 2004], в которой систематизированы все подходы к трактовке понятия «мотив» в литературоведении, фольклористике и лингвистике, мы отдаем предпочтение семантической трактовке «мотива» (А.Н. Веселовский, А.Л. Бем, О.М. Фрейденберг). В основе данной трактовки лежит связь мотива с моментом действия, выраженного, как правило, глаголами. «Представляется, что природа мотива в лирике в принципе та же самая, что и в эпическом повествовании: и там, и здесь в основе мотива лежит предикативный аспект событийности – однако при этом различается природа самой событийности в лирике и эпике» [Силантьев 2004, с. 87]. В нашем случае нас интересует лирический герой, выступающий в функции субъекта (активный мотив) либо объекта действия (пассивный мотив).

Схема мотивной конструкции может содержать собственно действие, субъект действия (обязательно) и объект, на который это действие направлено (хотя этот элемент может отсутствовать).

При этом образ лирического героя в составе мотива может быть эксплицитно и имплицитно выражен.

Признаки эксплицитного выражения лирического героя:

- 1) местоимение 1-го л. ед. ч. – «я»;
- 2) местоимение 1-го л. мн. ч. – «мы»;
- 3) метонимический принцип: через составляющие внутреннего мира и портретные черты.

При отсутствии местоимений указывать на образ героя могут формы глагола. В мотивных конструкциях с предикатом-инфинитивом необходимо привлечение контекста, чтобы выявить те конструкции, которые относятся к образу лирического героя.

Это имплицитные способы представления лирического героя в составе мотива.

В книге лирики Бродского «Новые стансы к Августе» были выделены и охарактеризованы следующие семантические группы мотивов (взяты нами в соответствии с типологией Н.В. Павлович [Павлович 2004]): движение, перемещение и расположение в пространстве; телодвижения и мотивы, связанные с работой органов и частей тела; действия различными приспособлениями и ремесленными орудиями, творческие действия; ментальные состояния и действия, связанные с сознанием и мышлением; действия, выражающие разнообразные эмоции и чувства; мотивы, обозначающие экзистенциальные действия; мотивы, связанные со звуком.

Границы семантических групп мотивов подвижны, так как значение мотива в контексте художественного текста не всегда совпадает с его прямым значением.

Мы рассмотрим только самые многочисленные семантические группы мотивов, а также особенности их функционирования в лирических стихотворениях книги.

Всего в стихотворениях, имеющих эготивный компонент, мы выделили 469 мотивов. В 173 мотивных конструкциях лирический герой предстает пассивным.

Самую многочисленную группу составили мотивы, связанные с телодвижениями, и мотивы, отражающие работу органов, – 101 словоупотребление.

39 % мотивов данной семантической группы связано со зрительным восприятием. В 4 конструкциях данной семантической подгруппы герой представлен метонимически: «Мир течет в глаза сквозь решето» [Бродский 1983, с. 54], «глаз, засоренный горизонтом, плачет» [Там же. С. 104].

Чаще всего герой созерцает то, что предстает перед ним в настоящее время. При этом «зрительные» мотивы выступают в коалиции с мотивами семантической группы ‘движения и перемещения в пространстве’: («в брюхе Дугласа ночью скитался меж туч / и на звезды глядел» [Бродский 1983, с. 9], «он таращится вниз / и сжимает в руке виноградную кисть» [Там же. С. 11], «обозревал я морской пейзаж» [Там же. С. 66], «я вижу, собственно, только нос» [Там же. С. 66]). В своих путешествиях он обозревает природу, линию горизонта, скульптуру, воду, средство своего передвижения («смотрю на затвердевшие седины» [Там же. С. 117], «я смотрю, как буксир среди льдин пробирается к устью» [Там же. С. 97]).

По мнению Бродского, пространство с точки зрения наблюдателя всегда субъективно: «всякое наблюдение страдает от личных качеств наблюдателя, то есть оно зачастую отражает скорее психологическое состояние, нежели состояние созерцаемой им реальности» [Бродский 1992, с. 51]. Поэтому большинство картин, представших взору героя в книге, наделено его настроением. Так, в стихотворении «Я обнял эти плечи и взглянул», по мнению исследователей, «намеренно затемнен характер ситуации (встреча или расставание?)» [Суханов 2004,

с. 99]. Переживаемое лирическим героем переносится на обозреваемый предметный мир: «и увидел, что выдвинутый стул / сливался с освещенною стеною. <...> В раме запыленной / застыл пейзаж. /И лишь один буфет / казался мне тогда одушевленным» [Бродский 1983, с. 7].

Другое значение имеет взгляд, сопряженный с размышлениями, при этом герой не воспринимает действительность с помощью зрения, а просто размышляет о своем («так что через плечо / виден беды рельеф» [Там же. С. 15], «ты знаешь, с наступленьем темноты / пытаюсь я прикидывать на глаз» [Там же. С. 34], «однако, смотрю в окно и, / написав “куда”, не ставлю вопросительного знака» [Там же. С. 82], «и я, писатель, повидавший свет, / пересекавший на осле экватор, / смотрю в окно» [Там же. С. 82]).

Нередко лирический герой заглядывает в зеркало. Взгляд в зеркало – единственный способ посмотреть на себя, но даже в зеркале герой видит себя с возлюбленной: «тебе достаточно блузки и мне – ремня, / чтоб увидеть в трельяже (то есть, подать слепцу)» [Там же. С. 139].

Малочисленны случаи, когда герой отказывается смотреть («лишь я так одинок и храбр, / что даже не смотрел им вслед» [Бродский 1983, с. 51]) или наблюдает за конкретным, удаляющимся объектом («я посылаю взгляд свой вдаль, / и не вернуть гонца» [Там же. С. 24]).

Другая важная часть данной семантической группы мотивов – оппозиция ‘услышать – не услышать’. Эта оппозиция связана с тем, что с возрастом герой становится «глуховат»: «Не слышу слов, и ровно в двадцать ватт / горит луна» [Там же. С. 55]. Слух героя регрессирует, к концу книги из множества звуков улавливает только некоторые: «мой слух об эту пору пропускает: / не музыку еще, уже не шум» [Там же. С. 82], «шум ледохода / и зеленый покров различаю» [Там же. С. 97], «да и мне не расслышать, наверное: / то ли вправду звенит тишина, / как на Стиксе уключина» [Там же. С. 57]. Глухота для лирического героя книги сравнима с беспамятством, безумием и старостью.

Это связано и с голосом возлюбленной: чем больше отдаляется она от лирического субъекта, тем сложнее ему различать ее голос: «Зачем лгала ты? И зачем мой слух / уже не отличает лжи от правды» [Там же. С. 83]. Голос любимой для героя – самый важный из различаемых звуков, лексема «голос», характеризующая образ возлюбленной, является самой частотной (18 раз). Во всех стихотворениях, в которых эта лексема фигурирует, выстраивается одна и та же лирическая ситуация: героя предала и покинула возлюбленная, с которой он теперь находится в разных пространствах. Но «момент соединенья» все же возможен, и его предвестником станет ее голос: «возможно нам, скрепив их той же силой /и связью той, какой грозит нам смерть; /чтоб вздрогнул я, расслышав слово: “ми-лый”» [Там же. С. 65].

Столько же словоупотреблений приходится на мотивы, связанные с органами речи. При этом снова используется преимущественно метонимический подход к изображению героя. Чаще всего героем упоминаются губы: «я быстро погружаюсь в глубину, / особенно устами, как фрегат» [Там же. С. 47], «из уст моих не вырвется стенанье» [Там же. С. 55], «что губы, припадавшие к плечу, / с моими, задувавшими свечу, / не видя дел иных, соединялись» [Там же. С. 95]. Здесь возникает такая оппозиция, как «поцеловать – не поцеловать»: «общий локоть, выдвинутый вовне, которого ни тебе, ни мне ни укусить, ни, подавно, поцеловать» [Там же. С. 137].

Мотивы у Бродского часто строятся на фразеологизмах или их разрушении, как в данном случае. Этот пример также иллюстрирует стремление поэта к образным мотивам, т.е. составляющим тропы. Вполне ожидаемо, что в 90% мотивов данной семантической группы действие направлено на возлюбленную. Только в двух случаях губы «задувают свечу» и «покашливают».

Интерес представляет тот факт, что в книге органы речи (*язык, губы, голосовые связки*), в отличие от всей лирики поэта, практически не используются в творческом акте. Основные их функции, напротив, чисто физиологического характера: поцеловать, укусить, окликнуть возлюбленную.

Далее в семантической группе ‘телодвижения и мотивы, отражающие работу органов и частей тела’ не наблюдается определенных закономерностей: *сердце, нога, рука, голова* – герой представлен в книге всегда через часть, а не целое.

Третье место по многочисленности занимают мотивы семантической группы, представляющей ‘ментальные действия’ (79). Анализируя мотивы данной семантической группы, мы заметили, что у Бродского мотивные конструкции усложнены. Зачастую на основное глагольное действие нанизываются дополнительные, которые неотделимы от главного действия, т.е. такие конструкции являются неразложимыми. Возможно, это связано с тем, что, совершая физические действия, параллельно человеку свойственно размышлять, мечтать, подсчитывать, подмечать.

Так, лирический герой книги размышляет, думает, только передвигаясь в пространстве или глядя в окно: «смотрю в окно на спящие холмы / и думаю о сходстве наших бед» [Бродский 1983, с. 82]. Такая тенденция сближает мотивы разных семантических групп.

В целом мышление и образ мыслей лирического героя книги нестабильны. Это связано с тем, что он находится в забвении и на грани безумия: «Бился льдинкой в стакане мой мозг в забвении» [Там же. С. 9], «мне не известно, где я нахожусь» [Там же. С. 57]. Твердо герой ни в чем не уверен, кроме того, что в прошлом виноват перед возлюбленной:

Ты снилась мне беременной, и вот,
 проживши столько лет с тобой в разлуке,
 я чувствовал вину свою, и руки,
 ощупывая с радостью живот,
 на практике нашаривали брюки
 и выключатель. И бредя к окну,
 я знал, что оставлял тебя одну

там, в темноте, во сне, где терпеливо
 ждала ты, и не ставила в вину,
 когда я возвращался, перерыва
 умышленного [Бродский 1983, с. 98].

Из уверенности героя, что мир непостоянен, следует его убеждение в собственной неправоте, возможности ошибиться. Часто используются конструкции «хотелось бы думать», «хотелось бы твердо мне знать», «не рискую назвать»: «Я полагал, что это – Божий дар, / И, *может быть*, не ошибался» [Там же. С. 82].

С состоянием помешательства и сомнения связана оппозиция «помнить – не помнить». Она встречается в книге 19 раз. Чаще всего лирический герой вспоминает свое прошлое с возлюбленной, путешествия, увиденные достопримечательности («До сих пор, вспоминая твой голос, / я прихожу в возбужденье» [Там же. С. 132], «вспоминая подробности, подгоняя сосну к сосне» [Там же. С. 143]). В связи с тем, что герой теряет рассудок, он теряет постепенно и память: «не помню я, чем кончилась война, / и сколько лет тебе сейчас, не помню» [Там же. С. 103], «не разберу, где вы, где – Мэри» [Там же. С. 48].

Именно в этой группе многочисленно представлены пассивные мотивы, в которых действие направлено на лирического героя («Так вспоминайте меня, мадам» [Там же. С. 74], «меня вспоминайте при виде волн» [Там же. С. 74]), по сути, исходит в виде призыва от самого лирического героя. Вспомнить для героя – в какой-то степени вернуться в совместное счастливое прошлое.

Среди мотивов группы ‘движения и перемещения в пространстве’ центральное место занимают мотивы «бежать» и «ехать». Семантическая нагрузка их равнозначна: лирический субъект покидает родные края, для него нет особой разницы, каким способом («Я бежал от судьбы, из-под низких небес» [Бродский 1983, С. 9], «Я покидаю город, как Тезей» [Там же. С. 80]). Герой, иронизируя над собой, называет это «склонностью к перемене мест» [Там же. С. 47], хотя на

самом деле его безразличие к способу передвижения связано с безысходностью «мертвого от погони». Поэтому сюда же мы отнесли 11 случаев, когда положение героя зафиксировано в пространстве. Образ героя в данном случае соотносится с образом загнанного, уставшего от погони зверя, которому приходится «хорониться по собственной вине». Герой предпочитает прятаться в траве, в болотах, в лесах: «хоронюсь под защитой травяного щита» [Там же. С. 77], «Здесь на холмах, среди пустых небес, / среди дорог, ведущих только в лес» [Там же. С. 52].

45 мотивов представлено в группе ‘экзистенциальных действий’. К ним относятся мотивы существования, умирания, роста, развития, старения и т.д. Самым частотным экзистенциальным мотивом в книге о любви является мотив смерти (половина словоупотреблений). Всего однажды подразумевается духовная смерть: «Я бежал от судьбы, из-под низких небес, / от распластанных дней, / из квартир, где я умер и где я воскрес / из чужих простыней» [Там же. С. 10].

Лирический герой выбирает изощренные способы прервать свою жизнь: он захлебывается в песках, разбивается в горах, отплывает в последний путь. Тема смерти находится в прямой зависимости от темы любви, поскольку либо герой не существует без возлюбленной, либо его существование зависит от нее: «И мертвым я буду существенней для / тебя, чем холмы и озера» [Там же. С. 85], «Я был только тем, чего / ты касалась ладонью» [Там же. С. 145]. Отсюда возникает мрачный образ любви – «храма на крови»: «где бы любви / своей не воздвигла ты ложе, / все будет не краше, чем храм на крови, / и общим бесплодием схоже» [Там же. С. 86]. «Храмы на крови», или так называемые «Спасы на крови», в православной традиции строились на месте, где проливалась кровь царей, проливалась кровь невинно убиенных.

Среди мотивов, ‘выражающих различные эмоции и чувства’, только 4 случая указывают на любовь мужчины к женщине, хотя книга посвящена возлюбленной, и она же является центральным образом книги. Все эти конструкции выражают иронию по поводу прошлых чувств: пушкинская реминисценция

представлена в виде пародии, где любовь снижается до уровня физиологии и томит не душу, а навязчиво «сверлит мозги»: «Я вас любил. Любовь еще (возможно, / что просто боль) сверлит мои мозги» [Бродский 1983, с. 53]. Зато герой выражает серьезные чувства по поводу материальных вещей: «Я полюбил свой деревянный дом» [Там же. С. 59], «люблю безжизненные вещи» [Там же. С. 59].

Кроме того, доминантным в этой группе является мотив «прощать», который выступает в пассивной конструкции. Герой просит возлюбленную о прощении за свой «слог»: «Прости того, кто будучи ленив в пророчествах / воспользовался штампом» [Там же. С. 35], «и ты простишь нескладность слов моих» [Там же. С. 64]. Лирический герой дает своему творчеству уничижительные характеристики, т.к. стихи, по его мнению, не могут выразить всю полноту чувств.

Среди ‘информационных и творческих действий’ лидирует поэтическое творчество (10 мотивов): «Итак, возвращая язык и взгляд / к барашкам на семьдесят строк назад» [Там же. С. 68], «я нахлебался и речью полн» [Там же. С. 67]. При этом основная тенденция прослеживается в факте зависимости творчества поэта от образа возлюбленной. Известно, что для Бродского характерно новое понимание сущности поэта и поэзии. Он считал, что «то, что в просторечии называется голосом Музы, на самом деле диктат языка» [Романова 2007, с. 168]. В данном случае поэт подчиняется диктату языка, а язык – диктату возлюбленной: «я, кажется, пою одной тебе» [Бродский 1983, с. 35]. В финальном стихотворении книги «Я был лишь тем, чего...» герой прямо постулирует эту истину: «Это ты, теребя / штору, в сырую полость / рта вложила мне голос, / окликавший тебя» [Там же. С. 145].

Остальные парадигмы мотивов представлены единично (‘действия орудиями труда’, ‘приобретение чего-либо или дарение’, мотивы сна).

Исследование мотивов, относящихся к образу лирического героя в книге Бродского «Новые стансы к Августе», привело к следующим **выводам**:

– большинство мотивов являются образными, т.е. входят в состав тропа;

– в составе мотива герой чаще всего выражен с помощью местоимения 1-го лица – «я», а также метонимически; встречаются случаи, когда герой, обозначаемый местоимением «мы», предстает в общности людей;

– рассмотрение мотивов детализирует образ лирического героя. В книге он представлен на грани сумасшествия, глуховатым, созерцающим окружающий мир, постоянно апеллирующим к своим воспоминаниям, вынужденным прятаться;

– создание образа лирического героя подчинено образу возлюбленной. Основной чертой лирического героя книги стихов «Новые стансы к Августе» является зависимость от своей прошлой жизни.

Выводы к главе I

В книге Бродского «Новые стансы к Августе» лирический субъект представлен многообразно.

Чаще всего лирический субъект выражен через форму «я» повествующего. В этом случае для его изображения используются имплицитные средства создания «я». В главе впервые разработана и применена методика анализа имплицитных средств выражения «я» повествующего. Такой анализ показал, что в книге происходит сознательное разделение образов «я» повествующего и лирического героя. «Я» повествующее, пережившее в прошлом любовную драму, трансформирует свой трагический опыт в художественную форму. Его образ отстраняется от лирического героя, непосредственного участника событий, поскольку исключается из повествования. Он фигурирует в книге только как рассказчик, для которого единственный способ пережить личную драму – это описать ее в стихах.

Немного реже в книге встречается «я» повествуемое. В большинстве стихотворений оно складывается в образ лирического героя, т.е. выражено непосредственно. В основе изображения лирического героя лежит метонимический принцип. Образ представлен фрагментарно ментальными составляющими и ор-

ганами зрительного восприятия. Из телесных составляющих по частоте употребления лидирует лексема *сердце*, связанная с любовным конфликтом в книге. Портрет героя меняется после стихотворения «Новые стансы к Августе», которое является центральным в книге. Большинство характеристик лирического героя зависит от образа возлюбленной и лирического конфликта книги (творческая деятельность, философские взгляды, автономинации, мотивы). Отсюда следует вывод, что основной чертой лирического героя книги стихов «Новые стансы к Августе» является положение зависимости от возлюбленной.

Так в книге выстраивается лирический сюжет: поэт оказывается разлучен с родиной и возлюбленной из-за предательства обеих.

ГЛАВА II. ТИПЫ ЛИРИЧЕСКИХ АДРЕСАТОВ В КНИГЕ И. БРОДСКОГО «НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ»

§ 1. Степень апеллятивной направленности книги лирики

Ученые разных областей филологического знания (Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин, Н.Д. Арутюнова, В. Шмид, И.Р. Гальперин, Е.И. Бударгина и др.) отмечали зависимость структуры текста от его коммуникативной направленности: «Одним из самых существенных факторов, оказывающих прямое влияние на построение текста, является то, что данная интерпретация осуществляется не только для самого говорящего, но и с обязательным учетом адресата. Совершенно очевидно, что об одном и том же событии мы по-разному рассказываем различным собеседникам» [Формановская 1998, с. 99].

По отношению к художественному тексту категория адресации преимущественно рассматривается в работах по нарратологии и коммуникативной лингвистике.

Нарратологи выделяют в структуре произведения несколько уровней повествования, в соответствии с уровнями повествования рассматриваются уровни адресованности. В. Шмид в своей книге «Нарратология», обобщая опыт изучения планов наррации в прозаических текстах, выделяет следующие типы адресатов: «нарратор» (фиктивный читатель), абстрактный читатель, реципиент, фиктивный адресат [Шмид 2003, с. 55]. Все эти типы адресатов находятся в прямой зависимости от типа нарратора (субъекта высказывания).

В коммуникативной лингвистике интерес к адресату носит прагматический характер: адресат рассматривается как один из коммуникантов речевой ситуации, которая является составляющей коммуникативного дискурса. Средства адресации при таком подходе рассматриваются как элементы индивидуальной стратегии говорящего. Однако в последнее время в лингвистике появляется все

больше работ, которые посвящены конкретным вопросам адресации, а также исследованию этого аспекта в художественной литературе: описаны языковые средства адресации [Романова 1996], Ты-категория как средство адресованности [Чаплыгина 2002], лингвистические аспекты адресованности одноязычной и межъязыковой коммуникации в литературных текстах [Воробьева 1993].

Проблема коммуникации в поэзии мало разработана. Долгое время адресаты поэтических форм речи изучались как составляющая затекста. Под адресатами стихотворений подразумевались реальные лица, имя и личность которых устанавливались из контекстов стихотворений и посвящений. Однако такой подход не является объективным, поскольку поэты зачастую относились небрежно к своим посвящениям. В случае с Бродским известны прецеденты, когда посвящение приурочивалось к какому-то событию или по сиюминутному желанию. Поэту Евгению Рейну он посвящал стихотворения, по-дружески дав когда-то слово это делать: «Иосиф обещал когда-то дарить ему новые стихи к каждому дню рождения» [Бродский 2011, с. 440]. Кроме того, поэт часто перепосвящал свои стихотворения.

Однако посвящение «М.Б.» у Бродского становится частью образа и частью авторского мифа, благодаря чему мы рассматривали его при анализе текстов.

Большинство современных работ по коммуникативному аспекту лирики посвящено лишь одной стороне коммуникации: многообразию внутритекстовых форм выражения лирического субъекта или автора. Однако коммуникативная модель лирики имеет, помимо субъекта речи и сообщаемого, объект речи – адресата. Впервые все три элемента коммуникации в лирике были рассмотрены в работах Ю.И. Левина, являющихся основополагающими в области коммуникативной поэтики.

Коммуникативному статусу стихотворения исследователь посвятил работу «Лирика с коммуникативной точки зрения»: «Стихотворение, будучи сообщением (текстом), тем самым является элементом некоторого (потенциального)

коммуникативного акта (оно кем-то создано и для кого-то предназначено)» [Левин 1998, с. 465]. Благодаря тому, что Левин предлагает рассматривать стихотворение с трех точек зрения (внутренней, внешней и интенциональной), в его исследовании впервые появляются три уровня персонажей: эксплицитное внутритекстовое я и ты, имплицитное внутритекстовое я и ты, а также реальный автор текста и реальное лицо, воспринимающее его. Следует оговориться, что мы не принимаем полностью классификацию Левина из-за размытости границ между реальными лицами (автором, адресатом посвящения) и эксплицитными образами (выступающими от 1-го и 2-го лица в тексте). Даже если существуют прототипы у внутритекстовых адресатов, мы не стремимся отождествлять их с реальными лицами, поскольку считаем, что все персонажи внутри стихотворения являются плодом авторского воображения. Предметом нашего изучения является образ адресата, существующий по законам эстетической действительности (художественной реальности). Сами поэты признавали различия между реальным адресатом и его эстетическим образом. Эту мысль выразил О. Мандельштам в своем эссе «О собеседнике»: «Итак, если отдельные стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам, поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность» [Мандельштам 1990, с. 6]. Такой же точки зрения придерживался и Бродский: «Читатель становится авторской проекцией, едва ли ни с одним из живых существ не совпадающей. В таких случаях поэт обращается либо непосредственно к ангелам, либо к другому поэту – особенно если тот мертв» [Бродский 1992, с. 13].

Закономерно, что при изучении адресата в лирике преобладает жанровый подход, поскольку «проблема поэтической адресации предстает в качестве одной из важнейших авторских установок, влияющих на жанровое содержание и форму» [Дмитриев 2004, с. 7]. Е.В. Дмитриев в своей диссертации рассматрива-

ет образ адресата как «основной содержательный признак всякого жанра» [Там же]. Автор работы исследует адресацию оды, сатиры, послания, письма в стихах, эпистолы. В зависимости от степени диалогичности жанра и типа адресата автор утверждает наличие «гибридных жанров»: «инвективная ода», гимн-сатира, послания-посвящения и т.д.

С.Ю. Артемова отмечает, что в XX веке в лирике возрастает количество посланий с «условным, фиктивным адресатом» [Артемова 2004, с. 112]. Выделяются четыре основных разновидности такого типа адресации: «муза или ее метонимические эквиваленты (стихи, перо, бумага, лира и др.), боги (античные боги или герои, христианский Бог), творцы прошлых эпох (как правило, умершие поэты/прозаики или сама смерть), объекты и явления природы, предметы и неодушевленные объекты» [Там же. С. 112].

Жанрового подхода придерживаются и другие исследователи. Коммуникативно-жанровые стратегии рассматриваются на материале лирики А.С. Пушкина [Иваницкий 2009], М.И. Цветаевой [Круглова 2008], стихотворений в прозе И.С. Тургенева [Геймбух 1995].

Необходимо отметить, что во всех работах, в которых используется жанровый подход в исследовании коммуникативной направленности лирики, происходит смешение реального автора и лирического героя. Благодаря этому адресат рассматривается как прямой собеседник автора, а лирический герой не наделяется собственным голосом.

При изучении коммуникативного аспекта лирики И. Бродского И.В. Романова акцентирует внимание именно на внутритекстовом образе адресата, «являющегося второй стороной лирической коммуникативной ситуации» [Романова 2007, с. 35]. Разделяя авторско-читательскую коммуникацию и внутритекстовую (лирическую), исследователь подчеркивает, что читатель как адресат текста не является художественной категорией. Зато внутритекстовый адресат как образ, к которому обращено сознание и речь лирического субъекта, влияет на ху-

дожественный мир произведения. Эта мысль является основополагающей для нашего исследования.

В своей работе мы анализируем внутритекстовую коммуникацию, возникающую между лирическим субъектом и лирическим адресатом непосредственно в тексте лирического стихотворения.

Адресованность в стихотворном тексте может быть проявлена в разной степени: от сложного образа лирического адресата до редуцированных элементов обращения. Не все произведения, содержащие апелляцию, имеют полноценный образ лирического адресата.

Существует несколько типологий адресатов и способов выражения апелляции, в частности и на материале лирики Иосифа Бродского. Т.Б. Радбиль, рассматривая тексты поэта, в которых «ты (вы) является главной дейктической координатой» [Радбиль 2005, с. 45], выделяет экзегетический образ адресата (конкретное обращение), диегетический (образ читателя), инклюзивный (обобщенно-личное «ты», включающее «я»), деперсонифицированный (неопределенное «ты») и метатекстовый (указание на объект посвящения). Несмотря на то, что в классификации не разделяются условные адресаты и адресаты посвящения, в ней прослеживается важная черта адресованности – разная степень эксплицированности.

Мы опираемся на классификацию адресатов и способов выражения апеллативности, разработанную И.В. Романовой⁵.

Прежде всего, лирический адресат может быть выражен *эксплицитно*:

1) с помощью прямого обращения, выраженного именами собственными, нарицательными существительными, субстантивированными прилагательными, которые чаще всего входят в состав тропа или описательного оборота:

Подруга милая, кабак все тот же.

⁵ Подробнее об этой классификации см.: Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения / И.В. Романова. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. – С.35 – 38.

Все та же дрянь красуется на стенах,
 все те же цены. Лучше ли вино?
 Не думаю; не лучше и не хуже.
 Прогресса нет, и хорошо, что нет [Бродский 1983, с. 132];

2) с помощью местоимений 2-го лица «ты» и «вы» разной степени контекстуальной определенности. В таких случаях только прибегая к контексту стихотворения, можно восстановить, кто обозначен этими местоимениями:

Я, кажется, пою одной *тебе*.
 Скорее тут нужда, чем скопидомство.
 Хотя сейчас и ты к моей судьбе
 не меньше глуховата, чем потомство [Там же. С. 35].

Если при этом в тексте отсутствуют слова-обращения, такое косвенное создание образа лирического адресата мы называем *обращенностью*;

3) местоимения 2-го лица могут выступать с соответствующими формами глаголов. В данном случае сложно определить адресата коммуникации, поэтому его образ выявляется в тексте с помощью анализа:

Через гордый язык,
 хоронясь от законности с тщанием,
 от сердечных музык
 пробираются память с молчанием
 в мой последний пенат
 – то ль слезинка, то ль веточка вербная,
 – и тебе не понять,
 да и мне не расслышать, наверное,
 то ли вправду звенит тишина,

как на Стиксе уключина,
 то ли песня навзрыд сложена
 и посмертно заучена [Бродский 1983, с. 28];

4) наиболее редуцированно в тексте адресат выражен с помощью глаголов без номинации и местоимений (императивами и глаголами в форме 2-го лица):

Извини же

за возвышенный слог:

не кончается время тревог,

но кончаются зимы.

В этом – суть перемен,

в толчее, в перебранке камен

на пиру Мнемозины [Бродский 1983, с. 97].

Кроме того, в стихотворении лирический адресат может быть представлен *имплицитно*. Это косвенное выражение адресованности через экспрессивные языковые средства: риторические вопросы, замечания в скобках, восклицания, ремарки. Если в таких текстах не складывается образ адресата, то мы имеем дело лишь с апеллятивной направленностью текста.

В книге «Новые стансы к Августе» 48 стихотворений из 61 имеют различные способы выражения лирического адресата, т.е. в них присутствует апеллятивный компонент. Поскольку формы эксплицитного и имплицитного выражения адресата не равноценны, простое сравнение текстов апеллятивного и смешанного типа (трехкомпонентных и двухкомпонентных) между собой не дает корректных результатов.

Основываясь на имеющейся классификации, а также опираясь на работы литературоведов в области коммуникативной поэтики, мы разработали систему индексов апеллятивности. Мы исходим из того, что присутствие в стихах кон-

кретных адресатов говорит о том, что апеллятивность лирического субъекта того или иного автора особенно высока и носит направленный характер. В противном случае мы имеем дело не с прямым обращением, а с имитацией коммуникативного акта, базирующейся на экспрессивных функциях языка.

Мы выделили маркеры апелляции и присвоили им условный числовой индекс в соответствии с их значимостью для создания апеллятивной направленности книги. Результатом является шкала с положительными числовыми делениями от 0 до 5, которые обозначают степень апеллятивности от наиболее эксплицитированных маркеров адресата до косвенных выражений обращенности.

Именам собственным присваивается наивысший балл – «5». В художественном тексте антропонимы имеют особую семантическую нагрузку и являются составляющими идиостилия автора. Обращение к адресату по имени дает полное или почти полное представление о лирической ситуации. Даже если это обращение вызвано желанием лирического субъекта рассказать о себе, имя собственное дает максимальное представление об адресате. Примером может служить стихотворение «Одиссей Телемаку». О Телемаке – адресате обращения, его местоположении, жизни почти ничего не сказано в тексте, однако его имя уже вызывает в сознании у читателя полноценный образ:

Мой *Телемак*,

Троянская война

окончена. Кто победил – не помню.

Должно быть, греки: столько мертвецов

вне дома бросить могут только греки <...> [Бродский 1983, с. 103].

Следующий индекс по степени апеллятивности мы присваиваем нарицательным именам существительным (другок, поэт, современник), а также субстантивированным прилагательным (дорогая, милая, знакомый) – «4».

Поскольку местоимения не называют предметов или признаков, а лишь указывают на них, в нашей системе апеллятивности этот элемент имеет индекс «3». Кроме того, местоимениям 2-го лица «ты» и «вы» приобретают конкретное лексическое значение только в контексте.

Наиболее завуалированная форма обозначения адресата – глагольные формы 2-го лица, повелительного наклонения, а также императивы – имеют индекс «2».

Единичный индекс имеют средства обращенности с формальной апеллятивностью: риторические вопросы и восклицания, ремарки, указание на форму речи.

Индекс «0» присваивается стихотворениям, в которых отсутствуют эксплицитные и имплицитные формы выражения адресации.

В большинстве стихотворений формы выражения адресата сочетаются между собой, выступают в системе. В этом случае тексту присваивается индекс того признака, который имеет наивысший бал.

Система индексов открывает новые возможности для исследования апеллятивности крупных текстовых массивов. Во-первых, среднее арифметическое значение индексов всех текстов книги представляет собой статистическую тенденцию, выраженную в количественном эквиваленте. Число, обозначающее общую апеллятивную направленность заданного объема текстов, дает возможность сравнить показатели между разными книгами одного автора, а также уровни адресации у разных авторов.

Во-вторых, количественное преобладание того или иного индекса свидетельствует о характере апеллятивности автора: направленная, субъектно-объектная, формальная.

Также картина распределения индексов в книге, представленная в виде графика, может обнажить механизмы построения композиции лирического цикла или книги стихов. Если в авторской книге установлена датировка, представляется возможным проследить пик адресованности в диахронии.

В книге «Новые стансы к Августе» распределение количества стихотворений по индексам апеллятивности выгладит следующим образом.

Таблица 1

Результаты анализа индексов апеллятивности в книге
«Новые стансы к Августе»

Индекс	5	4	3	2	1	0
Количество стихотворений	5	8	27	6	7	7

Резко преобладающими по численности являются местоимения 2-го лица, имеющие индекс «3». Стихотворений, в которых они являются ведущими в выражении адресата, почти половина (27). В частотном словаре маркеров номинации лирического адресата эти слова также занимают первое место с отрывом в 0,5 раза от глаголов 2-го лица: частота употребления местоимения «ты» (128 раз) и «вы» (40 раз).

Преобладание индекса «3» дает право полагать, что в своей книге Бродский чаще всего использует форму обращенности для создания апеллятивности. Эта форма предполагает более полное раскрытие образа адресата, поскольку она обязывает автора дать понять читателю, кто скрывается за местоимениями:

Проулки, предместья, задворки – любой
твой адрес – пустырь, палисадник, –
 что избрано будет для жизни *тобой*,
 давно, как трагедии задник
 настолько я обжил, что где бы любви
 своей не воздвигла *ты* ложе,
 все будет не краше, чем храм на крови,

и общим бесплодием схоже [Бродский 1983, с. 85].

Можно сказать, что обращенность сопровождается большей повествовательностью.

Местоимения 2-го лица либо указывают на лицо, к которому обращена речь («мы будем жить с *тобой* на берегу, / отгородившись высоченной дамбой» [Там же. С. 57]), либо приобретают обобщенно-личное значение, т.е. указывают не на определенное лицо, а на лицо вообще («Винтом крылатым, / на первый раз придав ей тот же вид, / каким сейчас *ты* помнишь школьный атом» [Там же. С. 62]).

В книге «Новые стансы к Августе» преобладает первое значение местоимений «ты» и «вы»: указание на конкретного адресата, заведомо известного адресанту, виденного им ранее, помнящего его черты. Анализ образов адресатов (подробнее об этом в § 2, глава II) показал, что объектные «ты» и «вы» называют в 90 % живых людей женского пола: возлюбленную («И пусть *тебе* помогает / страсть, достигшая уст» [Там же. С. 22]), некую даму («как *Вы* бродили меж ветвей, / стройней пастушек, / вдвоем с возлюбленной моей / на фоне пушек» [Там же. С. 48]).

В 23 из 27 стихотворений с индексом «3» между адресантом и адресатом подразумевается дистантная коммуникация, при которой «адресат заведомо не может воспринять обращенную к нему речь» [Романова 2007, с. 35]. Это связано с тем, что лирический субъект трагически разлучен с возлюбленной и ему остается апеллировать к тому женскому образу, который сохранился в его памяти. Лирический субъект стремится не только уйти от «я», но и от прямого названия возлюбленной – главной своей героини. Этим объясняется глубокое одиночество героя.

«Ты» обобщает любой женский образ. Это традиция, отличная от античной или средневековой, когда читатель знал имена героинь Данте, Петрарки, Байрона.

Резкий количественный контраст между индексами книги свидетельствует о том, что в ней преобладает формальная обращенность. Эта тенденция может являться показательной для творчества поэта. Возникла необходимость в сопоставлении полученных результатов с результатами по другим книгам. Для сравнения мы выбрали программную книгу Бродского «Часть речи» [Бродский 2011], вышедшую впервые в издательстве «Ардис» в 1977 году. По количеству текстов она близка к «Новым стансам к Августе». Книга «Часть речи» состоит из 60 стихотворений (и небольших циклов) и крупного цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», написанных в 1972-1976 гг.. К тому же 6 стихотворений из «Части речи» позже вошли в «Новые стансы к Августе». Кроме того, в исследованиях, посвященных творчеству поэта, книга «Часть речи» занимает ведущее место.

В ней распределение индексов апеллятивности выглядит следующим образом.

Таблица 2

Результаты анализа индексов апеллятивности в книге
«Часть речи»

Индекс	5	4	3	2	1	0
Количество стихотворений	11	7	19	7	6	11

Бродский в этой книге так же, как и в предыдущей, предпочитает не называть адресата, а указывать на него: индекс «3» лидирует над остальными с отрывом в 8-10 текстов. При сравнении с «Новыми стансами к Августе» обращенность в «Части речи» на 30% меньше, она также отличается по характеру. Если в первой книге местоимения 2-го лица указывают на конкретных адресатов обращений, то во второй эти местоимения чаще всего имеют обобщенное значение: «Речь о саване / еще не идет. Но уже те самые, / кто *тебя* вынесет, входят в двери» [Бродский 2011, с. 336], т.е. под «ты» подразумевается любой человек,

не исключая самого говорящего. Можно сказать, что в «Части речи» преобладает субъектно-объектная коммуникативная направленность, при которой предполагается, что местоимениями 2-го лица называется любой человек вообще, в том числе говорящий. Однако не стоит оставлять без внимания тот факт, что 39 % стихотворений книги имеют индекс «5» и «4», т.е. в этих текстах адресат назван по имени или представлен нарицательным именем существительным. В отличие от «Новых стансов к Августе» во второй книге больше и разнообразнее показаны конкретные адресаты, которые нужны лирическому субъекту, чтобы высказаться на самые разные темы: «Прощай, *Бобо*, прекрасная *Бобо*. / Слеза к лицу разрезанному сыру» [Там же. С. 324], «Смена красок этих трогательней, *Постум*, / чем наряда перемены у подруги» [Там же. С. 326], «*Старение!* Здравствуй, *мое старение!* / Крови медленное струение» [Там же. С. 333], «Слушай, *дружина*, *враги* и *братие!* / Все, что творил я, творил не ради я» [Там же. С. 335], «*Маршал!* поглотит алчная Лета / эти слова и твои прахоря» [Там же. С. 347]. Анализ образов адресатов в книге «Части речи» выявил их существенные отличия от адресатов первой книги. Во-первых, среди конкретных адресатов преобладают лица мужского пола: друзья-поэты, исторические деятели, полководцы, воображаемые друзья по переписке из предшествующих эпох. Во-вторых, они абсолютно бездеятельны. Их главная функция – слушать обращенную к ним речь лирического субъекта: «Скушно жить, *мой Евгений*. Куда ни странствуй» [Там же. С. 361].

Можно говорить, что в книге «Часть речи» субъектно-объектный характер коммуникации чередуется с направленным, т.е. обращения к «ты» и «вы», подразумевающими любого человека вообще, не исключая говорящего, чередуются с обращениями к конкретным адресатам. В то время как в книге «Новые стансы к Августе» коммуникация носит косвенный характер, выраженный с помощью обращенности.

С помощью персонализированного компьютерного приложения «Microsoft Access» мы создали базу данных маркеров апеллятивности книги

«Новые стансы к Августе» с присвоенными им числовыми индексами (Приложение 1). В данной программе нам удалось автоматизированно вывести средний арифметический индекс адресации для книги, который равен 2.65. Очевидно, что данный индекс, присвоенный всей книге, на 0,15 больше среднего возможного показателя (2.5), т.е. «Новые стансы к Августе» имеют средний индекс апеллятивности.

Для сравнения мы снова обратились к книге «Часть речи», средний арифметический индекс апеллятивности которой оказался близок к «3», а точнее, составил 2.89.

Апеллятивность книги, которая имеет за счет названия «Новые стансы к Августе» и посвящения «М.Б.» очевидную адресованную направленность, на деле оказалась ниже, чем апеллятивность книги «Часть речи», адресаты которой многочисленны и не представляют в совокупности сколько-нибудь четкой системы.

Данное замечание подтверждается сравнением графиков распределения индексов апеллятивности двух книг.

График 1. Распределение индексов апеллятивности в книге
«Новые стансы к Августе»

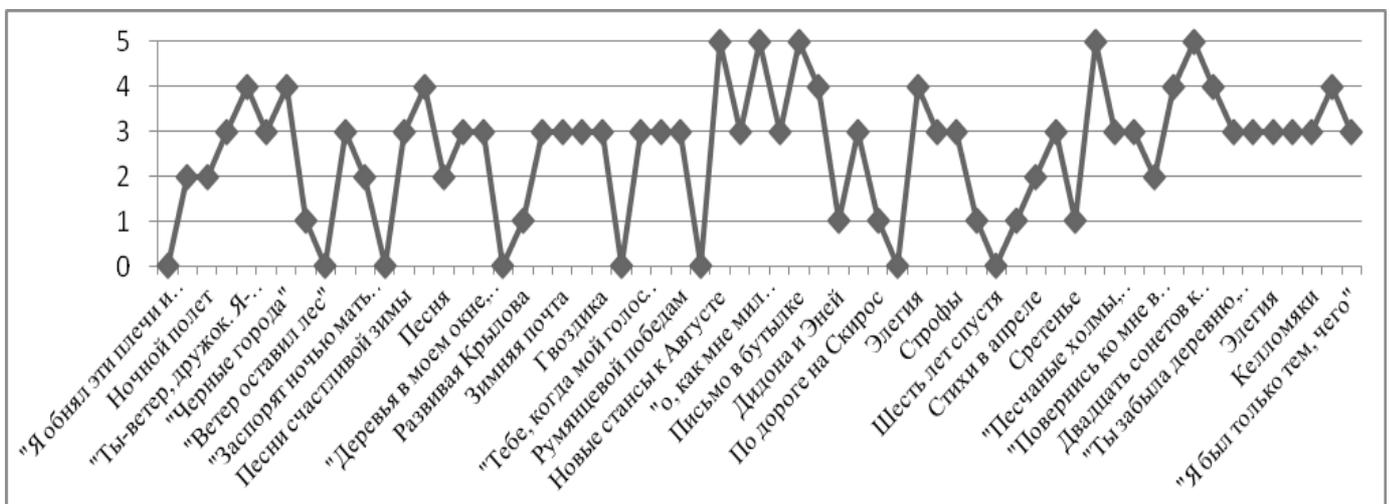


График 1 демонстрирует, что в книге «Новые стансы к Августе» есть очевидный пик повышенной апеллятивности, который приходится на середину книги и образуется вокруг центрального стихотворения «Новые стансы к Августе». Однако этот период не является стабильным, поскольку чередуется резкими перепадами, содержащими обращенность к «ты», за которым скрывается адресат – возлюбленная. Интересным является тот факт, что стихотворения, образующие центральный всплеск адресации в книге, не обращены напрямую к возлюбленной, т.е. это стихотворения, в которых основные адресаты – персонажи античной мифологии и исторические личности.

В стихотворении «Новые стансы к Августе» поэт обращается к музе лирической поэзии:

*Эвтерна, ты? Куда зашел я, а?
И что здесь подо мной: вода? трава?
отросток лиры вересковой,
изогнутый такой подковой,
что счастье чудится,
такой, что, может быть,
как перейти на иноходь с галопа
так быстро и дыхания не сбить,
не ведаешь ни ты, ни Каллиона [Бродский 1983, с. 57].*

По мнению исследователей, стихотворение является попыткой «“переступить” действительно существующих адресатов» [Макфадьен 1998, с. 162], обращаясь напрямую к «невыразимой божественности», за счет этого в тексте максимально усилен мотив отчуждения героя от реального мира [Полухина 1996, с. 401]. В этом центральном стихотворении книги обострен конфликт лирического субъекта с внешней действительностью: он одинок и

находится на грани безумия («Тут, захороненный живьем, / я в сумерках брожу жнивьем» [Бродский 1983, с. 52]). Появление в финале стихотворения Эвтерпы и Каллиопы символизирует окончательную безнадежность героя. Каллиопа, по Гесиоду, покровительница эпической поэзии. Она побуждает человека преодолеть свой страх перед судьбой, поэтому занимает главенствующее положение среди Муз. «Неведение» этих двух муз означает, что герою не выбраться из состояния, когда счастье не реально, лишь чудится. Таким образом, в центр книги помещено стихотворение не о любви, и обращено оно не к возлюбленной. Оно о творчестве и об отношении художника и мира. Но в нем апеллятивность впервые достигает своей наивысшей точки. Другие тексты, создающие центр адресации на графике – «О, как мне мил кольцеобразный дым!» и «Письмо в бутылке», – также не обращены напрямую к возлюбленной. В первом случае Бродский использует обращение к Амуру – богу любви в древнегреческой мифологии – не по назначению. Бог любви должен оценить антураж прокуренного барака:

Не правда ли, *Амур*,
 когда табачный дым вступает в брак,
 барак приобретает сходство с храмом [Там же. С. 59].

В «Письме в бутылке» первым адресатом, к которому лирический герой обратился по имени, также является персонаж античной мифологии Двуликий Янус – бог начала и конца. Следующие адресаты в этом тексте, также находящиеся на уровне индекса «5»: профессор Попов, господин Маркони, Эдисон, Архимед, Фарадей, Фрейд, Эйнштейн и многие другие исторические личности. Однако появляющееся здесь обращение к возлюбленной представлено не именем собственным, а более обезличенным «мадам» – уважительной номинацией замужней женщины.

Таким образом, центр апеллятивной напряженности книги составляют стихотворения, адресатами которых являются персонажи античной мифологии, а также выдающиеся исторические личности, возлюбленная же появляется косвенно, как ролевой персонаж. Стихотворения, которые чередуются с всплесками апеллятивности, имеющие индекс «3», наоборот, обращены напрямую к возлюбленной («Пророчество», «Einem alten Architekten in Rome») и в основе своей лирической ситуации содержат подробности лирического конфликта.

Два пика апеллятивности под конец книги связаны с ролевым стихотворением «Одиссей Телемаку» и циклом «Двадцать сонетов к Марии Стюарт». Они также имеют косвенное отношение к основной лирической ситуации: в первом случае обращение от лица Одиссея к Телемаку, во втором к королеве Шотландии Марии Стюарт. Косвенно и тот и другой персонаж в сознании лирического субъекта связаны с образом возлюбленной. В стихотворении «Одиссей Телемаку» мифологическая основа сюжета является инвариантной ситуацией (герой трагически разлучен с возлюбленной и сыном, к которым он стремится всем своим существом), повторяющейся и в других стихотворениях книги («Любовь», «Пророчество», «Раньше здесь щебетал щегол»). В «XX сонетах к Марии Стюарт» адресат стихотворения напоминает лирическому субъекту возлюбленную: «Красавица, которую я позже / любил сильней, чем Босуэла – ты, /с тобой имела общие черты» [Бродский 1983, с. 123].

Распределение стихотворений, отраженное на графике 1, указывает на важную черту в коммуникативной структуре книги «Новые стансы к Августе»: несмотря на то, что центральным адресатом обращений лирического субъекта является возлюбленная, он отказывается обращаться к ней напрямую, по имени, а предпочитает неопределенное «ты». Поэтому на графике точки с индексом «3» образуют ровные, стабильные периоды. Однако безымянность адресата «возлюбленная» компенсируется подробным ее описанием и многогранностью

ее образа. Те адресаты, к которым лирический субъект обращается по имени, упоминаются без описания, по какой-либо одной доминантной черте («*Доктор Фрейд*, покидая Вас, / сумевшего (где-то вне нас) на глаз / над речкой души перекинуть мост, / Соединяющий пах и мозг <...>» [Бродский 1983, с. 68]) или вообще вскользь (Амур, Двуликий Янус, Эвтерпа и даже Бог).

График 2. Распределение индексов апеллятивности
в книге «Часть речи»

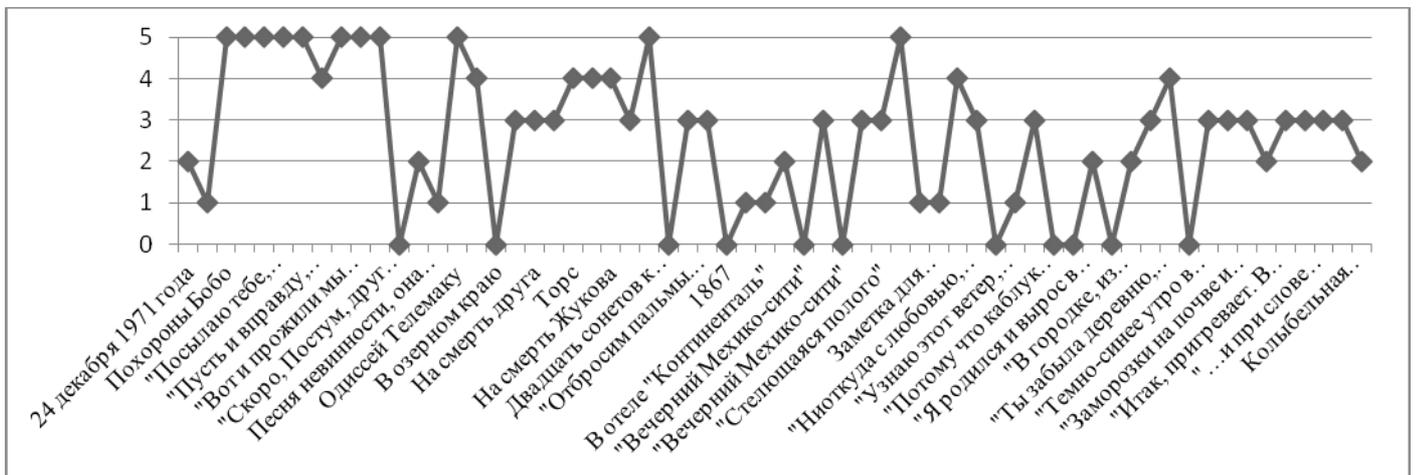


График 2 подтверждает, что в «Части речи» не только высокий числовой уровень апеллятивности (2.89), но и больше композиционных пиков адресации.

В целом в книге «Часть речи» пять всплесков адресации, два из которых так же, как и в предыдущем сборнике, связаны со стихотворением «Одиссей Телемаку» и циклом «Двадцать сонетов к Марии Стюарт».

Два первых пика апеллятивности по своей длительности гораздо стабильнее, чем в «Новых стансах к Августе» из-за «Писем римскому другу» и большого стихотворения «Похороны Бобо».

«Письма римскому другу» тематически относятся к дружеским посланиям. Имя адресата писем Постум (Postumus) переводится с латыни как «тот, кто после» и давалось детям, появившимся на свет после гибели отца. Кроме того, известен римский полководец Постум, которому удалось получить должность

наместника. Этот сюжет обыгрывается в цикле. Лирический субъект обращается к Постуму, еще не выступившему против наместника, но уже имеющему мятежные мысли: «Говоришь, что все наместники – ворюги? / Но ворюга мне милей, чем кровопийца» [Бродский 2011, с. 327]. Постум не просто является адресатом послания, он полноценный персонаж: воюет, защищает границы империи, читает, высказывается по поводу власти. Его образ жизни в основном воссоздается из воспоминаний лирического субъекта: «Помнишь, *Постум*, у наместника сестрица? / Худощавая, но с полными ногами. / Ты с ней спал еще... Недавно стала жрица» [Там же. С. 327].

Иная функция у адресата Бобо в большом стихотворении «Похороны Бобо». По мнению Л. Лосева, «иронически используемое детское слово “бобо” (“больно”) было обиходным в идиолекте Бродского» [Бродский 2011, с. 564]. Из текста стихотворения известно только, что это она, прекрасная, мертвая и что ее невозможно никем заменить: «тебя, *Бобо*, Кики или Заза / им не заменят. Это невозможно» [Там же. С. 325]. Размытость образа связана с предметом рассуждений адресанта. Бобо не должна полностью воплощаться в сознании читателя. Этот адресат остается чем-то метафизическим, как и сообщаемое в тексте. Смерть Бобо – как экзистенциальный момент – является поводом для рассуждений: «Ты всем была. Но, потому что ты / теперь мертва, *Бобо* моя, ты стала / ничем – точнее, сгустком пустоты» [Бродский 2011, с. 325]. Лирического субъекта не интересует адресат как собеседник, он знает, что услышанным не будет.

Индекс «3» так же, как в предыдущей книге, имеет значительное преимущество над другими средствами создания апеллятивности, т.е. в 1/3 стихотворений книги адресат выступает в форме обращенности. В отличие от книги «Новые стансы к Августе» объектные «ты» и «вы» подразумевают под собой более широкий спектр адресатов: друзья («Имяреку, *тебе*, – потому что не станет за труд / из-под камня тебя раздобыть, – от меня, анонима» [Там же. С. 337], «можешь выпустить посох из натруженных рук: / *ты* в Империи, *друг*» [Там же. С. 342]), предметы живой природы («Сказать, что *ты* мертва? / Но ты жила

лишь сутки» [Там же. С. 338]), предшествующее поколение («Когда шипел *ваш* грог и целовали в обе» [Там же. С. 362]).

Под конец книги «Часть речи» чаще встречаются субъектно-объектные (инклюзивные) «ты» и «вы» (13 из 19 случаев), предполагающие любого человека вообще, не исключая и самого говорящего: «Здесь снится *вам* не женщина в трико, / а собственный ваш адрес на конверте» [Там же. С. 337], «Что, впрочем, *вас* не трогает в стране, / где меньше впереди, чем позади» [Там же. С. 355].

Анализ графиков распределения апеллятивности в книгах подтвердил и расширил результаты, полученные при сравнении количественного соотношения текстов с разными средствами выражения адресации. **Обобщим данные, полученные благодаря числовым индексам апеллятивности, присвоенным текстам:**

– в книге «Новые стансы к Августе», несмотря на очевидную внешнюю коммуникативную направленность книги (заглавие и посвящение), коммуникация преимущественно имеет косвенный характер, выраженный в форме обращенности. Кроме того, общий индекс адресации в книге чуть выше среднего 2.65. Несмотря на то, что центральным адресатом обращений лирического субъекта является возлюбленная, к ней он предпочитает обращаться на «ты», упоминая внешние черты, род деятельности, увлечения. Напротив, адресаты, к которым лирический субъект обращается по имени, упоминаются вскользь и являются не полноценными персонажами, а скорее выполняют функцию формального обращения;

– в книге «Часть речи» субъектно-объектный характер коммуникации чередуется с направленным. В книге преобладают конкретные адресаты, имеющие различные функции: некоторые из них являются полноценными персонажами и влияют на повествование, другие выражены менее полноценно, однако соответствуют теме послания или беседы. Разнообразие адресатов в книге шире, чем в «Новых стансах к Августе», но преобладают дружеские послания;

– можно говорить о том, что в композиции книги «Новые стансы к Августе» есть апеллятивный центр. Кульминацией центра является одноименное стихотворение «Новые стансы к Августе», однако оно не является текстом о любви, т.е. в центре книги любовной лирики, в период ее наивысшей апелляции, расположено стихотворение на тему одиночества, безумия. В этом, на наш взгляд, и выражается полемика Бродского с Байроном и его «Стансами к Августе»;

– в книге «Часть речи» динамика индекса «5» гораздо выше, поэтому в ней больше пиков адресации. Это обусловлено направленным коммуникативным характером книги, а также преобладанием в ней жанра послания или письма. Эта тенденция, возможно, отражает представления Бродского о речи вообще и той ее части, в частности, которая должна быть направлена на собеседника.

§ 2. Формы выражения лирических адресатов

Название книги «Новые стансы к Августе» и посвящение «М.Б.» составляют авторско-читательскую коммуникацию. Этот тип коммуникации не рассматривается в нашем исследовании.

Мы поставили перед собой задачу исследовать, в чем заключается авторская стратегия при составлении этой книги стихов и какую роль в ней играет образ лирического адресата, лирического персонажа, к которому обращено сознание и речь лирического субъекта.

Для этого были проанализированы основные средства создания образа лирического адресата, среди которых:

– маркеры номинации адресата: имена собственные (*Мари, Телемак*), местоимения 2-го лица (*ты, вы*), нарицательные имена существительные и субстантивированные прилагательные (*дружок, мадам, дорогая*), глаголы в форме второго лица и повелительного наклонения (*придешь, вспомни, простите*);

– тропы, характеризующие лирического адресата;

– мотивы, в которых лирический адресат является субъектом или объектом действия.

В ходе исследования был составлен частотный словарь маркеров номинации лирического адресата. Преобладающей по частоте формой стало местоимение 2-го лица – ты, частота которого составила 128 словоупотреблений. На втором месте среди средств создания образа лирического адресата глаголы 2-го лица и повелительного наклонения, их в книге 109. Гораздо реже встречаются местоимение 2-го лица Вы (40 раз), имена собственные (27 раз, среди них доминирует имя Мари – 10 раз), нарицательные имена существительные и субстантивы (21 словоупотребление).

Анализ средств выражения лирических адресатов показал, что в книге «Новые стансы к Августе» основными адресатами обращений лирического субъекта являются:

– возлюбленная, которая обозначена маркерами *дорогая* или *милая подруга*, *дружок*, местоимениями *ты*, *вы* («Подруга милая, кабак все тот же» [Бродский 1983, с. 132], «*Дорогая*, что толку пререкаться, вникать» [Там же. С. 88], «Вот что нас ждет, *дружок*» [Там же. С. 88], «Навсегда расстаемся с тобой, *дружок*» [Бродский 1983, с. 16], «Хотя сейчас и *ты* к моей судьбе не меньше глуховата, чем потомство» [Там же. С. 133], «*ты* все шатаешься, как тень, и глухо» [Там же. С. 43];

– некий «ты» – адресат, черты которого сложно определить («а потому, что – их дитя / – *ты* сам на них похож», «отчего *молчишь* / да как сыч глядишь» [Там же. С. 23]);

– персонажи античной мифологии («Не правда ли, *Амур*, когда табачный дым вступает в брак» [Там же. С. 59], «*Двуликий Янус*, твое лицо – к жизни одно и к смерти одно» [Там же. С. 68], «мой *Телемак*, троянская война окончена» [Там же. С. 103], «*Эвтерпа*, ты? Куда зашел я?» [Там же. С. 56];

– Бог («Ты, *Боже*, отруби ладонь мою» [Там же. С. 53], «Я, *Боже*, слеповат. Не слышу слов» [Там же. С. 53]).

Часть адресатов книги формальные, они используются субъектом речи только для создания установки на диалогическую, направленную на собеседника речь.

В 64% текстов апеллятивного характера выделяется адресат возлюбленная, в 25% текстов – адресат, лицо которого сложно определить, некий «ты», в 7% текстов – Бог (Господь), в 4% текстов – персонажи античной мифологии. При этом в некоторых случаях обращение к возлюбленной, некоему «ты», Богу, мифологическим персонажам, в первую очередь, является установкой на разговор, на исповедальный характер речи лирического субъекта. В чисто риторической функции используются адресаты: Бог и персонажи античной мифологии (в 90 % случаев обращения к ним лирического субъекта), возлюбленная – в 10 % и неопределенный адресат «ты» – в 50%.

В большинстве стихотворений образ адресата складывается в полноценный сложный образ, созданный целым комплексом средств, включая тропы. Словесный поэтический образ понимается как «сходство несходного» или как отождествление противоречащих в широком смысле понятий [Павлович 2004, с. 19-20]. Такие образы необходимо отличать от сложных образов: персонажа, пейзажа, героя.

Вслед за Н.В. Павлович мы считаем, что «всякий образ входит в группу сходных с ним образов и, следовательно, передает некий общий для них смысл – инвариант» [Павлович 2004, с. 14]. Данный семантический инвариант называют «парадигмой»: «Парадигмы являются семантическими законами, по которым устроены поэтические образы» [Там же]. Схема парадигмы «X→Y», где левый член (X) – это основание сопоставления, а правый член (Y) – образ сопоставления.

При характеристике адресата мы исключаем событийную номинацию, а также наименование процесса, так как рассматриваем их как мотивную составляющую образа адресата.

Большинство тропов, относящихся к адресату, классифицируются нами по следующим основаниям: портретные характеристики («взгляд печалью, / Сокрытый от меня – / Как плечи – шалью» [Бродский, 1983, с. 40]), одежда («и вязанный твой шлем / из шерсти белой» [Там же. С. 40]), образ жизни («Вода под вечер выгонит тебя из комнат» [Там же. С. 43]), взаимоотношения лирического субъекта и адресата («Ты – ветер, дружок. Я – твой лес» [Там же. С. 13]; «Вот что нас ждет, дружок, / до скончанья времен, / вот в чем твой сапожок / чавкать приговорен» [Там же. С. 15]). Большинство тропов, которые относятся к образу адресата, полнее характеризуют образ субъекта речи. «Зачастую образ лирического адресата диктует полноту описания лирического субъекта <...> в стихотворениях с лирическим адресатом <...> образ лирического субъекта раскрывается более полно, он чаще бывает представлен в действии и в развитии» [Романова 2007, с. 36].

В книге стихов «Новые стансы к Августе» самыми распространенными образами являются те, которые создают картину взаимоотношений лирического субъекта и адресата. Среди них разнообразнее всего описаны отношения лирического героя с адресатом «возлюбленная». В 35% стихотворений возлюбленная – источник существования для лирического героя, а еще важнее – источник творческого вдохновения: «Я, кажется, пою одной тебе. / Скорее тут нужда, чем скопидомство» [Бродский 1983, с. 35], «Это ты, теребя / штору, в сырую полость / рта вложила мне голос, / окликавший тебя» [Там же. С. 145]. В стихотворении «Я был только тем, чего...» есть «ориентация» на пушкинского «Пророка» – описывается «перерождение»: «у Пушкина обретение творческой силы – слуха, зрения, голоса – приходит как результат религиозно-аскетического откровения, принесенного шестикрылым серафимом, а у Бродского откровение религиозно-эротическое, носителем его является возлюбленная» [Лосев 2005, с. 290].

К группе образов ‘возлюбленная → источник существования для героя’ примыкает парадигма ‘возлюбленная → воздух’: «здесь, в северной деревне, где дышу тобой» [Бродский 1983, с. 36], «точно рыба – воздух, сырой губой / я

хватал то, что было тогда тобой» [Там же. С. 144], «Ты – ветер, дружок. Я – твой лес» [Там же. С. 13]. Таким образом, возлюбленная – не только источник духовного существования лирического субъекта как поэта, но и в буквальном смысле источник физического существования.

В книге есть и «натурфилософский взгляд на себя и подругу» [Бродский 2001, с. 663], который характеризует отношения между возлюбленными как соотношение разных природных сил: «Ты – ветер, дружок. Я – твой / лес. Я трясусь листвою, изъеденною весьма / гусеницею письма» [Бродский 1983, с. 13]. Здесь в образе лирического героя происходит наложение значений: листва – лист бумаги, следы от гусениц – письмо. Образ героя сочетает в себе признаки природы и поэзии. Отметим сходство этого образа Бродского с подобным образом-силлепсом у Давида Самойлова:

Дай выстрадать стихотворенье!
 Дай вышагать его! Потом,
 Как потрясённое растение,
 Я буду шелестеть листом [Самойлов, 1987, с.4].

У Бродского героиня – источник творческого «потрясения» – ветер, который «потрясает» листву. Появляется еще один образ, в котором реализуется парадигма ‘возлюбленная → воздух’.

В этих же стихотворениях присутствуют образы, которые дают понять, что адресат, напротив, равнодушен к субъекту речи, или отношения с ним уже невозможны: «Хотя сейчас и ты к моей судьбе / не меньше глуховата, чем потомство» [Бродский 1983, с. 36], «И голос мой, на тысячной версте / столкнувшийся с твоим непостоянством, / весьма приобретает в глухоте / по форме, совпадающей с пространством» [Там же. С. 38]. ‘Непостоянство и глухота возлюбленной → преграда’. Возлюбленная далека от лирического субъекта. Последним связующим звеном остаются общие воспоминания. Здесь появляется

образно-мотивная ситуация 'воспоминания о совместной жизни живут вопреки всему → рыба бьется живьем, трепещет': «Пусть же в сердце твоём, / как рыба, бьется живьем / и трепещет обрывок / нашей жизни вдвоем» [Там же. С. 41]. При анализе мотивов, связанных с образом адресатов, мы выявили, что для субъекта речи свойственно призывать возлюбленную вспомнить их общее счастливое прошлое для того, чтобы оживить его для себя. Эта тенденция прослеживается и при анализе мотивов. Как отмечает И.В. Романова, «обращение к лирическому адресату в поэзии Бродского – это в большей степени путешествие во времени, чем в пространстве» [Романова 2007, с. 7].

Отношения с возлюбленной заканчиваются конфликтом, в результате которого оба разделены в пространстве.

Среди тропов, характеризующих отношения адресата-возлюбленной и лирического героя, есть несколько случаев математической, геометрической образности, которая, по мнению Бетеа, Крепса и Полухиной, появилась в творчестве Бродского под влиянием метафизической поэзии Джона Донна. В основном автор обращается к точным наукам как к источнику тропов, сопровождающих тему разлуки между адресатом и адресантом: «боль разлуки с тобой / вытесняет действительность равную / не печальной судьбой, / а простой Архимедовой правдою» [Бродский 1983, с. 28], «Ты знаешь, с наступленьем темноты / пытаюсь я прикидывать на глаз, / отсчитывая горе от версты, / Пространство, разделяющее нас» [Там же. С. 34]. С наступлением вечера, ночи боль от разлуки усиливается. Герой решает задачу, рассчитывая прямую зависимость расстояния между ним и возлюбленной и переживаемого им горя от разлуки.

Можно сделать вывод, что отношения между лирическим героем и возлюбленной разнообразны: от идиллической жизни вдвоем до непонимания, что гораздо чаще встречается в книге.

Кроме возлюбленной, в книге встречаются и другие образы адресатов. В стихотворении «Одиссей Телемаку» адресатом выступает персонаж античной мифологии Телемак. Мифологическая основа стихотворения является инвари-

антной ситуацией (герой трагически разлучен с возлюбленной и сыном, к которым он стремится всем своим существом). Данная ситуация в своих вариантах реализуется в других стихотворениях книги. Метафора, объясняющая влияние эдипова комплекса на отношения между отцом и сыном, позволяет соотнести сюжеты двух мифов – об Одиссее и Эдипе. Разлука между отцом и сыном должна избавлять обоих от конфликта: «Когда б не Паламед, мы жили вместе. / Но может быть и прав он: без меня / ты от страстей эдиповых избавлен, / и сны твои, мой Телемак, безгрешны» [Там же. С. 104].

Кроме того, лирический субъект вступает в отношения с неопределенным адресатом «ты» (маркером номинации которого является только местоимение «ты»). Появляется образ угрюмого, нелюдимого человека: «Отчего молчишь и как сыч глядишь?» [Там же. С. 27]. Образуется парадигма ты → сыч, т.е. мелкая сова, хищная птица-охотник. Кроме того, использован фразеологизм «смотреть сычом», который значит 'иметь мрачный, угрюмый вид'. Становится ясно, что по отношению к лирическому герою этот адресат настроен враждебно, возможно, подразумевается соперничество двух мужчин.

Анализируя образы, характеризующие отношения между адресатами и лирическим героем, мы отметили наличие конфликта и в стихотворениях, когда адресатом является возлюбленная, и в стихотворении, где адресатом является «ты». В стихотворении «Одиссей Телемаку» тоже присутствует конфликт, хотя несколько иного характера, пассивного, на расстоянии, в разлуке в силу определенных обстоятельств.

Следующая по численности группа тропов характеризует внешние данные адресатов. В отличие от лирического героя, портрет которого легко воссоздается из стихотворений книги, внешние данные адресатов представлены не так подробно. Мы выделили всего 11 случаев во всей книге, и все они относятся к адресату «возлюбленная». В основе создания ее образа лежит метонимический принцип. Чаще всего упоминаются взгляд, прическа, губы или рот: «Так что, вытянув рот, / так ты смотришь вперед, / как глядит в потолок, / глаз пыля,

ангелок» [Бродский 1983, с. 25], «и *взгляд* печалью, / Сокрытый от меня – / Как плечи – шалью» [Там же. С. 41], «Твой *локон* не свивается в кольцо, / (и пальца для него не подобрать)» [Там же. С. 46], «Я узнаю / *патлы* твои. Твою / *завивку*» [Там же. С. 135], «от тебя оставались лишь *губы*, как от того кота» [Там же. С. 101], «Дрова охваченные огнем – / как женская *голова* / ветренным ясным днем» [Там же. С. 139] и др. При этом возникает несколько образов сопоставления. ‘Возлюбленная → ангелок’, ‘волосы → пламя’, ‘возлюбленная → кот’, т.е. это женщина, сочетающая в себе одновременно ангельские, кошачьи черты и приметы огненной стихии. С другой стороны, сравнивая адресата с Чеширским котом из книги Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес», автор подчеркивает больше не внешние данные, а способность возлюбленной внезапно исчезать.

1 троп характеризует элемент одежды: «и *вязаный* твой *шлем* / из шерсти белой» [Там же. С. 41]. В данном случае – прямое соотнесение возлюбленной с воительницей, стремящейся к независимости, свободе. Упоминание шерсти указывает на жизнь в холоде, возможно, на севере. Белый цвет традиционно символизирует чистоту и холод (шлем белый).

Всего один образ относится к силуэту возлюбленной, при этом он сравнивается с гитарой. По словам Льва Лосева, на Бродского оказало влияние кубическое искусство Жоржа Барка, в котором «напоминающий женскую фигуру струнный инструмент – частый образ» [Лосев 2005, с. 296]: «Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной / струн, продолжающая коричневеть в гостинной» [Бродский 1983, с. 131].

В группе тропов, характеризующих образ жизни адресатов (5 употреблений) повторяется сравнение возлюбленной с кошкой: «под нос мурлычешь песни, как всегда» [Там же. С. 43]. При этом появляются новые парадигмы ‘возлюбленная → призрак’: «как бабочка (не так ли?) на плече / живое или мертвое оно <...> / связующее легкое звено / меж образом и призраком твоим?» [Там же. С. 47], «но если ты не призрак, если ты / живая плоть, возьми урок с природы» [Там же. С. 63], «ты все шатаешься, как тень» [Там же. С. 43].

Эта парадигма в творчестве Бродского реализуется в следующих вариантах образа сопоставления ‘призрак → тень → душа → психея → бабочка’ (см. стихотворения «Бабочка», «Бобо мертва», «Твой локон не свивается в кольцо» и др.). В основном во всех стихотворениях, в которых функционирует такая парадигма, подчеркивается эфемерность образа. Возможно, это качество «возлюбленной» важно для лирического героя потому, что в его воображении она становится свободна от плоти и может существовать вне времени и пространства в его мыслях, поскольку чаще они оказываются разлучены. Сравнение образа возлюбленной с небожителем: «и, чтоб гончим не выдал / – Ни моим, ни твоим – / адрес мой храпоидол / или твой – херувим» [Там же. С. 116] – еще раз акцентирует внимание на удаленности в пространстве от лирического героя. Она – существо высшего порядка, ее место обитания находится рядом с самыми близкими к Богу существами – херувимами и серафимами.

Образ жизни других адресатов никак не характеризуется в книге, хотя можно отметить, что в двух не вошедших в стихотворение фрагментах ранней редакции стихотворения «Одиссей Телемаку» подробно описывается как раз Телемак [Бродский 2011, с. 574-575].

Можно сделать вывод, что из всех образов адресатов наиболее разработан образ возлюбленной, что предсказуемо, учитывая название книги и посвящение ее М.Б. Выделяются прежде всего черты, определяющие ее жизненную важность для героя (самая частотная парадигма – ‘возлюбленная → воздух’). Вместе с тем в ее природе подчеркиваются непостоянство, воинственная независимость, глухота, стихийность, сверхъестественная сущность. Тропы, характеризующие образы разных адресатов лирического героя, в меньшей степени воспроизводят черты их внешности. Акцент смещается на характер взаимоотношений между адресатом и адресантом, в основе которых лежит некий конфликт, результатом чего становится разлука.

В рамках нашего исследования мы рассматриваем мотивы как средство создания образов лирических адресатов.

Вслед за А.Н. Веселовским под мотивом мы понимаем конструкцию, в основе которой лежит действие, выраженное глаголом и его формами [Веселовский 1989]. Действие – обязательная составляющая мотива. К факультативным составляющим относятся субъект, выполняющий действие, и объект, на который направлено действие. Нас интересует лирический адресат, выступающий в функции субъекта (активный мотив) либо объекта действия (пассивный мотив).

Опираясь на классификацию Н.В. Павлович [Павлович 2004, с. 211-212], мы выделили следующие семантические группы мотивов:

- «экзистенциальные действия (мотивы существования, умирания, роста, развития, старения);
- движение и перемещение в пространстве;
- расположение в пространстве;
- телодвижения, действия частями тела и мотивы, отражающие работу органов;
- действия орудиями, приспособлениями, ремесленные и производственные действия;
- информационные и творческие действия;
- ментальные действия и состояния, связанные с сознанием, работой мышления;
- действия и состояния, выражающие различные эмоции и чувства;
- действия, связанные со звуком, и другие, менее употребительные мотивы».

Всего в стихотворениях, имеющих образ адресата, мы выделили 133 мотива, из них 115 активных.

Самую многочисленную группу составили мотивы, выражающие ‘телодвижения, действия частями тела, работу человеческих органов’ (41 мотив). Существенная часть мотивов этой семантической группы связана с ‘работой органов зрения’ (со зрительным восприятием). Образы адресатов, которые функцио-

нируют в этой подгруппе: возлюбленная и некий «ты». В первом случае субъект речи повествует о том, что видит возлюбленная в своих воспоминаниях, или о том, что она могла видеть раньше: предметы искусства, окружающую природу, интерьер. При этом формы глаголов «смотреть – видеть» в большинстве своем использованы в настоящем времени, хотя само событие было в прошлом: «Так что, вытянув рот, так ты *смотришь* вперед» [Бродский 1983, с. 45], «Но, чайник сняв, ты *смотришь* в потолок» [Там же. С. 43], «на скромный бюст Суворова ты *смотришь* со смущеньем» [Там же. С. 63]. На основании этого можно сказать, что возлюбленная присутствует в сознании лирического субъекта, в его памяти постоянно. Так как реальное общение с ней невозможно, он ведет с ней воображаемые диалоги.

Некий «ты» смотрит на субъект речи враждебно: «Отчего молчишь и как сыч *глядишь?*» [Там же. С. 27]. В контексте этот «ты» является проводником между лирическим субъектом и «девой», но настроен этот адресат по отношению к лирическому субъекту явно враждебно.

Мотивы, выражающие ‘работу органов речи’, выступают в оппозиции «произнести – промолчать» и также связаны с возлюбленной. Мы заметили, что для лирического героя голос возлюбленной имеет большее значение, чем те слова, которые она произносит. В сущности, для него важно, чтоб в речевой ситуации она принимала участие, хотя бы давая знать о себе голосом: «а требует каких-то новых слов, / неведомых тебе – глухих, чужих, / но быть *произнесенными могущих*, / как прежде, только голосом твоим» [Бродский 1983, с. 47]. Молчит же возлюбленная вопреки своему желанию, нечего рассказывать, кроме «подробностей боли»: «*промолчишь* поневоле, / коль с течением дней / лишь подробности боли, / а не счастья видней» [Там же. С. 110].

Неопределенный адресат связан с оппозицией «слышать – не услышать»: «Ты *не услышишь* ответа / если спросишь “куда”» [Там же. С. 88] – «их разговор бросает в дрожь / не оттого, что *слышишь* ложь, / а потому, что их дитя – / ты сам на них похож» [Там же. С. 23]. В данном случае адресат обращается к себе-

седнику, от которого можно услышать либо ложь, либо вообще не дожидаться ответа. Кроме того, в тексте стихотворения дается небольшая характеристика образа неопределенного адресата: он сам лжив.

Следующая по численности группа мотивов – мотивы, выражающие ‘ментальные действия и состояния’, связанные с сознанием, работой мышления (25 словоупотреблений). Половина мотивов этой группы представляет оппозицию «помнить – забыть». Мы обратили внимание на то, что лирический субъект и его возлюбленная имеют общие воспоминания. Субъект речи использует обращение «помнишь?», чтобы иметь возможность и самому себе напомнить то же, что может помнить адресат: «*помнишь* свалку вещей на железном стуле, то, как ты подпевала бездумному “во саду ли”» [Там же. С. 106], «каким сейчас ты *помнишь* школьный атом» [Там же. С. 63], «*Припомни* Псков, гусей и вполнакала фонарики, музей, “Мытье” Шагала» [Бродский 1983, с. 39], «*Вспомни* размер зверей в плейстоценовой чаше» [Там же. С. 65]. Также лирический субъект стремится остаться в памяти возлюбленной («так *вспоминайте* ж меня, мадам» [Там же. С. 74], «*Меня вспоминайте* при виде волн» [Там же. С. 74]). Он призывает возлюбленную вспомнить, т.к. вспомнить – значит, в какой-то степени, вернуться в прошлое, в котором они были счастливы.

Мотивы «знать – не знать» занимают больше трети семантической группы ‘ментальные действия’ (9 употреблений). Функционирует в этой подгруппе некий «ты»: «ты *знаешь*, с наступленьем темноты пытаюсь я прикидывать на глаз» [Бродский 1983, с. 34]. В данном случае лидирует мотив «знать». Лирический субъект использует обращение «знаешь», как и в случае с «помнишь», лишь для того, чтобы самому утвердиться в своих знаниях или рассказать адресату об устройстве мира, природы. При этом имитируется интимный разговор: лексема «знаешь» предполагает установку на непосредственное общение. Таким образом, разговор с удаленным в пространстве собеседником, реальное общение с которым невозможно, ведется по правилам задушевного, частного разговора с глазу на глаз. Глагол «знаешь» ослабляет свою семантику и высту-

пают преимущественно в функции установления коммуникации, привлечения внимания собеседника к своим словам: «*Знаешь*, все, кто далече, / по ком голосит тоска» [Там же. С. 88], «*Знаешь*, когда зима тревожит бор красноносом, / когда торжество крестьянина под вопросом» [Там же. С. 107].

Другая часть этой оппозиции – «не знать» – связана с образами персонажей античной мифологии, к которым обращается лирический субъект в стихотворении «Новые стансы к Августе»: «Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а? <...> *Не ведаешь* ни ты, ни Каллиопа» [Там же. С. 56]. Данные адресаты выступают в риторической функции: поэт рефлексировал по поводу собственного поэтического творчества, того, куда оно его заводит, обращаясь при этом с вопросами к музам поэзии. Но они не ведают этих тайн.

Кроме того, в этой группе мотивов наше внимание привлекли «единичные» мотивы со значением «не винить», «лгать»: «Зачем *лгала* ты? И зачем мой слух / уже не отличает лжи от правды» [Там же. С. 84], «там, в темноте, во сне, где терпеливо / ждала ты, и *не ставила в вину*» [Там же. С. 99]. Чувство вины и ложь относятся к моральным качествам личности, т.е. они характеризуют образ возлюбленной. Зафиксировав эти мотивы, становится ясно, что оба участника отношений виноваты друг перед другом: она лгала, он «оставлял ее одну» «там, в темноте». Становятся прозрачными некоторые обстоятельства конфликта.

Мотивы ‘движения и перемещения в пространстве’ связаны в основном с движением возлюбленной. Перемещение возлюбленной имеет направленный характер – изнутри вовне; отмечается стремительность, легкость, быстрота движений. Всего таких мотивов 21 («быстрый свой бег *стремись*» [Бродский 1983, с. 25], «Ты *выпорхнешь*, малиновка, из трех малинников» [Там же. С. 26], «*Выходишь* прочь в рукоплесканье листьев» [Там же. С. 88], «и будут круги расширяться, как зрак – / вдогонку тебе, *уходящей*» [Там же. С. 85]). Находятся обстоятельства, которые мешают лирическому субъекту отправиться вслед за этим адресатом: возлюбленная в прошлом, а субъект речи в настоящем. В единичном

случае в эту группу попадает неопределенный адресат «ты»: «*Запрягай* коня да вези меня» [Там же. С. 27].

В группе мотивов, выражающих различные 'эмоции и чувства' (18 употреблений), только 4 конструкции указывают на чувство любви мужчины к женщине, хотя книга посвящена возлюбленной и она же является центральным образом книги. В данном случае речь идет о пассивных мотивах, в которых лирический адресат – объект действия, а не субъект. Все эти конструкции выражают иронию по поводу прошлых чувств: «Я Вас *любил* так сильно, безнадежно, / как дай Вам бог другими – но не даст!» [Там же. С. 120]. Отметим, что о любви лирический субъект говорит не от своего лица, а надев маску грубоватого современного обывателя, каким он представляется в «XX сонетах к Марии Стюарт».

В конечном счете отношение к любви самой возлюбленной становится пренебрежительным: «Любви своей не воздвигла ты ложе» [Там же. С. 85].

Однако среди мотивов данной группы также можно выделить доминанту – мотив «прощать». Большую часть данного мотива составляют просьбы о прощении («*Прости*. Я запускаю петуха. Но это кукареку в стратосфере» [Там же. С. 37], «Мадам, Вы *простите* бессвязность, пыл. / Ведь Вам-то известно, куда я плыл» [Там же. С. 74]). Меньше мотивов, утверждающих, что лирический субъект будет прощен возлюбленной («и ты *простишь* нескладность слов моих» [Там же. С. 65]). Мы обратили внимание на то, что лирический герой в 80% случаев просит прощения за свой «слог»: «*прости* того, кто, будучи ленив / в пророчествах, воспользовался штампом» [Там же. С. 38], «и ты *простишь* нескладность слов моих» [Там же. С. 65], «мадам, вы *простите* бессвязность, пыл» [Там же. С. 74], «*Извини* же / за возвышенный слог: / не кончается время тревог» [Там же. С. 97]. Герой дает своему «слогу» / слову уничижительные характеристики, т.к. стихи, по его мнению, не могут выразить всю полноту чувств.

Среди экзистенциальных мотивов очевидное преимущество у категории «быть» в значении «существовать»: «мы будем *жить* с тобой на берегу» [Там же. С. 57]. В этих случаях изображается идиллическое будущее возлюбленной и

лирического субъекта: возникает «мы» – «мы разведем с тобою огород / и будем устриц жарить за порогом» [Там же. С. 57]. При этом существование лирического субъекта в этом мире невозможно без возлюбленной, она в буквальном смысле источник его существования: «Как жаль, что тем, чем стало для меня / твое существование, не стало / мое существование для тебя» [Там же. С. 79], «Я был только тем, чего / ты касалась ладонью» [Там же. С. 145]. Среди мотивов существования, характеризующих образ возлюбленной, встречается значение «постоянства природы»: «Ты та же, какой была прежде» [Бродский 1983, с. 135], «Я буду стар, а ты – ты молода» [Там же. С. 58]. Возлюбленная выпадает из линейного времени лирического субъекта, он продолжает жить и меняться, стареть, а она остается в прошлом. Также в этой группе количественно выделяются мотивы роста и развития. В этой подгруппе функционирует персонаж античной мифологии Телемак: «Расти большой, мой Телемак, расти» [Там же. С. 104].

Остальные семантические группы мотивов представлены единично.

На основе произведенного анализа мотивов, связанных с образом адресата в книге Бродского «Новые стансы к Августе», можно сделать следующие **выводы**:

1. В книге выделяются несколько основных типов адресатов: возлюбленная, неопределенный адресат «ты», Бог, персонажи античной мифологии. Все эти образы относятся к внутритекстовой коммуникации. Но при этом в некоторых случаях обращение к возлюбленной, некоему «ты», Богу, мифологическим персонажам лишено семантики, т.е. эти адресаты являются только маркерами установки на разговор, на исповедальный характер речи лирического субъекта, а в остальных случаях являются полноценными образами. Адресаты Бог и персонажи античной мифологии в 90% случаев обращения к ним лирического субъекта используются в риторической функции, возлюбленная – в 10% и неопределенный адресат «ты» – в 50%.

2. Проанализировав мотивы, связанные с образами адресатов, мы отметили, что в количественном отношении преобладает группа мотивов, выражаю-

щих работу человеческих органов (43 мотива). Причем внутри группы также выделяется доминирующий мотив – мотив зрительного восприятия. Следующая по численности группа мотивов – мотивы, выражающие ментальные действия и состояния, связанные с сознанием, работой мышления (25 словоупотреблений). Половину данной семантической группы составляет оппозиция мотивов «помнить – забыть». На третьем месте по численности группа мотивов, связанная с перемещением адресатов в пространстве (21 мотив). Перечень мотивов, составляющих семантическую группу ‘эмоции и чувства’, представлен 18 случаями. Среди мотивов данной группы также можно выделить доминанту – мотив «простить». В двух группах мотивы воспоминания и прощения выражены преимущественно императивами, призывами к адресату вспомнить и простить, а не являются непосредственным действием адресата.

Последней группой являются экзистенциальные мотивы – 16 употреблений.

3. По некоторым функциям адресаты связаны между собой. В группу, связанную со зрительным восприятием, объединены возлюбленная и неопределенный адресат «ты», но при этом возлюбленная смотрит на окружающий мир, интерьер, а второй адресат – на субъекта речи. Оппозицией «знать – не знать» объединены персонажи античной мифологии и некий «ты», и в данном случае оба типа адресатов выступают в риторической функции. В экзистенциальной группе мотивов функционируют возлюбленная и персонажи античной мифологии, но внутри этой группы они разграничиваются по своим действиям: с образом Телемака связаны мотивы роста и развития, а с образом возлюбленной – мотивы существования, постоянства.

Чаще всего адресаты имеют строго индивидуальные функции. Так, например, только возлюбленная участвует в оппозиции «произнести – промолчать», т.е. только ей свойственны мотивы работы органов речи. Только она отвечает лирическому субъекту, но слышать диалог может и неопределенный адресат, поскольку с ним связана оппозиция «слышишь – не услышишь». Несмотря на

то, что ни возлюбленная, ни лирический субъект не признаются друг другу в любви (кроме как в пародийном ключе), только они функционируют в группе мотивов, выражающих эмоции и чувства. 80% мотивов этой группы составляет мотив прощать в форме призыва простить. Таким образом, в книге лирики «Новые стансы к Августе», построенной по принципу одного адресата, на поверку оказалась гораздо более сложная система внутритекстовых лирических адресатов. С одной стороны, они дополняют новыми нюансами основной лирический конфликт книги, с другой – усиливают общую коммуникативную направленность книги Бродского.

Выводы к главе II

В ходе исследования апеллятивной направленности книги И. Бродского «Новые стансы к Августе» была использована оригинальная методика, совмещающая в себе статистический и типологический подходы. Система индексов апеллятивности позволяет решить следующие задачи:

1) оценивать средства адресации разного уровня и сопоставлять между собой тексты, в которых совмещены несколько способов выражения лирического адресата;

2) среднее арифметическое значение индексов всех текстов книги представляет собой статистическую тенденцию, выраженную в количественном эквиваленте. Число, обозначающее общую апеллятивную направленность заданного объема текстов, дает возможность сравнить показатели между разными книгами одного автора, а также уровни адресации у разных авторов;

3) количественное преобладание определенного индекса свидетельствует о характере апеллятивности автора: направленная, субъектно-объектная, формальная;

4) структура индексов может обнажить механизмы построения композиции лирического цикла или книги стихов. Если в авторском сборнике уста-

новлена датировка, представляется возможным проследить разные периоды адресации в диахронии.

В книге «Новые стансы к Августе», несмотря на очевидную внешнюю коммуникативную направленность (заглавие, содержащее указание на адресата – Августу, а также посвящение «М.Б.»), коммуникация преимущественно имеет косвенный характер, выраженный в форме обращенности. Общий индекс адресации в книге (2.65) также указывает на то, что основными средствами выражения адресата являются местоимения 2-го лица и соответствующие им формы глаголов. В книге «Часть речи», рамочная композиция которой не содержит установок на адресацию, напротив, индекс апеллятивности выше (2.89) и представлены в основном конкретные адресаты, большинство из которых друзья.

Несмотря на то, что центральным адресатом обращений лирического субъекта является возлюбленная, к ней он предпочитает обращаться на «ты», однако в 90% случаев за этим местоимением скрывается полноценный образ. Анализ маркеров номинации, тропов и мотивов, связанных с образом возлюбленной, указывает на то, что этот образ является центральным в книге. В основе взаимоотношений между лирическим героем и адресатом возлюбленная лежит некий конфликт, результатом которого становится разлука.

Остальные адресаты, несмотря на то, что они названы по имени, упоминаются вскользь и являются не полноценными персонажами, а, скорее, выполняют формальную функцию – являются установкой на разговор, на исповедальный характер речи лирического субъекта. Кроме того, стихотворения с такими формальными адресатами составляют апеллятивный центр книги «Новые стансы к Августе» («О, как мне мил кольцеобразный дым!», «Новые стансы к Августе», «Письмо в бутылке») и не являются любовными. Можно сказать, что в композиционном центре книги любовной лирики расположены стихотворения, не содержащие образ возлюбленной.

ГЛАВА III. КОМПОЗИЦИОННО-КОММУНИКАТИВНЫЕ МОДЕЛИ В КНИГЕ И. БРОДСКОГО «НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ»

§1. Особенности коммуникативных моделей в стихотворениях книги

Субъектная организация поэтического текста и ее типы привлекают внимание исследователей уже не одно десятилетие. основополагающими в этой области являются труды Б.О. Кормана, который выделил следующие формы выражения сознания в лирике: собственно автор, автор-повествователь, лирический герой и герой ролевой лирики. По Корману, в прямой зависимости от соотношения форм выражения сознания в тексте находится целостность литературного произведения и распределение в нем художественного материала [Корман 1978].

С.Н. Бройтман выделяет еще одну субъектную форму – лирическое «я», отличное от образа лирического героя. По мнению исследователя, такое разделение является принципиально важным для лирики как рода литературы: «Лирика же дала иную линию развития: отказавшись объективировать героя, она не выработала четких субъектно-объектных отношений между автором и героем, но сохранила между ними отношения субъектно-субъектные» [Бройтман 1999, с. 141]. В своем исследовании «Поэтика книги Бориса Пастернака “Сестра моя – жизнь”» Бройтман, описывая субъектную архитектуру книги поэта, отмечает «самый высокий показатель обращенности к “ты”» [Бройтман 2007, с. 112] у лирического субъекта Пастернака по сравнению с другими поэтами первой половины XX века. Несмотря на это, приоритетным для исследователя является рассмотрение форм выражения субъекта речи.

Описание распределения субъектных форм дает представление о субъектной организации текста. Однако структура стихотворения не ограничивается

только формами выражения лирического субъекта. Несмотря на эгоцентризм лирики, «стихотворение, будучи сообщением (текстом), тем самым является элементом некоторого (потенциального) коммуникативного акта (оно кем-то создано и для кого-то предназначено)» [Левин 1998, с. 464]. В связи с этим актуальным является вопрос о соотношении лирического субъекта и адресата в тексте.

В последнее время появляется все больше работ, в которых рассматриваются субъектно-объектные отношения в лирике. В основном это исследования, опирающиеся на концепцию коммуникативного подхода к поэтическим текстам Ю.И. Левина. При этом все больше исследователей отмечает взаимосвязь между коммуникативной направленностью текста и его архитектурой.

Так, И.В. Романова, развивая коммуникативный подход к изучению лирики, обобщила и систематизировала все способы выражения лирического субъекта и лирического адресата. На основании полученных данных исследователь выделяет субъектно-объектные коммуникативные типы стихотворений: безлично-безадресный, эготивный, апеллятивный, эготивно-апеллятивный, смешанный. Благодаря выделению коммуникативных типов стихотворений Романовой удалось «выделить переломные этапы в поэтическом развитии Бродского» [Романова 2007, с. 48], а также определить особенности распределения субъектно-объектных форм в поэтических текстах разной жанровой ориентации.

Е.А. Афанасьева, рассматривая субъектно-объектную организацию цикла «Послания» Саши Черного, анализирует отношения лирического субъекта и периферических персонажей с коммуникативной точки зрения. Исследователь выделяет важную особенность в построении цикла: «На протяжении развития лирического сюжета цикла лирический субъект находится в постоянном движении, перемещаясь от авторского поля к геройному. В зависимости от положения лирического субъекта по отношению к авторскому полю определяется степень удаленности сатирических персонажей от самого лирического субъекта» [Афа-

насьева 2009, с. 44]. Однако автор исследования не выделяет четких закономерностей организации цикла.

С.Г. Руденко в своей работе «Субъектно-объектные отношения в лирике В. Хлебникова» отмечает влияние лирического сознания на композиционные особенности стихотворений. Исследователь приходит к выводу, что «в стихотворениях поэта нарушена традиционная схема субъектно-объектных отношений, когда авторское “я” непререкаемо, а “ты” выступает в роли адресата либо пассивного объекта. “Я” и “ты” в стихотворениях Хлебникова вступают в сложное взаимодействие, нарушая монологическое единство текста» [Руденко 2002, с. 154], т.е. зачастую стихотворения поэта строятся на основании развития образа лирического «ты», которое обладает своим поэтическим голосом.

Т.С. Круглова, анализируя «адресованную» лирику М. Цветаевой, также приходит к выводу, что соотношение форм выражения лирической героини и ее адресатов отражается на структуре текстов: «Диалогическая интенция и сопутствующая ей авторская эмоциональность является основным формообразующим фактором, организующим структуру и словесную ткань адресованных стихотворений Цветаевой как посланий (с эксплицитной адресацией) и посвящений (с имплицитной адресацией)» [Круглова 2008, с. 34]. Отмечая это, исследователь, тем не менее, не выделяет конкретных устойчивых структур внутри стихотворений, содержащих, помимо образа лирической героини, образ адресата.

В своей диссертации «Местоимения и обращения в русской лирике XIX века» М.Н. Мешков, исследуя способы организации лирической коммуникации, ближе всего подошел к выделению устойчивых моделей, строящихся на основе местоимений: «Использование определенных моделей лирической коммуникации, дополняемое различными типами обращения, позволяет создателю лирического текста выстраивать те или иные отношения между планом выражения и планом содержания сообщения» [Мешков 2011, с. 51].

Поскольку рамочная композиция книги Бродского «Новые стансы к Августе» имеет очевидную адресную направленность, существует необходимость

проследить распределение художественного материала с точки зрения субъектно-объектных отношений.

Мы поставили перед собой задачу рассмотреть, как последовательно раскрывается на уровне композиции каждого стихотворения книги оппозиция «я – ты». Мы придерживаемся точки зрения, что анализ всех форм выражения лирического субъекта и его адресата в стихотворении даст представление о субъектно-объектной организации текста. При этом основная задача исследователя – проследить смену плана выражения лирического субъекта на план выражения адресата и «охарактеризовать каждое стихотворение его внутритекстовой коммуникативной схемой» [Левин 1998, с. 470]. Такие коммуникативные схемы мы будем называть «коммуникативными моделями». В современных исследованиях по коммуникативной поэтике «определение характерных для того или иного автора коммуникативных моделей (“Я – Я”, “Я – Ты”, “Я – Он (Она)” и др.) с заложённым в них определённым значением, реализуемым через выбор местоимений и наиболее частотных обращений» [Мешков 2011, с. 28], формирует представление о поэтической системе автора. На наш взгляд, такая коммуникативная организация вполне отвечает основным композиционным принципам, разработанным В.М. Жирмунским: «В поэзии лирической одновременно с тематическим построением организуется, подчиняясь общему словесному заданию, и самый словесный материал» [Жирмунский 1921, с. 4].

Преыдушие наши наблюдения над лирической коммуникацией в книге «Новые стансы к Августе» показали, что образы адресатов и лирического героя выражены в основном эксплицитно: с помощью прямых обращений, местоимений «я», «мы», «ты», «вы» в сочетании с соответствующими формами глаголов. Самый распространённый в книге формальный способ выражения лирического героя – местоимение 1-го лица «я» (частота 226 раз), а адресатов – местоимение 2-го лица «ты» (128 раза).

Исходя из полученных результатов мы рассматривали коммуникативные модели, в составе которых участвуют только апеллятивные и эготивные элемен-

ты. К апеллятивным элементам мы относим: прямое обращение, местоимения 2-го лица «ты» и «вы», формы глаголов 2-го лица; к эготивным – все средства выражения лирического субъекта (местоимения 1-го лица «я» / «мы» и соответствующие им формы глаголов, а также метонимические составляющие образа и т.д.). Безлично-безадресные компоненты мы рассматриваем лишь как элементы, влияющие на расположение в тексте сфер «я» и «ты» или отделяющие сферы «я» и «ты».

В данном исследовании мы не рассматриваем коммуникативные схемы, в которых участвуют формальные адресаты, имеющие только риторическую функцию в тексте, таких адресатов в книге 7 %. Это случаи, когда обращение к возлюбленной, некоему «ты», Богу, мифологическим персонажам не обусловлено лирическим сюжетом и является лишь установкой на разговор, на исповедальный характер речи лирического субъекта.

На основе проведенного анализа стихотворений в книге Бродского мы выделили различные типы коммуникативных моделей, которые разделили на *продуктивные* (постоянно встречающиеся в книге) и *непродуктивные* (однократные). Поскольку тематические сферы «я» и «ты» в текстах с продуктивными схемами могут по-разному соотноситься между собой, внутри продуктивных моделей мы обозначили их различные варианты.

Как и следовало ожидать, исходя из коммуникативной направленности книги, в 67% стихотворений реализуются варианты смешанного коммуникативного типа.

I. Эготивно-апеллятивный тип.

27 стихотворений в книге смешанного эготивно-апеллятивного типа (см. Главу 1). Далеко не во всех этих текстах мы нашли устойчивые модели. В некоторых эготивно-апеллятивных текстах нет очевидных тенденций распределения тематического материала. Апеллятивно-эготивные коммуникативные модели реализуются в следующих схемах:

- 1) существование на равных и чередование сфер «я» и «ты» (13);

2) наличие «ты», «я» и общего «мы», связывающего адресата и лирического героя (7);

3) наличие «ты» и «я» при доминировании одного из начал (4).

Самым распространённым вариантом расположения тематических сфер «я» и «ты» является модель с постоянным чередованием «я – ты – я – ты». При этом в текстах отсутствует безлично-безадресное изложение, т.е. внимание читателя приковано не к тому, что изображено, а к тому, кто изображен. Ожидаемо, что данная модель реализуется в простой композиционной форме, когда распределение эготивных и апеллятивных элементов совпадает со строфическим делением текста, т.е. каждая отдельная строфа содержит «ты» или «я» и развивает тему, связанную с образом адресата или лирического героя:

Ты та же, какой была.

От судьбы, от жилья

после тебя – зола,

тусклые уголья,

холод, рассвет, снежок,

пляска замерзших розг.

И как сплошной ожог –

не удержавший *мозг* [Бродский 1983, с. 136].

Однако в большинстве случаев чередование основано на более частой смене форм выражения лирического субъекта или адресатов. В одном тексте смена модели может происходить от четырех до двенадцати раз, как в стихотворениях «Тебе, когда мой голос отзвучит» (4 раза), «Румянцевой победам» (9 раз), «Письмо в бутылке» (12 раз). В этой модели наблюдается тенденция, при которой лирический субъект выражен несколькими формами, а лирический адресат чаще всего эксплицитно с помощью местоимений. При этом образ адресата

та представлен редуцированно или полноценно. В стихотворении «Румянцевой победам» лирический субъект выражен непосредственно в образе лирического героя, а также метонимически и через инфинитивную форму:

Прядет кудель под потолком
дымок ночлежный.
Я вспоминаю под хмельком
Ваш образ нежный,
как *Вы* бродили меж ветвей,
стройней пастушек,
вдвоем с возлюбленной *моей*
на фоне пушек.

Под жерла гаубиц морских,
под *Ваши* взгляды
мои волнения и стих
попасть бы рады.
И дел-то всех: коня да плеть
и ногу в стремя.
Тем, первым, версты *одолеть*,
последним – время [Бродский 1983, с. 48].

Наиболее интересными нам представляются случаи, когда в «распределении ритмико-синтаксического материала могут быть отмечены повторяющиеся формы» [Жирмунский 1921, с. 67], т.е. ритмико-синтаксические фигуры. Так, в стихотворении «Я был только тем, чего...» чередующаяся модель «я – ты – я – ты», реализуемая в первых двух стихах строф, является анафорической:

Я был только тем, чего
ты касалась ладонью, <...>

Я был лишь тем, что *ты*
там, снизу, различала: <...> [Бродский 1983, с. 145].

Но не только анафора на протяжении всего стихотворения призвана фокусировать внимание читателя на постоянном чередовании модели «я – ты – я – ты», но и синтаксический перенос, который, по наблюдениям И.В. Романовой, является «одной из самых частотных риторических фигур в поэтике Бродского» [Романова 2006, с. 81]. Пик разрыва приходится либо ровно посередине модели («я был только тем, чего / **ты** касалась ладонью» [Бродский 1983, с. 145]), либо после местоимения «ты». Слова, оказавшиеся на границе синтаксического переноса – в конце первого стиха и в начале следующего, – «сильно остранныются, задерживают на себе читательское внимание – и, как следствие – дополнительно семантизируются и рематизируются» [Романова 2006, с. 82].

Эготивно-апеллятивный характер направленности книги и некоторых стихотворений мы отметили не только на тематическом, но и на композиционном и ритмико-синтаксическом уровнях.

Следующий вариант апеллятивно-эготивной модели мы схематично обозначили как «**мы** – я – ты». Это чередование с общим знаменателем «мы», которое встречается в 7 текстах книги. «Мы», включающее субъект речи и адресат, является инклюзивным. Инклюзивность такого «мы» обуславливается наличием в тексте областей лирического субъекта и адресата, а также сферой, обозначающей совместные действия или общие обстоятельства. В схеме инклюзивного «мы» в книге Бродского в качестве адресата практически всегда выступает возлюбленная. Поэтому в 6 стихотворениях из 8, в которых есть общая для лирического героя и его адресата тематическая сфера «мы», содержатся мотивы

совместного проживания в прошлом и разлуки («Любовь», «Песни счастливой зимы», «Псковский реестр», «Для школьного возраста», «Помнишь свалку вещей на железном стуле», «Одиссей Телемаку»), т.е. данная модель практически всегда реализует одну и ту же идею: идиллические отношения с возлюбленной, сохранившиеся лишь в памяти лирического героя, постоянно побуждают его обращаться к адресату с призывом «Вспомни!».

Так, в стихотворении «Псковский реестр» лирический герой напоминает возлюбленной детали их совместного путешествия, выстраивая их в своеобразный реестр, но при этом все эти детали занимали внимание пары. Отсюда появляется не только чередование сфер «ты» и «я» (что помню я, а что помнишь ты), но и общая зона «мы» (что делали мы: гуляли, играли в снежки, посещали музей, фотографировались на память);

Мгновенье – и *прерву*,
 еще лишь горстка:
припомни синеву
 снегов Изборска,
 где разум *мой* парил,
 как некий облак,
 и времени дарил
мой «Фэд» *наш* облик [Бродский 1983, с. 39].

Сфера «мы» инклюзивного в большинстве случаев в композиции стихотворения не находится в маркированной позиции, чаще всего она заключена в единственной строке, резюмирующей отношения «я» и «ты», как в стихотворении «Пророчество»:

Я буду стар, а *ты* – ты молода.
 Но выйдет так, как учат пионеры,

что счет пойдет на дни – не на года, –
оставшиеся *нам* до новой эры [Бродский 1983, с. 59].

В таких случаях либо адресат, либо субъект речи могут входить в состав суждения типа «А есть В» («Ты – ветер, дружок, Я – твой / лес» [Там же. С. 13]). Склонность к таким суждениям у Бродского обуславливается тем, что «он видит общее через частное» [Ранчин 2001, с. 57].

Единичен случай, где в данной модели инклюзивное «мы» составляют лирический герой и некий «ты». В стихотворении «Песня» этот неопределенный адресат является проводником между героем и возлюбленной. В этом случае лирический субъект стихотворения не обозначен местоимением 1-го лица «я», а представлен только глаголами 1-го лица множественного числа, указывающими на «более высокий статус говорящего» [Апресян 1995, с. 35]:

То ли дождь идет, то ли дева ждет.
Запрягай коней да *поедем* к ней.
Невеликий труд бросить камень в пруд.
Подопьем, на шелку *постелем*.
Отчего *молчишь* и как сыч *глядишь*?
Иль зубчат забор, как еловый бор,
за которым стоит терем? [Бродский 1983, с. 27].

В стихотворении «Строфы» «мы» инклюзивное выражено через инфинитивные формы глагола:

Дорогая, что толку
пререкаться, вникать
в случившееся. Иголку
больше не отыскать

в человеческом сене.

Впору *вскочить*, разя

тьнь; либо – вместе со всеми

передвигать ферзя [Бродский 1983, с. 87].

Реже всего среди эготивно-апеллятивных моделей встречается вариант, при котором после чередования образов адресата и лирического героя внимание все-таки опять акцентируется на внутренних переживаниях героя. В таких стихотворениях эготивный элемент преобладает над апеллятивным, т.е. происходит чередование с доминантой образа лирического героя. Схематически можно обозначить этот вариант как «**я – ты – я**»:

Как жаль, что тем, чем стало для *меня*

твое существование, не стало

мое существованье для *тебя*.

В который раз на старом пустыре

я запускаю в проволочный космос

свой медный грош, увенчанный гербом,

в отчаянной попытке возвеличить

момент соединения <...> [Там же. С. 79].

В стихотворениях, в которых реализуется эта модель, лирический субъект акцентирует внимание на себе, адресат перестает играть важную роль для плана выражения стихотворений. Как раз в этих текстах, по мнению С. Крыловой, происходит «развенчание бывшего кумира» [Крылова 2006, с. 55]: «Последняя часть сборника свидетельствует о том, как борются в герое два чувства – стремление удержать в душе образ любимой и желание доказать самому себе, что с прежними чувствами покончено» [Там же. С. 54].

II. Смешанный эготивно-безлично-безадресно-апеллятивный тип.

Следующий тип стихотворений – смешанный, который содержит, помимо эготивного и апеллятивного элементов, безлично-безадресный. Схематично такую модель можно представить как «**я – он (или она/ они/ оно) – ты**», т.е. как содержащую три компонента: 1л.+2л.+3л. Она реализуется в девяти текстах книги.

Бродский использует 3-е лицо для создания дистанции между лирическим героем и адресатом. Преимущественно такая модель встречается в ролевых стихотворениях, где важным является образ пространства, в котором находится герой. Например, в стихотворении «Одиссей Телемаку» каждое обращение к адресату сопровождает рассказ героя о его странствиях, при этом сила направленности речи на адресата ослабевает. Или в цикле «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» образ Шотландии или Люксембургского сада в некоторых сонетах стоит между лирическим героем и адресатом:

Земной свой путь пройдя до середины,
я, заявившись в Люксембургский сад,
смотрю на затвердевшие седины
мыслителей, письменников; и взад-
вперед гуляют дамы, господины,
жандарм синее в зелени, усат,
фонтан мурлычет, дети голосят,
и обратиться не к кому с «иди на».

И *ты*, Мари, не покладая рук,
стоишь в гирлянде каменных подруг <...> [Бродский 1983, с. 117].

У трехкомпонентной модели, которая содержит помимо сфер адресата и лирического героя еще и область, выражающую 3-е лицо, в книге есть вариант, который схематично можно обозначить как «**я – он (или она / они / оно) – мы**». В этом варианте вместо прямого обращения к «ты» содержится «мы» инклю-

зивное. Поскольку при инклюзивном «мы» «солидарность с адресатом, испытываемая говорящим, настолько велика, что он готов поставить себя в положение адресата и разделить все его переживания» [Апресян 1995, с. 153], подразумевается, что такое «мы» содержит ориентацию на адресата. Можно говорить о том, что «мы» инклюзивное формально предполагает обращенность сознания к «ты». Однако в отличие от эготивно-апеллятивной модели с общим элементом («мы – я – ты»), в которой инклюзивное «мы» включает в себя лирического героя и его возлюбленную, в данном инварианте «мы» содержит лирического героя и исторического персонажа. Данная модель развивает историческую или философскую тему, любовная коллизия является второстепенной в таких текстах. В стихотворениях «Anno Domini» «мы» инклюзивное включает лирического героя, скрывающегося под маской ролевого персонажа, и наместника, который лишился былого доверия императора:

И я, писатель, повидавший свет,
пересекавший на осле экватор,
смотрю в окно на спящие холмы
и думаю о сходстве наших бед:
его не хочет видеть Император,
меня – мой сын и Цинтия. И мы,

мы здесь и сгинем [Там же. С. 93].

Распределение материала в данном варианте модели имеет тенденцию к композиционному выделению сферы «мы», акцентированию читательского внимания на ней. Бродский выполняет эту задачу всегда разными способами: с помощью повтора местоимения «мы», синтаксического переноса или расположения «мы» в маркированной позиции.

В основном среди коммуникативных типов смешанных трехкомпонентных стихотворений встречаются непродуктивные модели.

III. Смешанный апеллятивно- безлично-безадресный тип.

Следующая продуктивная модель является смешанной двухкомпонентной (2л.+3л.+2л) при условии, что 1-е лицо эксплицитно не выражено. Эту модель схематически можно представить как «**ты – он (или она / они / оно) – ты**». Обратная форма такой модели в книге представлена лишь один раз, т.е. является непродуктивной.

Рассмотрим пример такой модели в стихотворении «Песни счастливой зимы» (1963). Стихотворение начинается с обращения ко 2-му лицу в первых двух стихах:

Песни счастливой зимы
на память себе возьми <...>

В следующих десяти стихах описывается адресат (некая «ты») и его действия, адресат-возлюбленная сравнивается с ангелком. Затем восемь стихов описывают весну (она):

Значит, это весна.
То-то крови тесна
вена <...> [Бродский 1983, с. 24].

После этого отступления от описания адресата стихотворения следует еще восемь заключительных стихов, создающих кольцевую композицию. Этот повтор вновь возвращает нас к адресату стихотворения. Таким образом, представленная коммуникативная модель на тематическом уровне акцентируется строфико-синтаксической анафорой. Эта тенденция наблюдается и в других стихотворениях этого типа.

В тексте присутствует «я» повествующее, выраженное имплицитно при помощи императива («только что взрежь»). Однако такое «я» максимально скрыто и создает иллюзию спонтанной речи или субъективности точки зрения в восприятии событий.

Представленная коммуникативная модель реализуется в композиции трех стихотворений книги. Известно, что к подобному приему Бродский прибегал сознательно и описал его в своем письме Якову Гордину: «Самое главное в стихах – это композиция. Не сюжет, а композиция. Это разное. <...> Надо строить композицию <...> Частностей без целого не существует. О частностях нужно думать в последнюю очередь. Или вот прием композиции: разрыв. Ты, скажем, поёшь деву. Поёшь, поёшь, а потом – тем размером – несколько строчек о другом. И, пожалуйста, никому ничего не объясняй... Но тут нужна тонкость, чтоб не затянуть уж совсем из другой оперы. Вот дева, дева, дева, тридцать строк дева и ее наряд, а тут пять или шесть о том, что напоминает ее одна ленточка. Композиция, а не сюжет» [Гордин 2010, с. 98].

На основе существующих работ по теории коммуникативной поэтики, а также созданных учеными классификаций способов выражения лирического субъекта и адресата мы разработали оригинальную методику анализа коммуникативно-композиционных моделей стихотворений. Строящиеся на базе тематических сфер лирического субъекта и его адресатов модели обнажают закономерности в композиции стихотворений, т.е. коммуникативная структура текста влияет на его композицию.

Данная методика объединяет литературоведческий и лингвистический подходы, анализ плана содержания дополняется анализом плана выражения. Все это позволяет не только проследить коммуникативные стратегии Бродского в книге, но и сделать важный вывод о характере конфликта образов героя и его адресата-возлюбленной, выраженных через лирические «я» и «ты».

Нами были выявлены следующие устойчивые двухкомпонентные коммуникативные модели, которые мы представили схематично: чередование

«я – ты – я – ты», чередование с общим компонентом «мы – ты – я», преобладание сферы лирического субъекта «я – ты – я», разрыв «ты – он (или она/они/оно) – ты», а также одна трехкомпонентная модель «я – он (или она/они/оно) – ты», имеющая вариант «я – он (или она/они/оно) – мы».

С каждой коммуникативной моделью и ее имеющимися вариантами связаны устойчивые композиционные закономерности.

Модель «я – ты – я – ты» реализуется в композиционной форме, когда эго-тивные и апеллятивные элементы совпадают со строфическим делением текста или внимание на них акцентируется с помощью ритмико-синтаксических фигур или стилистических приемов. Эта коммуникативная модель чаще всего подчиняется «композиционному заданию» [Жирмунский 1921, с. 3]

Для модели «мы – я – ты» общим знаменателем является «мы» инклюзивное, которое включает в себя лирического героя и его возлюбленную. В текстах, в которых реализуется данная модель, развиваются темы любви и разлуки, поэтому совместная сфера «мы» находится в воспоминаниях героя. В таких текстах «мы» чаще всего заключено в одной строке и является кратким выводом отношений возлюбленных.

Реже всего среди двухкомпонентных моделей встречается чередование с доминантой, при котором лирический герой акцентирует внимание на собственном внутреннем мире больше, чем на своем адресате («я – ты – я»). В этих текстах говорится о разочаровании героя в любви. Здесь не встречаются композиционные закономерности, поскольку очевидного стремления лирического субъекта приковать внимание к собственным переживаниям в текстах нет. Скорее образ «я» развивается и трансформируется благодаря образу «ты».

Среди смешанных трехкомпонентных моделей продуктивной является «я – он (или она/ оно/ они) – ты». Эта схема иллюстрирует наличие дистантной коммуникации между лирическим героем и адресатом возлюбленной. В текстах, содержащих данную модель, герой предпочитает выступать под маской ролевого персонажа: Тезея, писателя времен Империи, Одиссея, современника, гуляю-

щего по Люксембургскому саду. Это единственная модель, у которой в книге есть вариант: схематически его можно обозначить как «я – он (или она/ они/ оно) – мы». Инклюзивное «мы» из этой схемы включает в себя лирического героя и историческую личность. В таких текстах сфера «мы» маркируется с помощью синтаксического переноса, положения в композиционно отмеченной позиции.

Последняя продуктивная модель является двухкомпонентной. Ее можно представить как «ты – он (или она/ оно/они) – ты». Она строится на основе образа адресата, описание которого прерывается вставкой, выражающей 3-е лицо. Такой «разрыв» призван привлечь внимание к образу возлюбленной. Смена планов содержания манипулирует вниманием читателя, обостряя его восприятие. В большинстве случаев такие модели строятся на анафорической основе.

Перечисленные закономерности позволяют сделать **вывод**, что внимание на продуктивных моделях в книге акцентируется на уровне ритмико-синтаксической организации текста, с помощью синтаксического переноса, анафоры разного типа, а главное, на тематическом уровне.

В «Новых стансах к Августе», в отличие от всего своего творчества, Бродский не избегает местоимения «я». Напротив, самой широкой сферой интересов поэта является направленность внутреннего голоса на адресата, конфликт с ним. Поэтому все продуктивные модели содержат сферу адресата или обращенность.

В некоторых случаях появляется совместное «мы» «инклюзивное», которое в разных моделях имеет разный состав: адресата-возлюбленную и лирического героя или лирического героя и исторического персонажа. Это свидетельствует о большей развернутости образа «я» в данной книге стихов, что выделяет «Новые стансы к Августе» на фоне всего лирического творчества Бродского, избегавшего в лирике 1-го лица единственного числа и предпочитавшего «мы» как способ остранения и отстранения.

Эготивно-апеллятивный характер книги и некоторых стихотворений подчеркивается на тематическом, композиционном и ритмико-синтаксическом уровнях.

Устойчивые коммуникативные модели, которые влияют на композиционное распределение тематического материала, встречаются не во всех стихотворениях книги. Лишь 59 % стихотворений имеют такие закономерности. Остальные 41 % текстов содержат в своей основе различные не повторяющиеся, т.е. не переходящие из текста в текст коммуникативные модели (непродуктивные). И продуктивные, и непродуктивные модели при изучении их распределения в динамике могут открыть механизмы развития основного конфликта книги.

§2. Композиционное распределение коммуникативных моделей в книге

Бродский утверждал, что книга «Новые стансы к Августе» имеет внутреннюю целостность: «Я посмотрел все эти стихи и вдруг увидел, что они поразительным образом выстраиваются в некий сюжет. И мне представляется, что в итоге “Новые стансы к Августе” можно читать как отдельное произведение» [Труды и дни 1998, с. 317]. Поскольку «в XX веке циклизация стала одним из главенствующих способов раскрытия авторского мирозобраза, а цикловые построения различного рода – доминирующими формами самовыражения поэта» [Мирошникова 2004, с. 10], мы считаем, что выявление закономерностей построения сюжета книги стихов позволит восстановить авторскую картину мира, в которой «Новые стансы к Августе» соотносятся некоторым образом с «Божественной комедией» Данте.

Книга стихов является одной из форм художественной циклизации стихотворных текстов, уникальным «сверхциклом», который в авторском сознании имеет художественную целостность и организует читательское восприятие. Для

поэтов эта форма – способ выразить свое мироощущение в системе мотивов и образов.

Первой собственно авторской книгой стихов, имеющей «нежанровое заглавие и индивидуально заданный характер композиции» [Тамарченко 2008, с. 96], исследователи считают «Сумерки» Е.А. Баратынского: «Последняя книга поэта во многом явилась первой в истории русской поэзии книгой стихов в точном смысле этого слова. Недаром на обложке “Сумерек” стояло не традиционное обозначение “стихотворения”, но “сочинение”, подчеркивающее целостный характер книги» [Дарвин 2001, с. 1]. Известно, что И. Бродский из всей пушкинской плеяды поэтов особенно выделял и любил Баратынского и высоко ценил его «Сумерки»⁶.

Лирическая циклизация в филологической науке подробно изучается уже более полувека. За это время постепенно наращивались устойчивые характеристики циклических форм. В иерархии циклических объединений книга стихов занимает ведущее место по своей концептуальной значимости.

Одними из первых об этом заговорили символисты (Брюсов, Блок, Белый), особенно выделяя книгу стихов как жанр и отмечая при этом ее отличие от обычного сборника. В.Я. Брюсов в предисловии к собственной книге стихов «Urbi et Orbi» точно сформулировал эту идею: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней» [Брюсов 1903, с. 7].

В западной теории цикла можно выделить таких ученых, как Х. Мастард, И. Мюллер и Л. Ланг, которые под понятием «цикл» подразумевают все крупные лирические объединения, составленные автором (в том числе и книгу сти-

⁶ Подробнее об этом см.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / С. Волков. – М.: Независимая газета, 1998. – С. 227 – 230.

хов). Для западных исследователей цикл – «это некий формальный прием» [Сененко 2007, с. 17], не имеющий конкретных содержательных задач.

В отечественном цикловедении исследование жанровой и содержательной природы книги стихов имеет два основных направления: одни филологи полагают, что книга лирики и цикл имеют принципиальные различия, другие рассматривают книгу стихов в контексте общего циклообразования.

И.В. Фоменко в своих работах «Поэтика лирического цикла» и «Книга стихов: миф или реальность?» описал генезис жанра «книга стихов», а также причины проникновения его из европейской литературы в русскую. Исследователь считает главной задачей книги стихов быть «личностной эпопеей» [Фоменко 1990, с. 47], поскольку этот жанр «стремится исчерпать целостность авторского представления о мире во всех его сложностях и противоречиях» [Там же]. В этой эпичности книги, а также в том, что она имеет большую внутреннюю свободу, принципиальное отличие книги стихов от цикла, т.е. для И.В. Фоменко книга стихов обладает большим универсализмом.

Нам особенно важно, в чем ученый видит залог целостности книги. По его мнению, существует три принципа композиционных объединений текстов внутри целого: «единство события» (стихотворения, написанные в честь одного события и вследствие его переживания автором), «вариации на тему» (каждое стихотворение представляет собой размышление на одну обширную тему), «сопротивопоставленность» («диалогические отношения между текстами») [Там же. С. 33].

О.В. Мирошникова также считает, что книга стихов как жанр имеет свою специфику и отличия от цикла. Монографию «Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика» исследователь полностью посвящает книге лирики как самостоятельному «макрожанру» [Мирошникова 2004, с. 10]. Пытаясь разобраться в «феномене лирической книги», О.В. Мирошникова пишет: «Книга стихов как многосоставная контекстовая форма в своих наиболее эстетически завершенных, концептуально и структурно

целостных образцах представляет собой аналог лирического жанра, обладает достаточно устойчивой архитектурой, что обеспечивает возможность ее “воспроизводства” в качестве жанровой структуры, в которой реализуется миро-делирующая функция искусства» [Там же. С. 8]. Вслед за И.В. Фоменко автор работы видит в книге стихов модель авторского мироздания. Являясь проекцией авторского мира, книга стихов в «аспекте статики/динамики» [Там же. С. 12] подчиняет стихотворение собственной «жанровой доминанте», тем самым или расширяя, или сужая его контекст.

Такие исследователи, как М.Н. Дарвин и Л.Е. Ляпина, книгу стихов и цикл рассматривают не как самостоятельный жанр, а скорее как разновидность поэтического контекста.

М.Н. Дарвин утверждает, что циклические формы (цикл, книга стихов) – «следствие всеобщего для лирики онтологического закона: каждое лирическое произведение может вступать во взаимодействие с другими лирическими произведениями в контексте творчества поэта» [Дарвин 1997, с. 46]. Проблему целостности таких форм, как цикл или книга стихов, исследователь предлагает решать, приравнивая их к таким жанрам, как поэма, роман в стихах. Благодаря этому ученые могут выделять в книге лирики элементы композиции и сюжетности. М.Н. Дарвин демонстрирует это, рассматривая книгу стихов «Сумерки» Баратынского и выделяя в ней «подъемы лирического волнения» [Дарвин 2001, с. 6] и сменяющую их «поэтическую медитацию» [Дарвин 2001, с. 7], а между ними вершину композиции – стихотворение «Недоносок».

Л.Е. Ляпина в своем труде «Проблема целостности лирического цикла» выделяет основные требования к циклизации как художественной форме: «авторская заданность композиции», «самостоятельность входящих в лирический цикл стихотворений», «центростремительность композиции», «лирический характер сцепления стихотворений» [Ляпина 1977, с. 165]. Исследователь видит целостность лирической циклизации в «общности темы, героя или переживания» [Там же], смешивая между собой все формы объединения стихотворений.

Мы видим, что большинство крупных исследователей выделяют одни и те же устойчивые признаки такого циклического образования, как книга стихов. Прежде всего, книга должна выражать не конкретную идею поэта, а весь спектр его взглядов на мир. Книгу лирики отличает целостный сюжет, композиционная стройность, повторяющиеся мотивы и образы отдельных стихотворений, которые в общем контексте книги обретают новое скрытое звучание.

На основе вышеперечисленных концепций в современной науке появилось большое количество работ, посвященных отдельным книгам стихов разных авторов. Наиболее интересными для нашего исследования являются те работы, в которых представлен анализ книги лирики с точки зрения композиции или освещены подробно методики анализа циклических структур.

О.А. Лекманов в своей работе «Книга стихов как “большая форма” в русской поэтической культуре начала XX века, О.Э. Мандельштам “Камень”, 1913 г.» четко обозначает границы «кружевной» композиции «Камня» и способы ее создания. Мандельштам разбил книгу на циклы, которые «при поверхностном чтении не воспринимались как циклы. Они не были озаглавлены или как-нибудь иначе отделены друг от друга, так что вся книга не дробилась в сознании читателя на “отделы” или “главы”, а ощущалась как монолитное целое (“камень”))» [Лекманов 1995, с. 37]. Нам важно, что ученый построил свою работу на анализе ключевых слов и мотивов книги, показывая, что они являются скрепляющими элементами циклов внутри книги.

О.В. Сененко в диссертации «“Темы и вариации” в контексте раннего творчества Б. Пастернака: поэтика лирического цикла и книги стихов» целый параграф отводит методике анализа лирических циклов. Систематизируя и обобщая все существующие методики анализа циклических форм, главной целью анализа исследователь считает «смысловое приращение, которое возникает внутри этой сложной организованной целостности, так как именно в нем, по-видимому, воплощается художественная концептуальность цикла» [Сененко 2007, с. 48]. Основные методики, выделяемые О.В. Сененко: выявление и ин-

терпретации ключевых слов (И.В. Фоменко), анализ от содержания в целом к «формально-содержательным» категориям (М.Н. Дарвин), анализ состава жанровых форм в книге (Д.М. Магомедова), анализ «по одному-двум ключевым элементам поэтики» (Т.Б. Кирюнина), анализ образной системы и образа лирического героя (Л.В. Суматохина), метод соотнесения всех существующих изданий (М.Л. Гаспаров) и другие. Однако все эти методики не являются всеохватными, учитывающими и рамочную композицию и внутреннюю, лирическую.

В диссертации С.П. Гудковой «Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980 – 2000-х годов» описаны основные способы репрезентации книги как крупной жанровой формы: «продуманная структура, присутствие заголовочно-финального комплекса, наличие предисловия, авторских комментариев или примечаний, четкость сюжетных линий, поэтических образов, сквозных мотивов, а также использование полиграфических средств» [Гудкова 2011, с. 11]. Особое внимание уделяется авторско-читательской коммуникации.

К.В. Абрамова в диссертации «Композиционная структура книги Б.Л. Пастернака “Темы и вариации”» подходит к исследованию книги Пастернака как к эпико-драматическому произведению, выделяя полноценный «лирический сюжет» [Абрамова 2013, с. 4]. Этот сюжет представлен «пунктирно» [Там же. С. 5] и состоит из ключевых моментов: «встреча, вершинное напряжение, расставание» [Там же]. Во всех текстах книги парадигматически реализуется лирический сюжет.

Эта работа близка нам, поскольку в ее основе лежит анализ образов лирического героя и героини.

Можно сделать вывод, что в современной филологии проблема построения таких жанровых форм, как книга стихов, является до сих пор актуальной и заключается в поиске новых методик анализа.

Специальных исследовательских работ, посвященных композиции книги Бродского «Новые стансы к Августе», нет. Но ученые⁷, касавшиеся этой проблемы, отмечают, что авторская стратегия соединяет все стихотворения книги в единый текст: «Тема любви как важнейшее слагаемое художественной картины мира в поэзии Бродского с наибольшей полнотой представлена в сборнике “Новые стансы к Августе” и характеризуется единством внешнего и внутреннего сюжетов, особым хронотопом, устойчивостью мотивов и стилевых приемов» [Смирнова 2013, с. 3].

Мы поставили перед собой задачу рассмотреть композицию книги «Новые стансы к Августе» с коммуникативной точки зрения.

Нами были выявлены устойчивые коммуникативные модели, которые влияют на композиционное распределение тематического материала и встречаются в 59 % стихотворений книги. Коммуникативные модели строятся на основе средств выражения образов лирического героя и его адресатов, а также на основе складывающихся вокруг них соответствующих тематических сфер.

41 % текстов содержат различные не повторяющиеся модели (непродуктивные). Несмотря на то, что они не демонстрируют регулярности в расположении сфер «я» и «ты», непродуктивные модели тоже содержат элементы лирического сюжета.

Имея подробное описание продуктивных моделей и лежащих в их основе тематических закономерностей, мы можем проанализировать распределение коммуникативных моделей в динамике. Мы предполагаем, что чередование продуктивных и непродуктивных моделей в книге по-новому представит развитие лирического конфликта между героем и героиней.

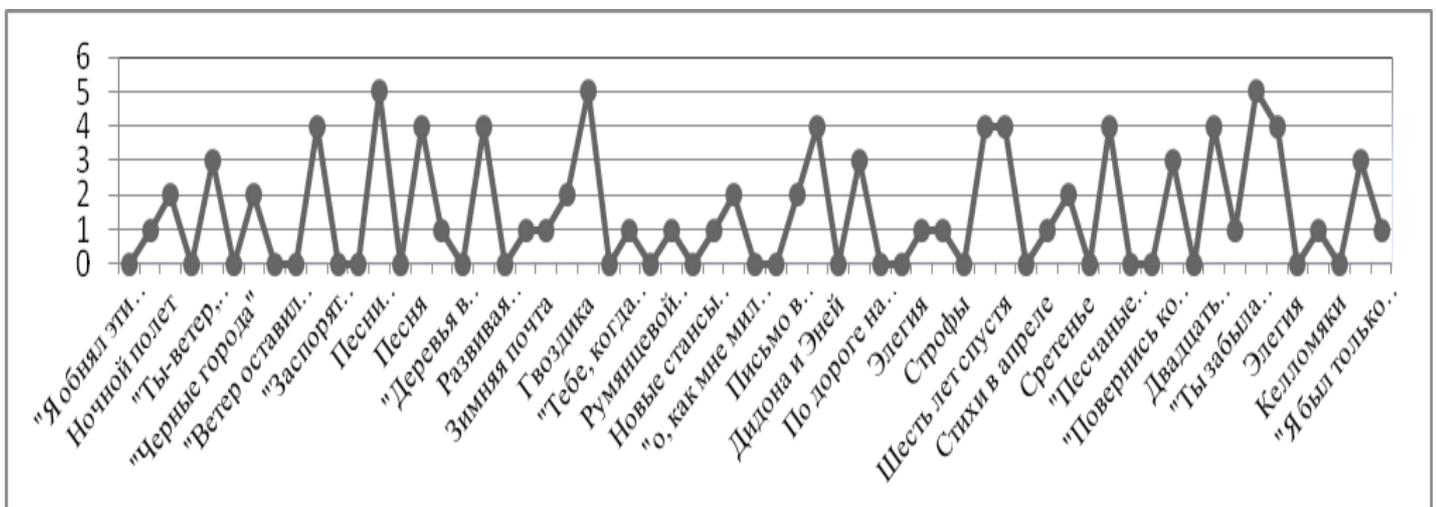
Нельзя сказать, что все стихотворения в книге расположены в соответствии с развитием любовного чувства. «Пунктирно» прослеживаются основные моменты лирического сюжета: встреча, совместная жизнь, предательство воз-

⁷ См. напр.: Полухина В. Больше самого себя. О Бродском / В. Полухина. – Томск, 2009. – 416 с.

любленной, разрыв. Однако и они представлены не в причинно-следственной или хронологической последовательности, а в зависимости от того, насколько приближается и отдаляется собеседник, к которому обращены лирическое сознание и речь героя.

Проанализируем общую картину распределения коммуникативных моделей в книге.

График 1. Распределение коммуникативных моделей в книге
«Новые стансы к Августе»



0 – непродуктивные модели

1 – модель «чередование» «я – ты»

2 – модель «чередование» с общим элементом

«я – ты – мы»

3 – модель «чередование с доминантой» «я – ты – я»

4 – модель «я – он (или она/ они/ оно) – ты» и ее вариант

5 – модель «разрыв» «ты – он (или она/ они/ оно) – ты»

Мы выделяем четыре периода или блока стихотворений в композиции книги. Каждый период представлен чередованием разных типов коммуникативных моделей и ограничен от другого текстом, в основе которого лежит коммуникативная модель, строящаяся на изменении образа адресата.

Открывается книга стихотворением «Я обнял эти плечи и взглянул...», которое при первой публикации было включено в цикл «Песни счастливой зимы»⁸. Стихотворение относится к эготивно-безлично-безадресному типу, не имеет продуктивной композиционной модели в своей основе. Текст не содержит апелляции к возлюбленной, однако отсылает нас к ее образу. Мы соглашались с Л. Лосевым, что в тексте «лирическая ситуация во многом параллельна финалу рассказа Чехова “Дама с собачкой”» [Бродский 2011, с. 466], в котором описывается, как лирический герой обнял женщину за плечи и увидел себя в зеркале: «Я обнял эти плечи и взглянул / на то, что оказалось за спиною» [Бродский 1983, с. 7]. Лирическая ситуация стихотворения (встреча или расставание) сложно прояснима⁹.

Героиня в стихотворении описана с помощью дистанцирующего определения «эти плечи», кроме того, в тексте подразумеваются болезненные переживания героя, направленные на созерцание окружающей комнаты, чтобы заглушить боль или подчеркнуть равнодушие. Принимая во внимание это, а также тот факт, что стихотворение открывает книгу, в основе которой лежит любовный конфликт, мы предполагаем, что перед нами расставание или «своеобразная ментальная фотография на память, кадрирование реальности по принципу кинематографического видения» [Суханов 2004, с. 100]. «Я обнял эти плечи и взглянул...» является исходной точкой лирического сюжета.

Закономерно, что следующие тексты («Песенка», «Ночной полет») после экспозиции описывают дистантную коммуникацию, и лирическому герою приходится обращаться к своему адресату издалека. В этих текстах появляются устойчивые коммуникативные модели, основанные на чередовании («я – ты – я

⁸ См. об этом: обширные комментарии Л. Лосева к изданию: Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / И. Бродский; вступ. ст., сост., подгот. текста, прим. Л.В. Лосева. – СПб.: Вита Нова, Пушкинский Дом, 2011. – С.466.

⁹ См. об этом: Плеханова И.И. Преображение трагического: Метафизическая мистерия Иосифа Бродского: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Плеханова Ирина Иннокентьевна. – Томск, 2001. – С. 39.

– ты») и чередовании с общим знаменателем («я – ты – мы»). В обоих текстах разлука является следствием побега героя, изгнания: «Я бежал от судьбы, из-под низких небес, / от распластанных дней, / из квартир, где я умер и где я воскрес / из чужих простыней» [Бродский 1983, с. 9]. В нем еще есть уверенность, что воссоединение возможно. Заголовок «Песенка» и лексика текста («перстеньки», «рыжье», «колечко») указывает на фольклорную стилизацию, близкую к свадебным народным песням. В стихотворении есть мотив приезда жениха к невесте со сватовством:

Пролитую слезу
из будущего привезу,
вставлю ее в колечко.
Будешь глядеть одна,
надевай его на
безымянный, конечно [Там же, С. 8].

Возлюбленная предстает в образе невесты, которая ждет возвращения жениха. Совместного «мы» инклюзивного в этом тексте еще нет, но чередование сфер «ты» и «я» акцентирует внимание на строящихся взаимоотношениях, которые возможны в будущем. Отсюда столько глаголов будущего времени (7 словоупотреблений из 11).

Далее лирический сюжет развивается в текстах, имеющих продуктивные двухкомпонентные модели, которые каждый раз чередуются с текстами без повторяющихся схем. Стихотворения «В твоих часах не только ход, но тишь...», «Что ветру говорят кусты...», «Загадка ангелу», «Ветер оставил лес...» не имеют в своей основе продуктивных моделей. Первый текст апеллятивно-безлично-безадресный, второй – эготивно-апеллятивно-безлично-безадресный, третий – эготивно-безлично-безадресный, последние два – безлично-безадресные. В этих текстах адресат выражен в форме обращенности или вообще отсутствует. Они

иносказательно иллюстрируют любовный сюжет: с помощью метафор природы (ветер, лес, кот, мышь) и образов предметного мира (две лодки, створки раковин):

Что ветру говорят кусты,
листом бедны?
Их речи, видимо, просты,
но нам темны.
Перекрывая лязг ведра,
скрипящий стул –
“Сегодня ты сильнее. Вчера
ты меньше дул”.
А ветер им – “Грядет зима!”
“О, не губи”.
А может быть – “Схожу с ума!”
“Люби! Люби!”
И в сумерках колотит дрожь
мой мезонин...

Их диалог не разберешь,
пока один [Бродский 1983, с. 20].

Лирический герой предстает в стихотворениях этого периода созерцателем, он тот – «кто бродит в темноте по пляжу» [Бродский 1983, с. 18]. Композиционно эти тексты объединяет психологический параллелизм [Семенов 2004, с. 83], вследствие чего «на уровне сюжета возникает явление, которое можно охарактеризовать в терминах субъективации пейзажа, актуальной для романтической традиции в русской поэзии» [Там же. С. 100], т.е. герой, пребывающий в одиночестве, проецирует свои размышления и переживания на образы природы.

На фоне этих текстов выделяется стихотворение «Ты – ветер, дружок. Я – твой лес...», в котором, на первый взгляд, в образах природы предстают идиллические отношения двух влюбленных. Но в основе этого текста коммуникативная модель «чередование с доминантой» («я – ты – я»). Здесь реализуется цепочка парадигм образов ‘возлюбленная → северный ветер → помеха творчеству’, противопоставленная на уровне композиции образу ‘поэт → листва (лес) → лист бумаги’:

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 [Бродский 1983, с. 13].

Возвращение к лирическому «я» представлено развернутой метафорой поэтического творчества. Такая же парадигма образов, только усеченная, встречается в этой же группе текстов в безлично-безадресном стихотворении «Ветер ставил лес...»: ‘Возлюбленная → ветер’, ‘герой → лес’. Это стихотворение замыкает период чередования с двухкомпонентными моделями. В нем присутствует тема смерти, и впервые появляется мотив ‘возлюбленная оставляет лирического героя’:

Ветер оставил лес
и взлетел до небес,
оттолкнув облака
в белизну потолка.

И, как смерть холодна,
 роща стоит одна,
 без стремленья вослед,
 без особых примет [Бродский 1983, с. 20].

Тексты этой группы (имеющие в своей основе либо продуктивную двухкомпонентную модель, либо непродуктивную) содержат апелляцию в виде обращения к возлюбленной, или ее образ представлен метафорически. Лирический герой одинок, разлучен с любимой, но много размышляет о любви и проецирует свои мысли на окружающую природу. На уровне композиции происходит «субъективация пейзажа» [Семенов 2004], что отсылает эти тексты к романтической традиции.

Но основанные на двух компонентах (эготивном и апеллятивном) тексты прерываются трехкомпонентным текстом «Ломтик медового месяца», в котором реализуется модель «я – он (или она/ они/ оно) – ты». В нем впервые появляется обращение к адресату с призывом «Вспомни!» или «Не забывай!»: «Не забывай никогда, / как хлещет в пристань вода» [Там же. С. 22]. Тем самым лирический герой стремится сохранить в памяти совместное счастливое прошлое.

Между героем и героиней происходит разрыв, который реализуется на уровне коммуникативной композиционной модели. Сфера «ты» является оторванной от «я» описаниями морского пейзажа курортного городка, где, вероятно, влюбленные проводили медовый месяц. В тексте заголовочный «ломтик» меняется на ироничное «обрывок»: «Пусть же в сердце твоём, / как рыба, бьется живьем / и трепещет обрывок / нашей жизни вдвоем» [Бродский 1983, с. 22]. Обрывок символизирует материальность любви по аналогии с тряпьем. После этого стихотворения возлюбленная начинает обретать конкретные черты. Ее образ создается отныне не только метафорически, но и на бытовом, вещном уровне и достигает своего пика в стихотворении «Псковский реестр».

Стихотворение «Песни счастливой зимы» реализует композиционную коммуникативную модель с условным названием «разрыв» («ты – он (или она/они/ оно) – ты»). На фоне окружающих его трех текстов («Заспорят ночью мать с отцом...», «Зимняя свадьба», «Ты выпорхнешь, малиновка, из трех...») оно выделяется обращенностью к адресату с просьбой «Не забывать» и тем самым сближается с текстом «Ломтик медового месяца».

Это первое стихотворение в книге, в котором на первый план выходит образ лирической героини, а лирический субъект изображен имплицитно («только что взрежь»). Образ возлюбленной представлен в динамике с энергией движения: она постоянно стремится вперед, не желая оставаться в прошлом: «местность, куда, как мышь, / быстрый свой бег стремишь» [Там же. С. 24]. Разрывы в образе – это описания времен года – зимы и весны.

Времена года в этом тексте имеют символическое значение: отношения в прошлом (счастливая зима) и окончательный разрыв (весна), что утверждается в коротких тезисах. Их «выразительно-конструктивная» [Томашевский 2000, с. 148] функция в тексте – постулировать переход от старой жизни («зимы не спасли») к новой («Значит, это весна» [Бродский 1983, с. 25]) врозь («Так что – виден насквозь / вход в бессмертие врозь» [Там же. С. 26]). С весной связана тема смерти героя, поскольку ему невыносимо стремление любимой все поскорее забыть: «То-то крови тесна / вена: только что взрежь» [Там же. С. 25].

«Песни счастливой зимы» замыкают цикл с одноименным названием, который Бродский включил в «Новые стансы к Августе» выборочно. Кроме того, он изменил порядок стихотворений. В первой публикации цикла¹⁰ отдельно от книги стихотворение «Песни счастливой зимы» шло предпоследним, а после него мрачное «Ветер оставил лес...», в котором в образе леса заявляется окончательная гибель героя из-за ухода возлюбленной. В книге Бродский завершил

¹⁰ Подробнее об этой публикации см.: обширные комментарии Л. Лосева к изданию: Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / И. Бродский; вступ. ст., сост., подгот. текста, прим. Л.В. Лосева. – СПб.: Вита Нова, Пушкинский Дом, 2011. – С.468 – 469.

цикл именно текстом «Песни счастливой зимы», который строится на образе возлюбленной. Это повлияет на субъектно-объектные отношения в дальнейшем в книге.

Далее мы выделяем следующий период распределения композиционных коммуникативных моделей: от стихотворения «Песня» до стихотворения «Гвоздика», после которого начинается центр книги со стихотворением «Новые стансы к Августе». Бродский отходит от иносказательного изображения героини. Образ возлюбленной материализуется и передается через портретные черты (взгляд, губы, рот, волосы), элементы одежды (шапка, носки, шаль), ментальные действия (непонимание героя, равнодушие). В этот период доминируют модели с чередованием «я – ты» и трехкомпонентная модель «я – он (или она/ они/ оно) – ты», что показывает уравновешенность тематических блоков «я» и «ты».

Этот композиционный отрезок в книге предшествует периоду, когда лирический адресат окончательно останется только в памяти героя и приобретет абстрактные черты обобщенного образа женщины. Поэтому в стихотворениях («Песня», «Как тюремный засов», «Шум ливня воскрешает по углам...», «Для школьного возраста») расстояние между героем и его адресатом увеличивается и из физического становится метафизическим, помещенным в сознание лирического субъекта. Так, в «Песне» герой еще пытается преодолеть эту физическую разлуку, добравшись до своей «девы» с извозчиком («Запрягай коней да поедем к ней» [Бродский 1983, с. 27]). Но в итоге он попадает в монастырь, где царит запустение и безумие, а не в терем любимой. Чем больше поддается герой этому безумию от отчаяния и одиночества, тем дальше от него его конечная цель – воссоединение с возлюбленной: «по версте, по версте / отступает любовь от безумия» [Там же. С. 29], «боль разлуки с тобой / вытесняет действительность равную» [Там же. С. 28]. В стихотворении «Для школьного возраста» герой окончательно понимает, что никогда не будет вместе с героиней, и в своем сознании он начинает рассчитывать расстояние, которое навсегда становится духовным расстоянием между ним и его адресатом:

Ты знаешь, с наступленьем темноты
 пытаюсь я прикидывать на глаз,
 отсчитывая горе от версты,
 пространство, разделяющее нас.

И цифры как-то сходятся в слова,
 откуда приближаются к тебе
 смятенье, исходящее от А,
 надежда, исходящая от Б.

Два путника, зажав по фонарю,
 одновременно движутся во тьме,
 разлуку умножая на зарю,
 хотя бы и не встретившись в уме [Бродский 1983, с. 34].

К текстам этой части лирического сюжета относится единственное стихотворение с коммуникативной моделью «чередование с доминантой» («я – ты – я») «Псковский реестр». Это стихотворение построено на чередовании обращения героя к своему адресату с просьбой «припомни» и деталей совместного путешествия в Псков. Воссоздается образ героя и его спутницы на тот момент времени. Образ возлюбленной представлен метонимически: элементами одежды и телесными составляющими: «и вязаный твой шлем / из шерсти белой» [Там же. С. 40], «и взгляд, печалью / сокрытый – от меня – как плечи – шалью» [Там же]. Лирический субъект представлен чередованием метонимически выраженной формы и «я» повествующего, выраженного замечаниями в скобках. Субъект речи находится в двух пространственно-временных зонах: в момент произнесения обращения к адресату (в настоящем) и в прошлом времени (в воспоминаниях). Поэтому образ лирического субъекта доминирует: это его сознание и его

воспоминания, а возлюбленная в них лишь экспонат – в «музее (зеркальных зальцев)» [Там же. С. 42].

На этом отрезке текстов пограничным стихотворением вновь является текст с моделью «ты – он (или она/ они/ оно) – ты» – «Гвоздика», строящийся на основе образа адресата. Этот образ разделен описанием пространства – квартиры, которая является своеобразным убежищем для него. Адресат имеет обобщенные черты. В этом стихотворении впервые появляется сравнение женщины с кошкой («под нос мурлычешь песни, как всегда» [Там же. С. 43.]), которое к концу книги станет все более неуловимым, аморфным («от тебя оставались лишь губы, как от *того кота*» [Там же. С. 140]). Возлюбленная уже относится к теням прошлого («ты все шатаешься, как *тень*» [Там же. С. 43]). «Гвоздика» обозначает не только границу изменения в образе адресата, но также является текстом, после которого «центр тяжести» в субъектно-объектных отношениях сдвигается в сторону переживаний лирического героя. Возлюбленная теряет антропоморфные черты, а герой становится все более человечен: стареет, изменяется внешне и внутренне. Два эти процесса тесно взаимосвязаны между собой.

График демонстрирует стабильное чередование различных типов постоянных и непостоянных коммуникативных моделей. Даже циклы, входящие в книгу («Из старых английских песен», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»), не отличаются единообразием коммуникативных схем. Однако снова наблюдается закономерность в центре книги: вокруг стихотворения «Новые стансы к Августе» находятся тексты с двухкомпонентной моделью «я – ты – я – ты», которая чередуется с текстами с непродуктивной моделью. Этот центр организуют стихотворения «Тебе, когда мой голос отзвучит...», «Твой локон не свивается в кольцо...», «Румянцевой победам», «Осенью из гнезда...», «Новые стансы к Августе». Кроме того, в них появляется новый комплекс мотивов и образов, и кардинально меняется характер отношений лирического героя и адресата. Стихотворения объединяет звучащая в книге тема разлуки героя и его адресата. Еще нет мотива предательства возлюбленной, однако герой тяжело переносит

расставание, появляются первые признаки безумия, которое достигнет своего предела в стихотворении «Новые стансы к Августе». В памяти героя окончательно стирается грань между реальным образом женщины и абстрактным образом возлюбленной, «меж образом и призраком» [Бродский 1983, с. 79]. Так, в стихотворении «Твой локон не свивается в кольцо...» появляется собирательный образ любимой женщины: «Ведь каждый, кто в изгнании тосковал, / рад муку, чем придется, утолить / и первый подвернувшийся овал / любимыми чертами заселить» [Там же. С. 46]. Локон кажется последней материальной уликой реально существовавшей женщины, однако и он становится неземным, ведь «пальца для него не подобрать» [Там же. С. 105]

Этот центральный блок стихотворений выделяется в композиции книги и на уровне индексов апеллятивности, и на уровне лирического сюжета. После стихотворения «Новые стансы к Августе» образ реальной возлюбленной окончательно становится зыбким, призрачным, существующим только в памяти героя. Ее образ трансформируется в обобщенный образ возлюбленной, а затем и в образ Музы, который появляется в этом стихотворении пока что в виде обращения: «Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а?» [Бродский 1983, с. 56].

С. Крылова в статье «Образ “разжалованной” Музы в поздней лирике И. Бродского» замечает, что стихотворение «Колокольчик звенит...» является показательным для композиции книги, поскольку оно «пронизано болью иного характера, чем горько-сладостная мука страсти предыдущих стихов» [Крылова 2006, с. 54]. Конкретная боль «от неустойчивых отношений сменилась душевной раной» [Там же. С. 55], связанной с более глобальным источником потрясения, который, как и героиня, в тексте не назван. Чередование композиционных моделей и их распределение в книге также выделяет стихотворение «Колокольчик звенит...»: оно открывает новый сюжетный период, в котором лирическая ситуация представлена в основном в ролевых стихотворениях на мифологическую тему, в которых отсутствуют продуктивные модели. С данными текстами чередуются стихотворения с продуктивными моделями 2, 3 и 4.

Любовный конфликт книги в этот период реализуется в мифологических и исторических инвариантах: Ариадна и Тезей, Дидона и Эней, наместник и его жена. Эти стихотворения объединяет образ коварной возлюбленной и мотив женского предательства, измены.

Бродский свободно обращался с сюжетами мифов, по-своему интерпретировал ситуации, образы, которые заимствовал: «Давайте <...> перепрыгнем через ступеньку и приравняем миф к памяти; таким путем мы избавим себя от приравнивания жизни нашей души к растительному царству; таким путем мы хоть как-то объясним неодолимую власть над нами мифов и очевидную регулярную их повторяемость в каждой культуре» [Бродский 1994]. Миф для человека – архетипическая основа, повторяющаяся в жизни простых смертных.

Например, в мифе о Тезее Ариадна бежит с возлюбленным, становится его верной женой, но он покидает ее. Образ Ариадны в мировом искусстве символизирует покинутую женщину в момент отчаяния. В стихотворении Бродского «К Ликомеду, на Скирос», напротив, Ариадна – легкомысленная и развратная предательница:

Я покидаю город, как Тезей –
 свой Лабиринт, оставив Минотавра
 смердеть, а Ариадну – ворковать
 в объятьях Вакха [Бродский 1983, с. 80].

Примечательно, что в качестве адресатов данных текстов выступает не возлюбленная, а исторические, мифологические персонажи, что «возводит интимную драму в масштаб универсальных законов и отношений» [Крылова 2006, с. 55].

Эти стихотворения чередуются с текстами, в которых образ возлюбленной уже не является главным объектом размышлений лирического героя. В стихотворениях («Сонет», «Элегия», «Почти элегия», «Отказом от скорбного перечня

жест...») реализуется в основном модель «чередование с общим знаменателем» «я – ты – мы». В них появляется элегическая интонация, которую задают две подряд идущие элегии. Для Бродского этот жанр является «ретроспективным», поскольку элегия – еще одна возможность обратиться к памяти. В «Элегии» и «Почти элегии» меняется образ лирического героя: он позиционирует себя как калеку – человека, изувеченного любовью, который до сих пор не может прийти в себя от пережитого: «инвалид – зане / потерявший конечность, подругу, душу» [Бродский 1983, с. 132], «Зачем лгала ты? И зачем мой слух / уже не отличает лжи от правды» [Бродский 1983, с. 83], «Был же / и я когда-то счастлив. Жил в плену / у ангелов» [Там же. С. 82]. Возлюбленная окончательно переводится в статус очередной «красавицы», с которой герой когда-то составлял «крупное целое» и которая заставила его пережить невероятный духовный опыт. Вплоть до стихотворения «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...» лирический герой не знает, как ему пережить и во что трансформировать свои страдания. До этого текста расположен обширный период, который включает цикл «Двадцать сонетов к Марии Стюарт». По формальным и содержательным показателям цикла как формы, выделяемым Фоменко [Фоменко 1990], «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», безусловно, самостоятельный цикл. Но поскольку он включен в книгу с очевидными семантическими связями между всеми стихотворениями, он вступает во взаимодействие с другими текстами и несет ту же нагрузку, что и другие тексты. В целом цикл попал в тот блок, где герой уже разочаровался в любви и все женщины для него одинаковы. В нем имеется собирательный женский образ, который передается с помощью ролевых масок героини. В этом же блоке находится такое стихотворение, как «Любовь», в котором лирический субъект констатирует наличие любви в прошлом и ее «недосягаемость» в настоящем.

Стихотворение «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...» выделяется в коммуникативной композиции книги, поскольку в нем последний раз реализуется модель «ты – он (или она/ они/ оно) – ты». В тексте нет полноценного

образа адресата, а только обращение к возлюбленной, которое разделено описанием деревни. После этого стихотворения в оставшихся текстах («Ты, гитарообразная вещь...», «Элегия», «Горение», «Келломайки», «То не Муза воды набирает в рот...», «Я был только тем, чего ...») обобщенный образ возлюбленной заменяется Музой, поскольку любовь констатируется как преобразующее духовное начало, созидающее и разрушающее, способное вдохновить любого смертного. В «Ты, гитарообразная вещь...» голос возлюбленной буквально пересказывает герою образы, которые, как мы понимаем, увидены были его глазами: «спой мне песню о том, как шуршит портьера, / как включается, чтоб оглушить полтела, / тень, как лиловая муха сползает с карты, / и закат в саду за окном точно дым эскадры» [Бродский 1983, с. 131]. Символика белого цвета меняется: он означает не смерть, как в ранних текстах, а скорее всеобщую истину, божественность, которая выражается у поэта «белизной или полным отсутствием цвета» [Лотман 1972, с. 204]. В «Горении» эта божественность, прозрение от страсти земной достигает пика. В его основе лежит модель чередования «я – ты», которая наглядно показывает зависимость героя от возлюбленной, поскольку она является «током между небом и землей» [Баткин 1997, с. 39]. Герой окончательно утверждает свою зависимость от любви, героиня – источник не только творческого вдохновения, но и существования. Это сопоставление проводится через ряд сакральных христианских образов. Герой соотносит себя с Назореем, который полностью посвятил себя Богу, – так и влюбленный полностью отдается страсти: «Назорею б та страсть, / воистину бы воскрес!» [Бродский 1983, с. 136].

В этой сюжетной линии «Келломайки» – символ жизни, которую нельзя воскресить, «дверь там не отпереть ключом» [Там же. С. 140]:

Было ли вправду все это? и если да, на кой
будоражить теперь этих бывших вещей покой,
вспоминая подробности, подгоняя сосну к сосне,

имитируя – часто удачно – тот свет во сне?

Воскресают, кто верует: в ангелов, в корни (лес);

а что Келломайки ведали, кроме рельс <...> [Там же. С. 141].

В этом тексте больше всего реминисценций из «Божественной комедии» Данте. Лирический герой, как и Данте в середине своей жизни, находится в густом лесу: «В середине жизни, в густом лесу, / человеку свойственно оглядываться – как беглецу» [Бродский 1983, с. 142]. Он, как и Данте, находится перед входом в загробный мир. Кровать влюбленных в стихотворении возводится в ранг универсальных понятий и приравнивается к целому миру, который герой покидает:

В этом смысле, мы слились, хотя кровать

даже не скрипнула. Ибо она теперь

целый мир, где тоже есть сбоку дверь.

Но и она – точно слышала где-то звон –

годится только, чтоб выйти вон [Там же. С. 143].

Далее в стихотворении «То не Муза воды набирает в рот...» появляется образ Музы и развивается мотив смерти героя. «Слова поэта сродни мертвым дровам не потому, что Муза умолкает («воды набирает в рот»), а потому, что поэт чувствует приближение смерти («крепкий сон молодца берет»). Это стихотворение становится своего рода прощанием с самым дорогим существом: с возлюбленной» [Байрамова 2013, с. 8]. В этом предпоследнем стихотворении книги реализуется коммуникативная модель «чередование с доминантой», т.е. образ лирического героя ставится в центр поэтического мира. Он окончательно констатирует свою старость, бессилие и подчинение Музе, «наезжающей на грудь паровым катком»: «Но, видать, не судьба, и года не те. / И уже седина стыдно молвить – где» [Бродский 1983, с. 144].

Но окончательный апофеоз лирического сюжета – это финальное стихотворение «Я был только тем, чего ...», которое имеет в своей основе чередование «я – ты – я – ты» и поэтому симметрично стихотворению «Песенка» – первому, в котором появляется образ возлюбленной.

«Я был только тем, чего ...» не только подтверждает и закрепляет за возлюбленной статус источника духовного прозрения. Это стихотворение оставляет финал книги открытым, поскольку в нем поэт пытается ответить на глобальные вопросы мироздания. В конце стихотворения представлена платоновская идея «космического эроса и метафизического представления о небесной механике, объясняющего гравитацию как взаимную любовь небесных сил» [Бродский 2011, с. 647]:

Так творятся миры.
Так, сотворив их, часто
оставляют вращаться,
расточая дары.

Так, бросаем то в жар,
то в холод, то в свет, то в темень,
в мироздании потерян,
кружится шар [Бродский 1983, с. 145].

Однако в контексте всей книги финальный парафраз строки из «Божественной комедии» («Любовь, что движет звезды и светила» [Алигьери 1982]) имеет более универсальное значение. Эта строка у Данте помещена в финальной 33-ей песни «Рая», в которой прямо воспевается любовь, лежащая в основе мироздания. В финальных строках своего главного произведения Данте провозглашает: ему не нужно было пытаться «постичь, как сочетаны были лицо и круг в слиянии своём» [Там же. С. 542], а достаточно было поверить, что любовь

движет мир. Как любовь Беатриче приводит Данте к пониманию устройства мира, так и героиня Бродского приводит к тому же его лирического героя. Для Данте Беатриче не умерла: воссоединение с ней возможно было в раю. Для Бродского возлюбленная будет жить вечно, только если будет исполнять функции Музы, которая бессмертна априори, и «в этом состоит ее главное отличие от возлюбленной» [Бродский 1990].

В данном параграфе мы проследили распределение в динамике продуктивных и непродуктивных композиционно-коммуникативных моделей в книге и пришли к следующим **выводам**:

– лирический сюжет книги, который при первом прочтении предстает «пунктирно» (от встречи до расставания влюбленных), на самом деле является ретроспективным. Восстановить его можно, проследив развитие образов лирического героя и лирического адресата;

– благодаря трансформации этих образов и строящихся на их основе композиционно-коммуникативных моделей удалось выделить 5 сюжетных элементов или блоков:

1) первое стихотворение книги «Я обнял эти плечи и взглянул...» является своего рода исходной ситуацией, в которой нам предстает сцена расставания влюбленных;

2) блок, в котором разлука между героем и его возлюбленной является вынужденной в силу жизненных обстоятельств (изгнания героя с Родины). Образы влюбленных чаще всего выражены через природные метафоры. В некоторых стихотворениях возлюбленная представлена образами девы, невесты. Разлука с ней для героя равносильна смерти. Лирический герой предстает созерцателем: он находится в пути, и ему остается лишь наблюдать за окружающим пейзажем. Его внутренний мир выражен с помощью «субъективации пейзажа». Этот прием, а также фольклорная стилизация некоторых стихотворений сближает этот блок стихотворений с романтической традицией русской литературы. Границы

блока совпали с границами неполного цикла [Бродский 2011, с. 468] Бродского «Песни счастливой зимы»;

3) в стихотворениях второго блока меняется характер отношений влюбленных: они расстались навсегда из-за предательства героини. Разлука является постоянной: надежды на воссоединение нет. Герой обращается к возлюбленной с призывом «Вспомни!», но его обращенность остается без ответа, поскольку расстояние между ним и его адресатом увеличивается и разрыв становится не физическим, а духовным;

Образ возлюбленной становится более конкретным и представлен чертами, которые создают собирательный женский портрет. Героиня находится лишь в прошлом, в то время как герой находится и в прошлом, и в настоящем;

4) центральный блок выделяется вокруг стихотворения «Новые стансы к Августе». В этом месте сюжета кардинально меняется характер отношений героя и героини: она становится лишь призраком прошлого, а он находится на грани безумия, пытаясь удержать в памяти ее образ-призрак. Образ возлюбленной становится зыбким. В центре развития любовного сюжета появляется тема поэтического творчества. Герой спасается творчеством. Впервые в книге появляется образ Музы, к которой обращается герой;

5) блок после стихотворения «Колокольчик звенит», которое выделяется в качестве переломного. Характер душевной боли лирического героя меняется: он переживает не столько разрыв с любимой женщиной, сколько несправедливость бытия. Любовный конфликт реализуется иносказательно в ролевых стихотворениях на мифологическую и историческую тему. Собирательный женский образ представлен в роли коварной предательницы. С этой целью Бродский даже переписывает сюжетную ситуацию мифа (например, не Тезей бросает Ариадну, а она ему изменяет). Эти тексты чередуются с элегическими, в которых к лирическому герою приходит осознание, что пережитые страдания необходимо трансформировать в творчество. Обобщенный образ коварной предательницы сменяется образом Музы. Она имеет внешне женские черты, но функция ее —

нашептывать поэту строки. «В общем, помимо возлюбленной, женское общество поэта древности ограничивалось лишь его Музой. Они отчасти совпадают в современном сознании; но не в античности, поскольку Муза вряд ли была телесна. Дочь Зевса и Мнемозины (богини памяти), она была лишена осязаемости; для смертного, в частности для поэта, она обнаруживала себя единственно голосом: диктуя ему ту или иную строчку» [Бродский 1990]. Любовь становится преобразующим духовным началом. Герой отождествляет себя с героем «Божественной комедии»: в середине жизни он заблудился в глухом лесу и ему выпадает шанс ответить для себя на главные вопросы мироздания. Он навечно остается верным бессмертной Музе, как Дант своей Беатриче.

Выводы к главе III

Оригинальная методика анализа коммуникативно-композиционных моделей позволяет иначе взглянуть на распределение художественного материала в каждом стихотворении и в книге в целом.

Название книги уже свидетельствует о ее высокой коммуникативной направленности. Но заголовок «Новые стансы к Августе» не только указывает на коммуникативную направленность книги, но и полемично по отношению к Байрону. В байроновских «Стансах к Августе» творчество рождено любовью и верностью, а у Бродского – изменой, предательством и страданием.

Определение коммуникативных моделей для каждого текста позволяет сделать важные выводы о том, что объединяет все стихотворения под таким адресованным заголовком, т.е. проследить коммуникативные стратегии Бродского в книге.

В «Новых стансах к Августе» большинство текстов строится на основе сочетания образов адресата и лирического героя, различных способов выраже-

ния адресации и субъекта речи. Более половины стихотворений книги содержат следующие устойчивые двухкомпонентные коммуникативные модели, которые мы представили схематично: чередование «я – ты – я – ты», чередование с общим компонентом «мы – ты – я», преобладание сферы лирического субъекта «я – ты – я», разрыв «ты – он (или она/ они/ оно) – ты», а также одна трехкомпонентная модель «я – он (или она/ они/ оно) – ты», имеющая вариант «я – он (или она/ они/ оно) – мы».

Были выявлены следующие устойчивые композиционные и тематические закономерности для каждой коммуникативной модели и ее варианта.

1. В модели «я – ты – я – ты» сферы «я» и «ты» накладываются на строфическое деление текста, внимание на них акцентируется с помощью ритмико-синтаксических фигур или стилистических приемов.
2. В коммуникативной модели «мы – я – ты» «мы» инклюзивное развивает темы любви и разлуки. Такое «мы» чаще всего присутствует в воспоминаниях героя и содержится в одной строке стихотворения, которая может располагаться в финале.
3. В коммуникативной модели «я – ты – я» внимание акцентирует на внутреннем мире героя, при этом его образ больше чем в других текстах зависит от образа адресата.
4. Модель «ты – он (или она/ они/ оно) – ты» строится на основе образа адресата, описание которого прерывается вставкой, оформленной от 3-го лица.
5. В основе модели «я – он (или она/ они/ оно) – ты» лежит дистантная коммуникации между лирическим героем и адресатом возлюбленная. В стихотворениях этого типа герой выступает под маской ролевого персонажа. Вариант такой модели – «я – он (или она/ они/ оно) – мы». Инклюзивное «мы» из этой схемы включает в себя лирического героя и историческую личность.

Анализ распределения коммуникативных моделей в композиции книги дает представление о характере конфликта образов героя и его адресата-возлюбленной, выраженных через лирическое «я» и «ты», т.е. стихотворения в книге расположены таким образом, чтобы любовное чувство предстало как трансформация драматического духовного опыта в творчество.

Выделяется четыре периода или блока стихотворений в композиции книги. Каждый период представлен чередованием разных типов коммуникативных моделей и отграничен от другого текстом, в основе которого лежит коммуникативная модель, строящаяся на изменении образа адресата. На протяжении всей книги происходит «не развенчание Музы» [Крылова 2006], а трансформация образа возлюбленной в источник существования и творчества – Музу. Благодаря этому меняется отношение лирического героя к своему адресату: от романтических переживаний до философского осмысления любовных отношений как духовного опыта и основы для творчества.

Выявленные нами коммуникативные модели и их распределение в динамике указывают на эготивно-апеллятивный характер направленности книги на тематическом, композиционном и ритмико-синтаксическом уровнях.

Заключение

Через несколько лет после выхода книги «Новые стансы к Августе» в своем эссе «Altra Ego» Бродский попытался объяснить, как в творчестве поэтов появляются лирические книги, отличающиеся «единственностью адресата» [Бродский 1990] и «постоянством манеры» [Там же]. По его мнению, поэтические книги возникают как следствие пережитого любовного влечения к женщине, слова и действия которой в определенный момент заставляли Музу говорить. Для Бродского такой женщиной являлась Марианна Басманова.

В основе «Новых стансов к Августе» лежит сложное взаимодействие лирического героя и его адресата. Выявление особенностей данного взаимодействия приблизило нас к пониманию авторской стратегии, которой придерживался Бродский при составлении книги.

В большинстве случаев лирический субъект книги представлен «я» повествующим и образом лирического героя.

«Я» повествующее – самостоятельное воплощение лирического субъекта. Данная форма необходима в книге в качестве рассказчика, который способен ретроспективно восстановить любовный сюжет. Он отстранен от сюжета и от лирического героя, находясь как бы над ними, оттого его образ предельно редуцирован по сравнению с лирическим героем, их объединяет одно главное качество – творчество, склонность к писательству. Такое лирическое «я» – своего рода способ переживания личной драмы и ее преобразование в искусство, «превращение любви в эквивалент собственного монолога» [Там же].

«Я» повествующее обладает рядом устойчивых черт. Практически всегда в книге эта форма выражена имплицитно, для ее обозначения никогда не используются местоимения 1-го лица. В прошлом «я» повествующее – участник описываемых событий, а теперь является лишь их неуверенным комментатором.

ром. Его неуверенность – следствие все ухудшающейся памяти. Самым частотным маркером этой формы лирического субъекта является парантез. Благодаря парантезу отчетливо прослеживается ход мыслей «я» повествующего, часто рефлексивного по поводу процесса творчества и создания текста. Такое отступление от основного повествования ради обнажения процесса творчества является важным показателем «я» повествующего, предпочитающего письменную форму речи устной. Стремление такого «я», в отличие от лирического героя, установить доверительные отношения с лирическими адресатами, а также само существование в книге отчетливой формы «я» повествующего подтверждает предположение Левина о том, что коммуникация сама по себе является «одной из самых распространенных и явных тем лирики» [Левин 1998, с. 469].

В отличие от «я» повествующего лирический герой является непосредственным участником лирического сюжета, поэтому часто выражен местоимением 1-го лица «я». Образ лирического героя представлен фрагментарно ментальными составляющими и органами зрительного восприятия. Все события, связанные с возлюбленной, четко отпечатались на сетчатке его глаз. Также из телесных составляющих по частоте употребления лидирует *сердце*, что связано с любовным конфликтом в книге. Сердце лирического героя либо разбито, либо рвется к возлюбленной. Большинство характеристик лирического героя (творческая деятельность, философские взгляды, автономности, мотивы) зависят от образа возлюбленной, которая также предстает активной участницей лирического конфликта книги. Основная черта лирического героя – его физическая и духовная подчиненность возлюбленной. Поэтому его образ трансформируется вслед за изменениями образа героини (например, маски героя и адресата его речи в цикле «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»).

Возлюбленная – центральный и главный адресат лирического героя. Из всех адресатов, участвующих во внутритекстовой коммуникации, именно адресат-возлюбленная чаще всего является развернутым образом, и только в 10% случаев обращение к ней используется в риторической функции. Анализ моти-

вов, связанных с образом адресата, показал, что она так же, как и герой, руководствуется зрительным восприятием, становясь при этом пассивной участницей действия: он заглядывает ей в глаза. Несмотря на то, что анализ мотивов показал, что только возлюбленная может отвечать лирическому герою, все его призывы «вспомни!» или «прости!» она игнорирует.

В книге есть и другие адресаты, которые усиливают ее общую коммуникативную направленность. Сравнение «Новых стансов к Августе» с книгой Бродского «Часть речи», заголовочный комплекс которой не содержит установок на адресацию, показало, что вторая имеет направленный характер коммуникации, т.е. книга с абстрактным заголовком «Часть речи» имеет внутри более четкую систему образов адресатов. «Новые стансы к Августе» содержат только один четкий образ адресата, но при этом за счет заголовка априори получают более конкретный характер коммуникации, что делает его направленной.

Анализ образов адресата и форм выражения лирического субъекта обнажает лирический сюжет, который представлен пунктирно: предательство возлюбленной, разрыв, изгнание с Родины. Однако такое развитие событий в книге постоянно перемежается апелляцией лирического субъекта к прошлому, к счастливой совместной жизни с возлюбленной, образ которой на протяжении книги меняется.

Для того чтобы реконструировать лирический сюжет и определить его развитие в композиции книги «Новые стансы к Августе», мы проанализировали наличие и распределение коммуникативных моделей, строящихся на основе форм выражения лирического субъекта и адресатов. Такой путь исследования продиктовало, в частности, утверждение Бродского о том, что наличие адресата для стихов – повод «развить автономную динамику и объем, обусловленные центробежной природой языка. Следствием может быть либо цикл любовных стихов, адресованный одному лицу, либо ряд стихотворений, развертывающихся, так сказать, в различных направлениях» [Бродский 1990].

Нами рассмотрены коммуникативные модели в статике. Они состоят из тематических сфер лирического субъекта и его адресатов и, в некоторой степени, обнажают закономерности построения композиции стихотворений.

В 59 % стихотворений книги мы выявили следующие устойчивые двухкомпонентные коммуникативные модели, которые представили схематично следующим образом: чередование «я – ты – я – ты», чередование с общим компонентом «мы – ты – я», преобладание сферы лирического субъекта «я – ты – я», разрыв «ты – он (она, они, оно) – ты», а также одна трехкомпонентная модель «я – он (она, они, оно) – ты», имеющая вариант «я – он (она, они, оно) – мы».

Для каждой коммуникативной модели и ее варианта характерны устойчивые композиционные и тематические тенденции.

В модели «я – ты – я – ты» эготивные и апеллятивные элементы накладываются на строфическое деление текста, внимание на них акцентируется с помощью ритмико-синтаксических фигур или стилистических приемов. Благодаря наличию в модели «мы – я – ты» общего элемента «мы» инклюзивного в ней развиваются темы любви и разлуки. Совместная сфера «мы» находится в воспоминаниях героя и чаще всего резюмируется в одной финальной строке. В коммуникативной модели «я – ты – я» внимание акцентируется на внутреннем мире героя, при этом его образ больше чем в других текстах зависит от образа адресата. Модель «ты–она (/он/оно/они)–ты» строится на основе образа адресата, описание которого прерывается вставкой, оформленной от 3-го лица.

В трехкомпонентных моделях наблюдаются следующие закономерности: коммуникативная схема «я – он (она, оно, они) – ты» иллюстрирует наличие дистантной коммуникации между лирическим героем и адресатом возлюбленной. В этих текстах герой предпочитает выступать под маской ролевого персонажа. Вариант такой модели – «я – он (она, они, оно) – мы». Инклюзивное «мы» из этой схемы включает в себя лирического героя и историческую личность. В та-

ких текстах сфера «мы» маркируется с помощью синтаксического переноса и находится в композиционно отмеченной позиции.

Перечисленные выше композиционные модели чередуются с текстами, имеющими в своей основе непродуктивные коммуникативные модели. Поэтому следующим этапом исследования стало рассмотрение коммуникативных моделей в динамике, т.е. анализ отношений между лирическим субъектом и его адресатом в развитии.

Стихотворения в книге расположены таким образом, что любовная коллизия предстает как трансформация любовного чувства в духовный опыт. Мы выделили четыре блока стихотворений в композиции книги. Каждый блок представлен чередованием разных типов коммуникативных моделей и отграничен от другого текстом, в основе которого лежит коммуникативная модель, строящаяся на изменении образа адресата.

Прежде всего в композиции книги выделяется первое стихотворение «Я обнял эти плечи и взглянул...», в котором представлена исходная ситуация для развития сюжета: финал в отношениях героя и героини – они расстаются.

Далее следует период, в котором разлука между героем и его возлюбленной представлена вынужденной в силу жизненных обстоятельств (изгнания героя). Несмотря на разлуку, возлюбленная – самое близкое существо для героя.

В стихотворениях второго блока меняется характер отношений влюбленных: героиня предает своего возлюбленного, изменив ему. Хотя надежда на встречу с ней исчезает, герой все-таки пытается ее удержать и обращается к ней с призывом вспомнить их совместное счастливое прошлое. Адресат не отвечает на обращения героя, поскольку разрыв между ними становится не физическим, а духовным.

Центральный блок сюжета выделяется вокруг стихотворения «Новые стансы к Августе». В этом блоке меняется характер отношений героя и героини. Ее образ становится призрачным, зыбким и преследует лирического героя. Он

сходит с ума от одиночества и находит спасение в поэтическом творчестве, в обращении к Музам.

Последний блок представлен текстами, идущими после стихотворения «Колокольчик звенит», которое выделяется в качестве переломного. Лирический герой переживает несправедливость бытия и в конце концов смиряется со своим одиночеством, иронизирует над собой и своей старостью. Теперь его любимое занятие – подводить итоги, вспоминая былые дни. Лирический герой соотносит себя с героем «Божественной комедии»: в середине жизни он заблудился в глухом лесу, и ему выпадает шанс ответить для себя на главные вопросы мироздания. СобираТЕЛЬНЫЙ женский образ сменяется в его сознании образом Музы. Только ей герой может остаться навечно верным, как Дант своей Беатриче.

Мы видим, что стихотворения в книге расположены таким образом, что любовная коллизия предстает как трансформация духовного опыта в творческий процесс. Смена коммуникативных моделей по ходу книги – в какой-то степени это этапы борьбы «я» повествующего с лирическим героем, личной истории с сюжетом для художественного произведения. Поэтому в книге происходит сознательное разделение образов «я» повествующего и лирического героя. «Я» повествующее, пережившее в прошлом любовную драму, трансформирует свой трагический опыт в художественную форму. Его образ отстраняется от лирического героя, непосредственного участника событий, поскольку исключается из повествования. Он фигурирует в книге только как рассказчик, и единственный способ для него пережить личную драму – это пересказать ее, абстрагируясь от происшедшего. На это указывает и расположение стихотворений: в первом, не предполагающем альтернативных интерпретаций, представлен финал любовной драмы – расставание, а в финальном тексте, многозначном, содержащем в подтексте знаменитого пушкинского «Пророка», происходит перерождение лирического субъекта. Благодаря возлюбленной он становится творцом – поэтом, способным «расточать дары».

Подобную модель Бродский уже использовал ранее в поэме-мистерии «Шествие» 1961 года¹¹. Завязка в ней – расставание героя с возлюбленной, после нее следует подробное описание шествия и его участников, в комментариях к которому автор ведет игру с читателем, напоминая ему о том, что здесь «ни- кем не замечаемый порой, / запомните – присутствует герой». Только в конце поэмы становится понятно, что шествие происходило в воображении героя как способ переживания личной драмы и как поиск выхода из нее. Этим выходом для него стало творчество, аллегорическое описание своих внутренних переживаний и размышлений в поэме-мистерии, о факте написания которой читателю возвещает стук печатной машинки. В итоге развязкой становится преобразование героя из неудачливого влюбленного (героя) в поэта (отстраненного повествователя, стоящего над своим материалом, преодолевшего и подчинившего себе этот материал). И этот процесс символически перекликается с упоминанием о близящемся Рождестве.

Бродский в некоторой степени следует этой модели, но уже на другом, более сложном материале – книги лирики – двадцать лет спустя в «Новых стансах к Августе».

Вслед за преобразованием лирического субъекта изменяется образ возлюбленной: на смену невинной невесте приходит обобщенный образ коварной предательницы, в конечном итоге трансформирующийся в источник существования и творчества – подлинную Музу. Благодаря этому меняется отношение лирического героя к своему адресату: от романтических переживаний до философского осмысления любовных отношений. Как любовь Беатриче приводит

¹¹ См. подробнее об этом: Романова И.В. О двух моделях коммуникации: поэма-мистерия И. Бродского «Шествие» / И.В. Романова // Двадцатый век – двадцать первому веку: Юрий Михайлович Лотман: Матер. междунар. семинара. – Смоленск: Универсум, 2003. – С.69 – 80; Романова И.В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие» / И.В. Романова // Вестник Воронежского государственного университета. – 2010. – № 2. – С.99 – 106.

Данте к пониманию устройства мира, так и героиня Бродского приводит к тому же его лирического героя. Для Данте Беатриче не умерла: воссоединение с ней возможно было в раю. Для Бродского возлюбленная будет жить вечно, только если будет исполнять функции Музы, которая бессмертна априори, и «в этом состоит ее главное отличие от возлюбленной» [Бродский 1990]. Поэтому, размышляя о природе поэтического творчества, поэт, прежде всего, противопоставляет свою лирику (а также любовную поэзию Данте, Петрарки, Монтале, Йетса) «байроновскому варианту романтизма», для которого Муза и возлюбленная являлись одним лицом.

Вслед за Данте Бродский переплавляет любовный опыт в духовный, поскольку для него «любовь – дело метафизическое, чьей целью является либо становление, либо освобождение души, отделение ее от плевел существования. Что есть и всегда было сутью лирической поэзии» [Там же].

Литература

- 1.Абрамова, К.В. Композиционная структура книги Б.Л. Пастернака «Темы и вариации»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Абрамова Ксения Вадимовна. – Новосибирск, 2013. – 16 с.
- 2.Айзенштейн, Е.О. Построен на созвучьях мир. Звуковая стихия М. Цветаевой / Е.О. Айзенштейн. – СПб., 2000. – 288 с.
- 3.Аллева, А. Стихотворение «Элегия» Иосифа Бродского / А. Аллева // Иосиф Бродский в XXI веке. – СПб., 2010. – С.198 – 203.
4. Апресян, Ю.Д. Избранные труды: в 2 т. / Ю.Д. Апресян. – М.: Школа «Языки русской культуры»; Издательская фирма «Восточная литература», 1995. Т. 1. – 767 с. Т.2. – 446 с.
- 5.Артемова, С.Ю. Автокоммуникация в посланиях Бродского/ С.Ю. Артемова // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». – 2007. – № 28(56). – С.112 – 121.
- 6.Артемова, С.Ю. К проблеме циклизации стихотворений И. Бродского / С.Ю. Артемова // Филологический журнал. – 2007. – № 2(5). – С.139 – 143.
- 7.Артемова, С.Ю. Коммуникация в посланиях с условным адресатом (на материале лирики XX века) / С.Ю. Артемова // Жанрологический сборник. – Вып. 1. – Елец: Ун-т им. И.А. Бунина, 2004. – С.112 – 118.
- 8.Артемова, С.Ю. Минус-посвящение как маркер коммуникации послания (Иосиф Бродский «Письмо в оазис») / С.Ю. Артемова // Dialog, gra, intertekst w literaturach wschodniosłowiańskich. – Katowice: Wydaw. Uniw. Śląskiego, 2004. – С.124 – 149.
- 9.Артемова, С.Ю. О жанре письма в поэзии И. Бродского/ С.Ю. Артемова // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – С.128 – 139.

10.Артемова, С.Ю. О специфике адресата в посланиях И. Бродского/ С.Ю. Артемова// Иосиф Бродский: стратегии чтения: материалы международной научной конференции (2 – 4 сентября 2004 года, г. Москва). – М.: Изд-во Ипполитова, 2005. – С.39 – 43.

11.Арутюнова, Н.Д. Фактор адресата / Н.Д. Арутюнова // СЛЯ. – 1981. – Т. 40. – № 4. – С.356 – 367.

12.Афанасьева, Е.А. Субъектно-объектная организация цикла «Послания» Саши Черного/ Е.А. Афанасьева// Вестник Оренбургского государственного университета. – 2009. – № 11(105). – С.41 – 44.

13.Ахманова, О.С. О стилистической дифференциации слов/ О.С. Ахманова // Сборник статей по языкознанию. Профессору Московского университета академику В.В. Виноградову в день его 60-летия. – М., 1958. – С.24 – 39.

14.Баевский, В.С. История русской поэзии: 1730 – 1980 гг. Компендиум / В.С. Баевский. – М.: Новая школа, 1996. – 320 с.

15.Баевский, В.С. Сугубо частное дело (попытка эстетики Иосифа Бродского) / В.С. Баевский // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX в.: сб. науч. тр., эссе и коммент. – Грозный: Чечено-Ингушский ун-т им. Л.Н. Толстого, 1991. – С. 243 – 268.

16.Баевский, В.С. История русской литературы XX века/ В.С. Баевский. – 2-е изд. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 448 с.

17.Байрамова, К.А. Категории лирического героя и предметного мира в любовной лирике И.А. Бродского (сборник «Новые стансы к Августе»): особенности взаимодействия / К.А. Байрамова // Studia Humanitatis. – 2013. – № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://st-hum.ru/content/bayramova-ka-kategorii-liricheskogo-geroya-i-predme-tnogo-mira-v-lyubovnoy-lirike-ia> (Дата обращения: 11.02.2014).

18.Баткин, Л.М. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского/ Л.М. Баткин. – М.: РГГУ, 1997. – 333 с.

- 19.Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности/ М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худ. лит., 1986. – С.7 – 180.
20. Бенвенист, Э. Общая лингвистика/ Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.
- 21.Бройтман, С.Н. Лирический субъект/ С.Н. Бройтман // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999. – С.141 – 153.
- 22.Бройтман, С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь»/ С.Н. Бройтман. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 608 с.
- 23.Бударагина, Е.И. Средства создания образа адресата в художественном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01/ Бударагина Елена Ивановна. – М., 2006. – 17 с.
- 24.Василевская, Л.И. О приемах коммуникативной организации в ранней лирике Н. Гумилева/ Л.И. Василевская// Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 49 – 60.
- 25.Веселовский, А.Н. Историческая поэтика/ А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с.
- 26.Виноградов, В.В. Русский язык / В.В. Виноградов. – М., 1972. – 614 с.
- 27.Витковская, Л.В. С точки зрения поэта: «Образ автора» в когниостиле И. Бродского/ Л.В. Витковская// Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2004. – № 1. – С. 50 – 56.
- 28.Иосиф Бродский: труды и дни / Ред.-сост. П. Вайль и Л. Лосев. — М.: Издательство Независимая Газета, 1998. – 272 с.
- 29.Волков, С. Диалоги с Иосифом Бродским/ С. Волков. – М.: Независимая газета, 1998. – 328 с.
- 30.Волынец, Т.Н. Поэтика слов категории состояния/ Т.Н. Волынец// Вопросы функциональной грамматики: сб. науч. трудов. – Гродно, 2005. – № 5. – С.211 – 226.

31. Воробьева, О.П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста: (Одноязычная и межъязыковая коммуникация): дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Воробьева Ольга Петровна. – М., 1993. – 382 с.

32. Гавриленко, М.А. Изобразительная функция вставных конструкций (ВК) в современной художественной прозе/М.А. Гавриленко// Функционирование языка и норма: межвуз. сб. науч. тр. – Горький, 1986. – С.69 – 75.

33. Галкина-Федорук, Е.М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке / Е.М. Галкина-Федорук // Сборник статей по языкознанию. Профессору Московского университета академику В.В. Виноградову. – М.: Изд-во МГУ, 1958. – С.103 – 124.

34. Гареева, Л.Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) / Л.Н. Гареева // «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева: вопросы поэтики. – Ижевск: УдГУ, 2004. – С.19 – 27.

35. Гаспаров, М.Л. «Близнец в тучах» и «Начальная пора» Б. Пастернака: От композиции сборника к композиции книги / М.Л. Гаспаров // Известия АН СССР. Серия русского языка и литературы. – 1990. – Т. 49. – № 3. – С.213 – 217.

36. Геймбух, Е.Ю. Образ автора как категория филологического анализа художественного текста: На материале произведений И.С. Тургенева малых форм: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Геймбух Елена Юрьевна. – М., 1995. – 190 с.

37. Гельфонд, М.М. Традиция Боратынского в лирике XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Гельфонд Мария Марковна. – Нижний Новгород, 2004. – 184 с.

38. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1974. – 408 с.

39. Гордин, Я.А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: о судьбе Иосифа Бродского/ Я.А. Гордин. – М.: Время, 2010. – 256 с.

40. Гудкова, С.П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980 – 2000-х годов: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Гудкова Светлана Петровна. – Саранск, 2011. – 527 с.

41. Гусаренко, С.В. Синтагматический и семантико-прагматический аспекты функционирования вставных конструкций в современном русском языке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Гусаренко Сергей Викторович. – Ставрополь, 1999. – 173 с.

42. Дарвин, М.Н. Художественный мир «Сумерек» Е.А. Баратынского. / М.Н. Дарвин. // «Im Werden Verlag». Некоммерческое электронное издание. [Электронный ресурс]. URL: <http://imwerden.de/cat/modules.-php?name=books&pa=showbook&pid=100> (Дата обращения: 11.02.2014).

43. Дарвин, М.Н. Европейские традиции в становлении понятия цикла / М.Н. Дарвин // Европейский лирический цикл. Матер. междунаро. научн. конф. – М.: РГГУ, 2003. – С.43 – 47.

44. Десяева, Н.Д. Стилистика современного русского языка / Н.Д. Десяева, С.А. Арефьева. – М.: Академия, 2008. – 272 с.

45. Димова, Л.К. К определению лирического цикла / Л.К. Димова // Русская филология. IV. – Тарту, 1975. – С.3 – 10.

46. Дмитриев, Е.В. Фактор адресации в русской поэзии XVIII – начала XX вв.: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Дмитриев Евгений Владимирович. – М., 2004. – 348 с.

47. Жирмунский, В.М. Композиция лирических стихотворений / В.М. Жирмунский. – СПб.: Опояз, 1921. – 107 с.

48. Жолковский, А.К. Бродский и инфинитивное письмо / А.К. Жолковский // Журнальный зал. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/45/20-pr.html> (Дата обращения: 11.02.2014).

49. Зазвонов, А.С. Иосиф Бродский. «Келломяки»: в поисках утраченной жизни / А.С. Зазвонов // Иосиф Бродский в XXI веке. – СПб., 2010. – С.226 – 230.

50.Зензеря, И.В. Семантико-функциональная категория обращённости в поэтическом языке: На материале поэзии Б. Пастернака: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Зензеря Ирина Викторовна. – Омск, 2003. – 203 с.

51.Зырянов, О.В. Субъектная архитектоника стихотворных книг в свете исторической поэтики / О.В. Зырянов // Авторское книготворчество в поэзии: матер. международной научн.-практ. конф. 19-20 марта 2008 г. – Омск, 2008. – С.25 – 36.

52.Иваницкий, А.И. Адресат лицейских и петербургских посланий Пушкина (о смысле эволюции образа) /А.И. Иваницкий// Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2009. – Т. 44. – № 10. – С.150 – 154.

53.Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. – 376 с.

54.Иосиф Бродский. Размером подлинника: сб., посвященный 50-летию И. Бродского / сост. Г.Ф. Комаров. – Таллин, 1990. – 256 с.

55.Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. тр. и материалов / ред.: А.Г. Степанова, И.В. Фоменко, С.Ю. Артемовой. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 504 с.

56.Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: итоги трех конференций / сост. Я.А. Гордин. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1998. – 320 с.

57.Касимова, А.Р. Лирический цикл как идиостилевая константа/ А.Р. Касимова // Вестник Удмуртского университета. – 2007. – № 5 (2). – С.39 – 42.

58.Ким, Х.Е. Строфика И. Бродского как автометаописание (на материале цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» / Х.Е. Ким // Acta Slavica Iaponica. – 2005. – Vol. 22. – P. 177 – 187. [Электронный ресурс]. URL: <http://srch.slav.hokudai.ac.jp/publicntn/acta/22/kim.pdf> (Дата обращения: 02.02.2014).

59.Кирюнина, Т.Б. Сюжет, деталь и способы символизации в лирическом цикле М. Цветаевой «Лебединый стан»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кирюнина Татьяна Борисовна. – М., 2000. – 252 с.

60.Кожина, М.Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / М.Н. Кожина. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 696 с.

61.Колошук, Н.Г. Анализ одного стихотворения в сравнительном аспекте: диссидентские послания 1970-х гг. («Ниоткуда с любовью, надцатого марта...» И. Бродского и тюремно-лагерные стихотворения В. Стуса)/ Н.Г. Колошук // Иосиф Бродский в XXI веке. – СПб., 2010. – С.241 – 247.

62.Копейкин, А. Заметки о шестой книге И. Бродского / А. Копейкин // Континент. – 1983. – № 38. – С.387 – 394.

63.Корман, Б.О. Лирика Некрасова / Б.О. Корман. – 2-е изд. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – 299 с.

64.Корман, Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман. – Ижевск, 1992. – 235 с.

65.Корман, Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов/ Б.О. Корман // Проблемы истории критики и поэтики реализма: межвузовский сборник. – Куйбышев, 1981. – С.39 – 54.

66.Крепс, М. О поэзии Иосифа Бродского/ М. Крепс. – СПб.: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2007. – 200 с.

67.Круглова, Т.С. «Адресованная» лирика Марины Цветаевой: коммуникативно-жанровый аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ Татьяна Сергеевна Круглова. – М., 2008. – 198 с.

68.Крылова, С. Образ «разжалованной» Музы в поздней лирике И. Бродского/С. Крылова// «Чернеть на белом, покуда белое есть...»: антиномии Иосифа Бродского: сборник статей. – Томск: PaRt.com, 2006. – С.53 – 68.

69.Куллэ, В.А. Структура авторского «я» в стихотворении Иосифа Бродского «Ниоткуда с любовью» / В.А. Куллэ // Иосиф Бродский: творчество,

личность, судьба: итоги трех конференций. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1998. – С.136 – 142.

70.Левин, Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика/ Ю.И. Левин. – М., 1998. – 824 с.

71.Лекманов, О.А. Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре XX века. О.Э. Мандельштам «Камень», 1913 г.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Лекманов Олег Андершанович. – М., 1995. –16 с.

72.Лингвостилистика: сборник статей/ сост. и вступ. статья И.Р. Гальперина. – М.: Прогресс, 1980. – 431 с.

73.Лосев, Л. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии / Л. Лосев. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 448 с.

74.Лотман, Ю.М. Между вещью и пустотой: Из наблюдений над поэтикой сборника И. Бродского «Урания»/ Ю.М. Лотман, М.Ю. Лотман // Ученые записки Тарт. ун-та. – 1990. – Вып. 883. – С.170 – 187.

75.Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха/ Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.

76.Лысенко, Е.В. Лирический герой И. Бродского как глобализирующийся человек/ Е.В. Лысенко// Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2010. – № 2(6). – С.93 – 96.

77.Ляпина, Л.Е. Проблема целостности лирического цикла/ Л.Е. Ляпина // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: тезисы докладов республ. науч. конф.12-14 октября. – Донецк, 1977. – С.134 – 141.

78.Ляпина, Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века/ Л.Е. Ляпина. – СПб., 1999. – 279 с.

79.Магомедова, Д.М. О жанровом принципе циклизации «книги стихов» на рубеже XIX – XX веков/ Д.М. Магомедова // Европейский лирический цикл: матер. междунар. конф. – М.: РГГУ, 2003. – С.183 – 196.

80.Макфадьен, Д. Бродский и «Стансы к Августе» Байрона/ Д. Макфадьен // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: итоги трех конференций. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1998. – С.161 – 165.

81.Мандельштам, О. «Выпрямительный вздох». Стихи, проза/ О. Мандельштам. – Ижевск: Изд-во «Удмуртия», 1990. «Im Werden Verlag». Не-коммерческое электронное издание. [Электронный ресурс]. URL: http://imwerden.de/pdf/mandelshtam_esses.pdf (Дата обращения: 11.02.2014).

82.Матаненкова, Т.А. Поэтический мир Татьяны Бек: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ Матаненкова Татьяна Александровна. – Смоленск, 2012. – 236 с.

83.Медведева, Н. Г. «Сшивая ночь с рассветом»: (об одной особенности субъектного строя лирики И. Бродского) / Н.Г. Медведева // Проблема автора в художественной литературе: к 70-летию Б.О. Кормана: межвуз. сб. науч. тр.– Ижевск, 1993. – С.162-168.

84.Медведева, Н.Г. Еще раз о «поэтическом автопортрете» И. Бродского // Кормановские чтения: Матер. межвузовской научн. конф. Вып. 1. – Ижевск, 1994. – С.104 – 109.

85.Медведева, Н.Г. Поиск души в форме лирической поэзии (И. Бродский. «Новые стансы к Августе») / Н.Г. Медведева // Медведева Н.Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – С.175 – 192.

86.Медведева, Н.Г. И. Бродский. «Письма римскому другу»: Особенности лирического «я» // Проблема автора в художественной литературе: тезисы докладов научно-практической конференции. – Ижевск, 1990. – С.58 – 60.

87.Меркушева, О.В. Вставные конструкции как инструмент реализации субъективно-авторской модели повествования: На материале прозы А.И. Солженицына: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01/ Меркушева Оксана Викторовна. – Воронеж, 2002. – 156 с.

88. Мешков, М.Н. Местоимения и обращения в русской лирике XIX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01/ Мешков Михаил Николаевич. – Липецк, 2011. – 242 с.

89. Мирошникова, О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика/ О.В. Мирошникова. – Омск: Омский государственный университет, 2004. – 340 с.

90. Мищенко, Е.В. Диалогизм в лирике И. Бродского как стратегия авторского мышления/ Е.В. Мищенко// Молодая филология – 2008 (по материалам исследований молодых ученых): межвуз. сб. науч. тр. – Новосибирск, 2009. – С.138 – 146.

91. Мищенко, Е.В. И. Бродский и М. Цветаева: уроки композиции/ Е.В. Мищенко // Иосиф Бродский в XXI веке. – СПб., 2010. – С.37 – 41.

92. Наумова, В.В. Особенности поэтического дейксиса и проблемы субъектной организации лирического жанра («Сумерки» Е.А. Боратынского)/ В.В. Наумова // Слово – текст – смысл: сб. студ. науч. работ / Урал. гос. ун-т. – Екатеринбург, 2008. – Вып. 3. – С.95 – 101.

93. Орлова, О.В. Коммуникативные аспекты лексической репрезентации концепта «язык» в лирике И. Бродского: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Орлова Ольга Вячеславовна. – Томск, 2002. – 225 с.

94. Павлович, Н.В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке/ Н.В. Павлович. – М.: Азбуковник, 2004. – 528 с.

95. Патера, Т. Заметки о лексике И. Бродского и А. Ахматовой / Т. Патера // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – С.164 – 180.

96. Патроева, Н.В. Типы и функции осложняющих конструкций в языке русской поэзии XVIII – XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Патроева Наталья Викторовна. – Петрозаводск, 2005. – 467 с.

97. Петрищева, Е.Ф. Стилистически окрашенная лексика русского языка/ Е.Ф. Петрищева. – М., 1984. – 220 с.

98. Платонова, Е.Н. Грамматические средства создания обобщенного значения в языке пословиц: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Платонова Елена Николаевна. – М., 2011. – 197 с.

99. Плеханова, И.И. Преображение трагического: Метафизическая мистерия Иосифа Бродского: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Плеханова Ирина Иннокентьевна. – Томск, 2001. – 429 с.

100. Погорелая, Е.А. Любовная лирика Иосифа Бродского в контексте западноевропейской лирической традиции: формирование стиля: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03 / Погорелая Елена Алексеевна. – М., 2013. – 16 с.

101. Погорелая, Е.А. Своеобразие любовной лирики И. Бродского (к вопросу о сюжетности сборника «Новые стансы к Августе») / Е.А. Погорелая // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. Серия «Филология». – 2005. – Вып. 5. – С.135 – 144.

102. Полухина, В. Больше самого себя. О Бродском / В. Полухина. – Томск, 2009. – 416 с.

103. Полухина, В. Метаморфозы «я» в поэзии постмодернизма: двойники в поэтическом мире Бродского / В. Полухина // Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. – Helsinki: Literary univ., 1996. – С.391 – 407.

104. Полухина, В. Ландшафт лирической личности в поэзии Иосифа Бродского / В. Полухина // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture* / ed. by V. Polukhina, J. Andrew and R. Reid. – Amsterdam: Rodopi, 1993. – P.229 – 245.

105. Поспелова, Е.Г. Семантико-синтаксические типы и текстовые функции вставных конструкций: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Поспелова Елена Геннадьевна. – М., 2005. – 15 с.

106. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной, Интрада, 2008. – 360 с.

107. Радбиль, Т.Б. «Речь от второго лица»: Образ адресата в лирике И.А. Бродского / Т.Б. Радбиль // Иосиф Бродский: стратегии чтения. – М., 2005. – С.44 – 48.

108. Ранчин, А.М. «На пиру Мнемозины»: интертексты Иосифа Бродского / А.М. Ранчин. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 464 с.

109. Рейн, Е. Мне скучно без Бродского и Довлатова/ Е. Рейн// Ежедневник «Дело». – СПб., 2004. – [Электронный ресурс]. URL: <http://www.idelo.ru/309/25.html> (Дата обращения: 14.02.2014).

110. Розенталь, Д.Э. Словарь-справочник лингвистических терминов/ Д.Э. Розенталь, М.А. Теленкова. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1976. – 399 с.

111. Романов, И.А. Лирический герой поэзии И. Бродского: Преодоление маргинальности: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ Романов Игорь Александрович. – М., 2004. – 201 с.

112. Романова, И.В. О двух моделях коммуникации: поэма-мистерия И. Бродского «Шествие» / И.В. Романова // Двадцатый век – двадцать первому веку: Юрий Михайлович Лотман: матер. междунар. семинара. – Смоленск: Универсум, 2003. – С.69 – 80.

113. Романова, И.В. О некоторых особенностях поэтического синтаксиса И. Бродского/ И.В. Романова// Вестник Оренбургского государственного университета. – 2006. – № 11. – С.81 – 87.

114. Романова, И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения / И.В. Романова. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. – 328 с.

115. Романова, И.В. Поэтика парантезы в лирике И. Бродского/ И.В. Романова // Русская филология. Ученые записки. – 2011. – Т. 14. – С.202 – 210.

116. Романова, И.В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие»/ И.В. Романова// Вестник Воронежского государственного университета. – 2010. – № 2. – С.99 – 106.

117.Руденко, С.Г. Субъектно-объектные отношения в лирике В. Хлебникова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ Руденко Светлана Георгиевна. – Астрахань, 2002. – 203 с.

118.Ружицкий, И.В. О возможном подходе к анализу функционирования русских модальных частиц/ И.В. Ружицкий// Русский язык, литература, культура в школе и вузе. – 2005. – № 6. – С.132 – 141.

119.Самойлова, И.Ю. Динамическая картина мира Иосифа Бродского: лингвистический аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Самойлова Инна Юрьевна. – Гродно, 2006. – 260 с.

120.Санников, В.З. Русский синтаксис в семантико-прагматическом пространстве / В.З. Санников. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 624 с.

121.Сапогов, В.А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока / В.А. Сапогов // Язык и стиль художественного произведения: тез. докл. науч.-теор. и метод. конф. – М., 1966. – С.18 – 22.

122.Сапогов, В.А. Поэтика лирического цикла А.А. Блока: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Сапогов Вячеслав Александрович. – М., 1967. – 15 с.

123.Семенов, В. Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографии/ В. Семенов. – Тарту, 2004. [Электронный ресурс] URL: <http://www.ruthenia.ru/document/533954.html> (Дата обращения: 11.02.2014).

124.Сененко, О.В. «Темы и вариации» в контексте раннего творчества Б. Пастернака: поэтика лирического цикла и книги стихов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ Сененко Олеся Владимировна. – М., 2007. – 209 с.

125.Силантьев, И.В. Поэтика мотива/ И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.

126.Смирнова, А.Ю. Художественная картина мира в поэзии И.А. Бродского и ее трансформация в англоязычных переводах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ Смирнова Анна Ювенальевна. – Волгоград, 2013. – 16 с.

127. Старовойтова, И.А. Вставные конструкции как явление коммуникативного синтаксиса: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01/ Старовойтова Ирина Александровна. – СПб., 2000. – 152 с.

128. Старыгина, Н.Н. Проблема цикла в прозе Н.С. Лескова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Старыгина Наталья Николаевна. – Л., 1985. – 23 с.

129. Суханов, В.А. Принципы создания художественной реальности в поэзии И. Бродского 1960-х годов («Я обнял эти плечи и взглянул»)/ В.А. Суханов// Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2004. – № 3. – С.99 – 103.

130. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика/ Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

131. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино // Ю.Н. Тынянов – М., 1977. – 574 с.

132. Успенский, Б.А. Ego loquens. Язык и коммуникационное пространство/ Б.А. Успенский. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2012. – 320 с.

133. Успенский, Б.А. Поэтика композиции/ Б.А. Успенский – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.

134. Фельдман, Д.М. Диалог и монолог как формы воплощения авторского сознания в творчестве И. Бродского / Д.М. Фельдман // Литература и театр: сб. науч. ст. – Самара, 2008. – С.124 – 133.

135. Фенова, Е.А. Роль вводных и вставных конструкций в организации функциональной перспективы высказывания/ Е.А. Фенова// Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1983. – № 5. – С.79 – 86.

136. Фокин, А.А. Коммуникативная организация поэзии И. Бродского в свете антропологической концепции/ А.А. Фокин// Язык, культура и образование в контексте эстетической ментальности: матер. всерос. науч. конф., 29 июня – 1 июля. – Славянск-на-Кубани, 2004. – С.127 – 131.

137. Фоменко, И.В. Книга стихов: миф или реальность? / И.В. Фоменко // Европейский лирический цикл: матер. междунар. науч. конф., 15 – 17 ноября 2001 г. – М.: Российск. гуманит. ун-т, 2003. – С.64 – 72.

138. Фоменко, И.В. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Фоменко Игорь Владимирович. – М., 1990. – 31 с.

139. Формановская, Н.И. Коммуникативно-прагматические аспекты единиц общения Н.И. Формановская. – М.: Институт русского языка им. А.С. Пушкина, 1998. – 291 с.

140. Фунтусова, Т. Образ исторической личности в жанре сонета (И.А. Бродский «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»)/ Т. Фунтусова // Дергачевские чтения – 2004. – Екатеринбург, 2006. – С.345 – 349.

141. Хазбулатова, Т.А. Об адресате лирического произведения, «собеседнике-помощнике» и о семантике обращений в лирике Б. Пастернака / Т.А. Хазбулатова // STUDIA SLAVICA VIII: сборник науч. тр. молодых филологов. – Таллинн: TLÜ KIRJASTUS, 2008. – С.294 – 302.

142. Худайбердина, М.У. Прецедентные имена в ономастическом пространстве лирики И. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Худайбердина Марина Ураловна. – Пермь, 2012. – 18 с.

143. Чаплыгина, И.Д. Средства адресованности: Ты-категория в современном русском языке: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Чаплыгина Ирина Дмитриевна. – М., 2002. – 518 с.

144. Чевтаев, А.А. Адресат в системе повествования И. Бродского (к вопросу о принципах формирования поэтического диалога) / А.А. Чевтаев // IV Масловские чтения: сб. науч. ст. – Мурманск, 2006. – С.140 – 143.

145. Чевтаев, А.А. Инстанция адресата в повествовательной поэзии И. Бродского (к проблеме формирования диалогических отношений) / А.А. Чевтаев // Филологические записки: сб. ст. – СПб., 2007. – С.12 – 18.

146. Шаймиев, В.А. Роль вставных конструкций в реализации текстовых категорий/ В.А. Шаймиев// Текстовые реализации и текстообразующие функции синтаксических единиц: межвузовский сб. науч. тр. – Л., 1988. – С.117 – 126.

147. Шмелев, Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики/ Д.Н. Шмелев. – М., 1973. – 280 с.

148. Шмелев, Д.Н. Русский язык в его функциональных разновидностях (к постановке проблемы)/ Д.Н. Шмелев. – М., 1977. – 168 с.

149. Шмид, В. Нарратология/ В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

150. Щеболева, И.И. Структурные типы вставных конструкций в современном русском языке / И.И. Щеболева // Вопросы синтаксиса русского языка: сб. ст. – Ростов н/Д., 1971. – С.101 – 113.

151. A concordance to the Poetry of Joseph Brodsky, Books 1– 6. = Словарь поэтического языка Бродского: в 6 тт. / сост. Т. Патера. – Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2003.

152. Lang, L. Der Zyklus bei George und Rilke / L. Lang. – Erlangen, 1948.

153. Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman: Russian Culture, Structure and Tradition, 2 – 6 July 1992, Keele University, United Kingdom / ed. by V. Polukhina, J. Andrew, R. Reid. – Amsterdam: Rodopi, 1993. – 267 p.

154. Muller, J. Das zyklische Prinzip in der Lyric / J. Muller // Germanisch-Romanische Monatsschrift. – 1932. – No 20. – P.1 – 2.

155. Mustard, H. The Lyric Cycle in German Literature / H. Mustard. – New York, 1946. – 211 p.

156. Polukhina, V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time / V. Polukhina. – Cambridge, 1989. – P.181 – 194.

Список источников

1. Бродский И. *Altra ego* (пер. с англ. Е. Касаткиной)/ И. Бродский // Иосиф Бродский: Стихи и о стихах. – 1990. [Электронный ресурс] URL: <http://brodsky.ouc.ru/altra-ego.html> (Дата обращения: 11.02.2014).
2. Бродский И. *Девяносто лет спустя* (пер. с англ. А. Сумеркина)/ И. Бродский // Иосиф Бродский: Стихи и о стихах. – 1994. [Электронный ресурс] URL: <http://brodsky.ouc.ru/devyanosto-let-spustya.html> (Дата обращения: 11.02.2014).
3. Бродский И. *Книга интервью*/ сост. В. Полухина. – 5-е изд. – М.: Изд. Захаров, 2011. – 783 с.
4. Бродский И. *Новые стансы к Августе: стихи к М.Б. 1962 – 1982* / И. Бродский. – Ann Arbor: Ardis, 1983. – 144 с.
5. Бродский И. *Стихотворения и поэмы: в 2 т.* / И. Бродский; вступ. ст., сост., подгот. текста, прим. Л.В. Лосева. – СПб.: Вита Нова, Пушкинский Дом, 2011. – 656 с.
6. Бродский И.А. *Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т.* / И.А. Бродский; сост. В.И. Уфлянд. – Минск: Эридан, 1992. – Т.1. – С. 101 – 134.
7. Брюсов В. *Urbi et orbi: стихи 1900 – 1903 гг.*/ В. Брюсов. – М.: Скорпион, 1903. – 192 с.
8. Данте Алигьери. *Божественная комедия*; пер. М. Лозинского. – М.: Изд. «Правда», 1982. – 628 с.
9. Самойлов Д. *Дай выстрадать стихотворение...* – М.: Изд. «Правда», 1987. – С. 30.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

База данных маркеров апеллятивности книги

«Новые стансы к Августе» (с присвоенными им числовыми индексами)

№	Название стихотворения	Форма и ее частота	Индекс	Контекст/позиция
1	Я обнял эти плечи и взглянул		0	-
2	Песенка	Будешь (1), надевай (1), носи (1), надоест хранить (1)	2	Пролитую слезу из будущего привезу, вставлю ее в колечко. Будешь глядеть одна, надевай его на безымянный, конечно. Носи перстенок, пока виден издалека; потом другой подберется. А надоест хранить , будет что уронить ночью на дно колодца.
3	Ночной полет	Дуй же(1), услышишь (1), не найдешь (1), ты (1), не грусти (1), улыбнись (1)	2	Дуй же в крылья мои не за совесть и страх, но за совесть и стыд <...> Но, услышишь , когда не найдешь меня ты днем при свете огня <...> и – внехрамовый хор – из динамика крик грянет медью: смотри! Там летит человек! Не грусти! Улыбнись! <...>
4	В твоих часах не только ход, но тишь	Твой (1)	3	В твоих часах не только ход, но тишь. Притом, их путь лишен подобья круга <...>
5	Ты – ветер, дружок	Ты (1), твой (1), дружок (1)	4	Ты - ветер, дружок . Я – твой лес. Я трясусь листвою,
6	Что ветру говорят кусты?	Ты (2), не груби (1), люби (2)	3	"Сегодня ты сильнее. Вчера ты меньше дул."

				<p>А ветер им – "грядет зима!" "О, не губи." А может быть - схожу с ума!" "Люби! Люби!" И в сумерках колотит дрожь мой мезонин...</p>
7	Черные города	Дружок (2), твой (1)	4	<p>– Вот что нас ждет, дружок, до скончания времен, вот в чем твой сапожок чавкать приговорен <...></p> <p>То-то идут домой вдоль большака столбы - в этом, дружок, прямой виден расчет судьбы <...></p>
8	<i>Загадка ангелу</i>	-	1	
9	Ветер оставил лес	-	0	-
10	<i>Ломтик медового месяца</i>	Не забывай (1), ты (1), твой (1)	3	<p><...>не забывай никогда, как хлещет в пристань вода, Пусть же в сердце твоём, как рыба, бьется живьем</p> <p>Пусть слышится устриц хруст, пусть топорщится куст. И пусть тебе помогает страсть, достигшая уст.</p>
11	<i>Из "старых английских песен"</i>	Слышишь (1), молчишь (1), ты (1), разбудишь (1)	2	<p>Их разговор бросает в дрожь не оттого, что слышишь ложь, а потому, что - их дитя - ты сам на них похож:</p> <p>молчишь, как он (вздохнуть нельзя), как у нее, ползет слеза. "Разбудишь сына" – "Нет, он спит" Лежит, раскрыв глаза! <...></p>
12	<i>Зимняя свадьба</i>	-	0	-
13	<i>Песни счастливой зимы</i>	возьми (2),	3	<p>песни счастливой зимы на память себе возьми<...></p>

		стремишь (1), ты (2), смотришь (1)		<p>быстрый свой бег стремишь, как бы там не звалась, в рифмах их улеглась.</p> <p>Так что, вытянув рот, так ты смотришь вперед, как глядит в потолок, глаз пыля, ангелок</p> <p>Песни счастливой зимы на память себе возьми. То, что спрятано в них, не отыщешь в иных. Здесь от снега чисты, воздух секут кусты, где дрожит средь ветвей радость жизни твоей.</p>
14	Ты выпорхнешь, малиновка, из трех...	Ты (1), выпорхнешь (1), малиновка (1)	4	Ты выпорхнешь, малиновка , из трех малинников, припомнивши в неволе, как в сумерках вторгается в горох ворсистое люпиновое поле.
15	<i>Песня</i>	запрягай (3), молчишь (1), глядишь (1), вези (1)	2	<p>То ли дождь идет, то ли дева ждет. Запрягай коней да поедem к ней. Невеликий труд бросить камень в пруд. Подопьем, на шелку постелим. Отчего молчишь и как сыч глядишь?</p> <p>Запрягай коня да вези меня. Там не терем стоит, а сосновый скит. И цветет вокруг монастырский луг. Ни амбаров, ни изб, ни гумен. Не раздумал пока, запрягай гнедка.</p>
16	<i>Как тюремный засов</i>	Ты (2)	3	<p>заедают версту циферблатами, - боль разлуки с тобой вытесняет действительность равную не печальной судьбой <...></p> <p>- То ль слезинка, то ль веточка вербная - и тебе не понять, да и мне не расслышать, наверное <...></p>
17	<i>Деревья в моем окне, в деревянном окне</i>	Твой (1)	3	Нет под ними земли, но – листва в небесах, и свое отраженье в твоих глазах, приготовившись мысленно к дележу, я, как новый Чичиков, нахожу.
18	Шум ливня воскрешает по углам		0	-

19	<i>Развивая Крылова</i>	Над нами (1)	1	приказывая издали и впредь фарфоровому шарик (над нами) <...>
20	<i>Для школьного возраста</i>	Ты (1), знаешь(1)	3	ты знаешь , с наступленьем темноты пытаюсь я прикидывать на глаз, отсчитывая горе от версты <...>
21	<i>Зимняя почта</i>	Ты(5), отыщешь (1), прости (2), не обессудь(1)	3	<p>Я, кажется, пою одной тебе. Скорее тут нужда, чем скопидомство. Хотя сейчас и ты к моей судьбе не меньше глуховата, чем потомство. Тебя здесь нет: сострив из-под полы, не вызвать даже в стульях интереса <...></p> <p>Не есть ли это взлет? Не обессудь за то, что в этой подлинной пустыне<...></p> <p>лишь зеркальце свое, того гляди отыщешь горизонт по вертикали.</p> <p>Прости. Я запускаю петуха. Но это кукареку в стратосфере <...></p> <p>отчасти убедительнее чуда, прости того, кто, будучи ленив в пророчествах, воспользовался штампом<...></p> <p>И голос мой, на тысячной версте столкнувшийся с твоим непостоянством, весьма приобретает в глухоте<...></p> <p>здесь, в северной деревне, где дышу тобой, где увеличивает плечи мне тень, я возбуждение гашу<...></p>
22	<i>Псковский реестр</i>	Припомни (2), припомятай (1), сумей же (1), ты (2), твой (1)	3	<p>Припомни Псков, гусей и вполнакала, фонарики, музей, "мытье" Шагала.</p> <p>Мгновенье – и прерву, еще лишь горстка: припомни синеву снегов Изборска,</p> <p>Припомятай и впредь (хотя в разлуке уже не разглядеть: а кто там - в люльке) <...></p>

				<p>Сумей же по полям, по стрелкам, верстам<...></p> <p>Еще – объятий плен, от жара смелый, и вязаный твой шлем из шерсти белой.</p> <p>Впустив тебя в музей (зеркальных зальцев), пусть отпечаток сей и вправду пальцев, чуть отрезвит тебя <...></p>
23	<i>Гвоздика</i>	Ты (3), твой (2), мурлычешь (1), смотришь (1), шатаешься(1)	3	<p>ты все шатаешься, как тень, и глухо под нос мурлычешь песни, как всегда, и чай остыл; холодная вода под вечер выгонит тебя из комнат на кухню, где скрипящий стул и газовой горелки гул твой слух заполнят<...></p> <p>поглотит, ослепив твои глаза, не оставляя пепла – чудеса! – Сучки календаря и циферблата. Но, чайник сняв, ты смотришь в потолок<...></p>
24	<i>Дни бегут надо мной словно тучи над лесом...</i>	-	0	-
25	<i>Тебе, когда мой голос отзвучит...</i>	Ты (6)	3	<p>Тебе, когда мой голос отзвучит настолько, что ни отклика, ни эха <...></p> <p>напомнит нечто, тикавшее в лад невесть чему, сбивавшее тебя<...></p> <p>спешившее, по-твоему, любить, сравнить - его любовь с твоей любовью.</p> <p>как твой брегет - а вдруг и он не прочь спешить? И вот он в полночь брякнет... Но темнота тебе в окошко звякнет и подтвердит, что это вправду – ночь.</p>
26	<i>Твой локон не свивается в кольцо...</i>	Твой (2)	3	<p>Твой локон не свивается в кольцо, (и пальца для него не подобрать) в стремлении очерчивать лицо, как ранее очерчивала прядь<...></p>

				<p>живое или мертвое оно, - Хоть собственными пальцами творим - связующее легкое звено меж образом и призраком твоим?</p>
27	<i>Румянцевой победам</i>	<p>Вы (8), Ваш (5), бродили (1), сойдемся (1), воззритесь (1), (по крайней мере) (1), простите же (1), (в размерах вла сти над сердцем) (1)</p>	3	<p>Я вспоминаю под хмельком Ваш образ нежный, как Вы бродили меж ветвей, стройней пастушек, вдвоем с возлюбленной моей на фоне пушек.</p> <p>Под жерла гаубиц морских, под Ваши взгляды мои волнения и стих попасть бы рады.</p> <p>Сойдемся на берегах Невы, а нет – Сухоны. С улыбкою воззритесь Вы на мисс с иконы. Вообразив Вас за сестру (по крайней мере), целуя Вас, не разберу, где Вы, где Мэри.</p> <p>Но Ваш арапский конь как раз в полях известных<...> всем сердцем Вас благодарю – спасенным Вами.</p> <p>Пусть к Вашим милым устам переберется грусть по сим светилам <...> клянусь воздать Вам без затей</p> <p>разностью частей – и суммой страсти! <...></p> <p>Простите ж, если что не так (без сцен, стенаний). Благословил меня коньяк на риск признаний. Вы все претензии – к нему. Нехватка хлеба, и я зажевываю тьму. Храни Вас небо.</p>
28	<i>Осенью из гнезда</i>	-	0	-

29	<i>Новые стансы к Августе</i>	Стучи (2), хлю- пай(2), пузырись (1), шурши (1), гаси (1), туши (1), жуй (1), топчи (1), бушуй (1), вторгайся (1), буди (1), Господи (1), Боже (2), ты(7), твой (1), отруби (1), друг Полидевк (1), ждешь (1), постой (1), сочти (1), не ведаешь (1), Эвтерпа (1)	5	<p>Стучи и хлюпай, пузырись, шурши. Я шаг свой не убыстрою. Известную тебе лишь искру гаси, туши.</p> <p>Стучи и хлюпай, жуй подгнивший мост <...></p> <p>Топчи овины, бушуй среди густой еще листвы, вторгайся по корням в глубины! И там, в земле, как здесь, в моей груди всех призраков и мертвецов буди<...></p> <p>нет, Господи! в глазах завеса <...></p> <p>ты, Боже, отруби ладонь мою <...></p> <p>Друг Полидевк, тут все слилось в пятно <...></p> <p>Я глуховат. Я, Боже, слеповат <...></p> <p>И призрак твой в снях шуршит и булькает водою <...></p> <p>Да, сердце рвется все сильней к тебе, и оттого оно – все дальше. И в голосе моем все больше фальши. Но ты ее сочти за долг судьбе, за долг судьбе, не требующей крови и ранящей иглой тупой. А если ты улыбку ждешь – стой!</p> <p>Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а? И что здесь подо мной: вода? трава?</p> <p>не ведаешь ни ты, ни Каллиопа.</p>
30	<i>Пророчество</i>	Ты (7)	3	<p>Мы будем жить с тобой на берегу <...></p> <p>Мы будем в карты воевать с тобой <...></p> <p>Я буду стар, а ты - ты молода.</p> <p>мы разведем с тобою огород <...></p> <p>мы загорим с тобой по-эскимосски. И с нежностью ты пальцем проведешь по девственной, нетронутой полоске.</p>

31	<i>О, как мне мил кольцеобразный дым!</i>	Амур (1)	5	Не правда ли, Амур , когда табачный дым вступает в брак, барак приобретает сходство с храмом.
32	<i>Einem alten architekten in Rom</i>	Вручи (1), Ты (6), возьми (1), отбрось(2), помнишь (1), сравни (1), примерь (1), опишишь (1), посмотришь (1), увидишь (1), dich (1), поворотись (1), сложи (1), спрячь (1).	3	<p style="text-align: center;">III</p> <p>Вручи вознице свой сверхзоркий цейсс <...></p> <p style="text-align: center;">V</p> <p>среди больших руин на скромный бюст Суворова ты смотришь со смущением.</p> <p style="text-align: center;">IX</p> <p>но если ты не призрак, если ты живая плоть, возьми урок с природы <...> Отбрось кирпич, отбрось цемент, гранит <...> каким сейчас ты помнишь школьный атом<...></p> <p style="text-align: center;">X</p> <p>и пусть теперь меж чувств твоих провал начнет зиять <...></p> <p style="text-align: center;">XI</p> <p>Сравни с собой или примерь на глаз любовь и страсть и - через боль - истому. Но ласка та, что далека от рук, стреляет в мозг, когда от верст опишишь<...></p> <p style="text-align: center;">XII</p> <p>– Посмотришь вверх и в силу грусти, а верней – привычки, увидишь в тонких прутьях Кенигсберг.</p> <p style="text-align: center;">XIII</p> <p>и ты простишь нескладность слов моих. Но он нагонит: чик, Ish Liebe dich.</p> <p>Блокнот и цейсс в большую сумку спрячь Сухой спиной поворотись к флюгарке и зонт сложи, как будто крылья – грач.</p>
33	<i>Письмо в бутылке</i>	Считай (1), двуликий Янус (1),	5	То, вероятно, и есть “вперед”; все остальное считай “назад”.

		<p>твой (1), вы (20) самим решить (1), прошу учесть (1), профессор Попов (1), господин Маркони(1), прощай (2), Эдисон (1), Фарадей (1), Архимед (1), проч. (1), конюх (1), чертишь (1), ты(5), прощайте (4), преподобный отец Франциск (1), доктор Фрейд (1), Вы (20), старина Шарло (1), ваше сиятельство граф Толстой(1), Альберт Эйнштейн (1), приснились (1), ты (3), преподобный отец Франциск (1), доктор Фрейд (1), сумевший (1), старина Шарло (1), обладатель бороды густой сиятельство граф</p>	<p>Двуликий Янус, твое лицо - к жизни одно и к смерти одно <...></p> <p>Куда – предстоит вам самим решить. Прошу лишь учесть, что хоть рвется дух <...></p> <p>На азбуке Морзе своих зубов я к Вам взываю, профессор Попов, и к Вам, господин Маркони, в ком, я свой привет пошлю с голубком.</p> <p>Прощай, Эдисон, повредивший ночь. Прощай, Фарадей, Архимед и проч.</p> <p>(И может сегодня в последний раз мы, конюх, сражаемся в преферанс, и “пулю” чертишь пером ты вновь, которым я некогда пел любовь.)</p> <p>И вот я грустный вчиняю иск тебе, преподобный отец Франциск <...></p> <p>Доктор Фрейд, покидаю Вас, сумевшего (где-то вне нас) на глаз <...></p> <p>Правда твоя, старина Шарло. Еще обладатель бороды густой, Ваше сиятельство, граф Толстой, любитель касаться ногой травы, я Вас покидаю. И Вы правы. Прощайте, Альберт Эйнштейн, мудрец. Ваш не успев осмотреть дворец, в Вашей державе слагаю скит <...></p> <p>Природа сама и ее щедрот сыщики: Ньютон, Бойль-Мариотт, Кеплер, поднявший свой лик к Луне, – вы, полагаю, приснились мне.</p> <p>на первых порах мне придется там, должно быть, виденья, я вам воздам.</p> <p>поскольку я не вернусь домой: куда укажешь ты, вектор мой?</p> <p>Постыдная слабость! Момент, друзья. По крайней мере, надеюсь я <...></p> <p>Прощайте! пусть ветер свистит, свистит.</p>
--	--	--	---

		Толстой (1), правы (1), Альберт Энштейн (1), Ньютон (1), Бойль-Мариотт (1), приснились (1), виденья (1), укажешь (1), вектор мой (1), друзья (1), мадам (7), простите (1), известно (1), сыщите (1), вспомните (1), придете (1), добравшись (1).		<p>Больше ему уж не зваться злым.</p> <p>Мадам, Вы простите бессвязность, пыл. Ведь Вам-то известно, куда я плыл <...></p> <p>Я вижу фиалок пучок в петле и Вас я вижу, мадам, в букле.</p> <p>Мадам, если впрямь существует связь меж сердцем и взглядом (лучась, дробясь и преломляясь), заметить рад: у Вас она лишена преград.</p> <p>Но Ваше сердце, точнее – взор (как тонкие пальцы – предмет, узор) <...></p> <p>И в этой бутылке у Ваших стоп, свидетельстве скромном, что я утоп, как астронавт посреди планет, Вы сыщите то, чего больше нет.</p> <p>Вас в горлышке встретит, должно быть, грусть. До марки добравшись – и наизусть запомнив – придете в себя вполне. И встреча со мною Вас ждет на дне!</p> <p>Мадам! Чтоб рассеять случайный сплин, Bottoms up! -- как сказал бы Флинн.</p> <p>Так вспоминайте ж меня, мадам, при виде волн, стремящихся к Вам, при виде стремящихся к Вам валов в беге строк, в гудении слов <...></p> <p>Море, мадам, это чья-то речь <...></p> <p>Как, скажем, данные дни в снегу... Лишь смерть оставляет, мадам, в долгу.</p>
34	Колокольчик звенит – предупреждает мужчину	Дружок (1)	4	Жизнь, дружок , не изба ведь. Но об этом молчок <...>
35	<i>Дидона и Эней</i>	-	0	-
36	<i>Сонет</i>	Ты (1), твой (1)	3	Как жаль, что тем, чем стало для меня твое существование, не стало мое существованье для тебя .

37	<i>К Ликомену, на Скирос</i>	-	1	-
38	<i>Почти элегия</i>	-	0	-
39	<i>Элегия</i>	Подруга милая (1), ты(3)	4	<p>Подруга милая, кабак все тот же <...></p> <p>Зачем лгала ты? И зачем мой слух уже не отличает лжи от правды, а требует каких-то новых слов, неведомых тебе - глухих, чужих, но быть произнесенными могущих, как прежде, только голосом твоим.</p>
40	Отказом от скорбного перечня – жест	Ты (4), твой (4), прими же(1), будь солидарной (1)	3	<p>заплатой на барское платье, с изнанки твоих горизонтов кладу на подвижность эту заклатье!</p> <p>Проулки, предместья, задворки - любой твой адрес - пустырь, палисадник, - что избрано будет для жизни тобой, давно, как трагедии задник, настолько я обжил, что где бы любви своей ни воздвигла ты ложе,</p> <p>Прими ж мой процент, разменяв чистоган разлуки на брачных голубок!</p> <p>На разницу в жизни свернув костыли, будь с ней до конца солидарной:</p> <p>И мертвым я буду существенней для тебя, чем холмы и озера: не большую правду скрывает земля, чем та, что открыта для взора! В тылу твоим каждый растоптанный знак</p> <p>и будут круги расширяться, как зрак – вдогонку тебе, уходящей.</p> <p>повсюду начнет возвещать обо мне тебе, как заправский мессия, и корчиться будет на каждой стене в том доме, чья крыша – Россия.</p>
41	<i>Строфы</i>	Наполняйся(1), осушайся(1), промолчишь(1) неволишь(1), твой (2)	3	<p>Наполняйся же хмелем, осушайся до дна.</p> <p style="text-align: center;">VII</p> <p>Чем мы были и что мы не смогли сохранить, – промолчишь поневоле <...></p>

				<p style="text-align: center;">IX</p> <p>Что ж без пользы неволишь уничтожить следы? <...> и, чтоб гончим не выдал – Ни моим, ни твоим – адрес мой храпоидол или твой – херувим <...></p>
42	<i>Anno Domini</i>	-	0	-
43	<i>Шесть лет спустя</i>	-	0	-
44	Раньше здесь щебетал щегол	Если быть точным (1)	1	Если быть точным , пространству вонь небытия к лицу.
45	Стихи в апреле	Извини же(1)	2	Извини же за возвышенный слог: не кончается время тревог, но кончаются зимы.
46	Любовь	Ты(5), придешь(1).	3	Ты снилась мне беременной, и вот, проживши столько лет с тобой в разлуке <...> я знал, что оставлял тебя одну там, в темноте, во сне, где терпеливо ждала ты , и не ставила в вину <...> в какую-нибудь будущую ночь ты вновь придешь усталая, худая <...>
47	Сретенье	Господь (1), отпускаешь (1),ты(1), твой (2)	1	ты с миром, господь , отпускаешь меня, затем что глаза мои видели это. Дитя: он – твое продолженье и света<...> терзаема плоть его будет, твоя душа будет ранена. Рана сия <...>
48	Одиссей Телемаку	Мой Телемак (3), ты (2), твой (1), расти (2)	5	Мой Телемак , тройская война окончена. Кто победил – не помню. Расти большой, мой телемак , расти . Лишь боги знают, свидимся ли снова. Ты и сейчас уже не тот младенец, перед которым я сдержал быков <...> ты от страстей эдиповых избавлен, и сны твои , мой Телемак , безгрешны.

49	Песчаные холмы, поросшие сосной	Вам (1)	3	Здесь блеклый парус одинокой яхты, чертя прозрачную вдали лазурь, вам не покажется питомцем бурь, но заболоченного устья Лахты.
50	Помнишь свалку вещей на железном стуле...	Помнишь (1), ты(1), знаешь(1)	3	помнишь свалку вещей на железном стуле, то, как ты подпевала бездумному «во саду ли» <...> Знаешь , когда зима тревожит бор красноносом <...>
51	Повернись ко мне в профиль...	Повернись(1)	2	Повернись ко мне в профиль. В профиль черты лица обыкновенно отчетливее <...>
52	<i>Строфы</i>	Дорогая (4), не ждешь (1), выходишь (1), знаешь (1), спросишь (1), дружок (1), вставь (1), ты (2)	4	III Дорогая, что толку пререкаться, вникать <...> VIII Чем безнадежней, тем как-то проще. Уже не ждешь <...> Свет на сцене, в кулисах меркнет. Выходишь прочь <...> X я пячусь всю жизнь вперед. Знаешь , все, кто далече, по ком голосит тоска - жертвы законов речи, запятых языка. XI дорогая, несчастных нет! Нет мертвых, живых. XIII ты не услышишь ответа, если спросишь “куда” <...> XVII дорогая, мы квиты. <...> Xx вынь, дружок , из кивота лик пречистой жены. Вставь семейное фото – вид планеты с луны. XXIV

				<p>Лучше все, дорогая, доводить до конца<...></p> <p style="text-align: center;">XXV</p> <p>Лишних слов, из которых ни одно о тебе.</p>
53	<i>XX сонетов к Марии Стюарт</i>	<p>Мари(9), дви- нешься (1),</p> <p>оживишь (1), вы (6), вас обеих(1), стоишь(1),ты (20),</p> <p>твой (7),</p> <p>не сказала (1),</p> <p>была бы(1),</p> <p>звала бы (1),</p> <p>не ждала (1),</p> <p>вообрази (1),</p> <p>отдай (1),</p> <p>не вскидывать (1),</p> <p>не осерчай (1),</p> <p>прости (1), пре- лестный истукан(1),</p> <p>как видишь (1),</p> <p>представьте (1), вас(1).</p>	5	<p style="text-align: center;">I</p> <p>Мари, шотландцы все-таки скоты. В каком колене клетчатого клана предвиделось, что двинешься с экрана и оживишь, как статуя, сады?</p> <p>Где встретил Вас. И в силу этой встречи, и так как “все бывшее оживило<...></p> <p>я трачу, что осталось в русской речи на Ваш анфас и матовые плечи.</p> <p style="text-align: center;">II</p> <p>Мари, я видел мальчиком, как Сара Леандр шла топ-топ на эшафот. Меч палача, как ты бы не сказала, приравнивает к полу небосвод (см. светило, вставшее из вод).</p> <p style="text-align: center;">III</p> <p>И ты, Мари, не покладая рук, стоишь в гирлянде каменных подруг <...></p> <p style="text-align: center;">IV</p> <p>Красавица, которую я позже любил сильней, чем Босуэла – ты, с тобой имела общие черты <...> я пересек другую – горизонта, чье лезвие, Мари, острей ножа.</p> <p style="text-align: center;">V</p> <p>Число твоих любовников, Мари, превысило собою цифру три <...></p> <p>Твоим шотландцам было не понять, чем койка отличается от трона. В своем столетии белая ворона, для современников была ты блядь.</p> <p style="text-align: center;">VI</p> <p>Я вас любил. Любовь еще (возможно, что просто боль) сверлит мои мозги <...></p> <p>Я Вас любил так сильно, безнадежно,</p>

			<p>как дай Вам бог другими – но не даст!</p> <p style="text-align: center;">VII</p> <p>Париж не изменился. Плас де Вож по-прежнему, скажу тебе, квадратна.</p> <p style="text-align: center;">VIII</p> <p>На склоне лет, в стране за океаном (открытой, как я думаю, при Вас) <...></p> <p>ты просто бы звала меня Иваном, и я бы отвечал тебе “Alas”. Шотландия нам стлала бы матрас. Я б гордым показал тебя славянам.</p> <p style="text-align: center;">XII</p> <p>Взять Шиллера: Истории влетело от Шиллера. Мари, ты не ждала, Но, может, как любая немчура, наш Фридрих сам страшился топора.</p> <p>А во-вторых, скажу тебе, на свете ничем (вообрази это), опричь Искусства, твои стати не постичь. Историю отдай Елизавете.</p> <p style="text-align: center;">XIV</p> <p>Пусть ног тебе не вскидывать в зенит: на то и камень (это ли не мука?) <...> Мари, как воплощение гудбая и взгляда, проникающего сквозь.</p> <p style="text-align: center;">XV</p> <p>Не то тебя, скажу тебе, сгубило, Мари, что женихи твои в бою поднять не звали плотников стропила; не “ты” и “вы”, смешавшиеся в “ю”; не чьи-то симпатичные чернила; не то, что – за печатями семью – Елизавета Англию любила сильнее, чем ты Шотландию свою (замечу в скобках, так оно и было); не песня та, что пела соловью испанскому ты в камере уныло. Они тебе заделали свинью</p> <p style="text-align: center;">XVII</p> <p>закончить – в общем, твой парик, упавший с головы упавшей (дурная бесконечность), он, твой суть единственный поклон <...></p>
--	--	--	---

				<p style="text-align: center;">XVIII</p> <p>Для рта, проговорившего “прощай” тебе, а не кому-нибудь, не все ли одно, какое хлебово без соли разжевывать впоследствии. Ты, чай, привычная к не-доремифасоли. А если что не так – не осерчай: Прости меня, прелестный истукан.</p> <p style="text-align: center;">XIX</p> <p>Мари, теперь в Шотландии есть шерсть <...></p> <p>Шотландия, как видишь, обошлась. И ты в саду французском непохожа на ту, с ума сводившую вчера.</p> <p>И дамы есть, чтоб предпочесть тебе их, но непохожие на вас обеих.</p>
54	<i>Ниоткуда с любовью</i>	Дорогой(1), уважаемый(1), милая(1), вы(2), ты(4)	4	<p>Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря, дорогой, уважаемый, милая, но неважно даже кто, ибо черт лица, говоря откровенно, не вспомнить, уже не ваш, но и ничей верный друг вас приветствует с одного</p> <p>из пяти континентов, держащегося на ковбоях;</p> <p>я любил тебя больше, чем ангелов и самого,</p> <p>и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих <...></p> <p>я взбиваю подушку мычащим “ты” за морями, которым конца и края, в темноте всем телом твои черты, как безумное зеркало повторяя.</p>
55	Ты забыла деревню, затерянную в болотах	Ты(1)	3	<p>Ты забыла деревню, затерянную в болотах <...></p>
56	Ты, гитарообразная вещь	Ты(1), спой (1)	3	<p>Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной / струн <...></p> <p>спой мне песню о том, как шуршит портьера <...></p>

57	Элегия	Ты(1), знаешь(1),3 вспомни(1)	до сих пор вспоминая твой голос, я прихо- жу в возбужденье. Знаешь , на свете есть вещи, предметы, между собой столь тесно связанные <...> разделяет, чем смешивает. Вспомни размер зверей в плейстоценовой чаще <...>
58	Горение	Ты(7), твой (4), пылай (3), как ни скрыва- вай (1), полюхай(1), гре- ши (1),пляши(1), вой (1), трепещи (1), тряси (1)	3 Пылай, пылай предо мной, рваное, как блатной, как безумный портной, пламя еще одной зимы! Я узнаю патлы твои. Твою завивку. В конце концов – раскаленность щипцов! Ты та же, какой была прежде. Тебе не впрок раздевшийся догола, скинувший все швырок. Только одной тебе Это – твой жар, твой пыл! Не отпирайся! Я твой почерк не позабыл, обугленные края. Как ни скрывай черты, но предаст тебя суть, ибо никто, как ты , не умел захлестнуть, Пылай, полюхай, греши, захлебывайся собой. Как менада пляши с закушенной губой. Вой, трепещи, тряси вволю плечом худым. Ты та же, какой была. <...> От судьбы, от жилья после тебя – зола, тусклые уголья <...>

59	Келломяки	Ты (6), твой (2), засыпала (1), узнаешь (1), ешь (1), вас (1), пыталась (1), могла бы сказать (1).	3	<p>I в синих стеклах веранды по вечерам; и ты как готовяся к побегу и азимут отыскав, засыпала там в шерстяных носках.</p> <p>III В маленьких городках узнаешь людей не в лицо, но по спинам длинных очередей <...> В маленьком городе обыкновенно ешь то же, что остальные <...>.</p> <p>шпиль кремля, сужавшегося к звезде, либо – видя вещи твои везде.</p> <p>IV когда книга захлопывалась и когда от тебя оставались лишь губы, как от того кота.</p> <p>V в кристалл, отливавший твердою бирюзой, но таявший после твоей слезой.</p> <p>IX Но прошедшее время вовсе не пума и не борзая, чтоб прыгнуть на спину и, сва- лив жертву на землю, вас задушить в своих <...></p> <p>X уплывает заранее). Ты могла бы сказать, скрепя сердце, что просто пыталась предохра- нить себя <...></p> <p>Необязательно помнить, как звали тебя, меня; тебе достаточно блузки и мне – ремня <...> ></p> <p>общий локоть, выдвинутый вовне, которого ни тебе, ни мне не укусить, ни, давным, поцеловать.</p>
----	-----------	---	---	---

60	То не муза воды набирает в рот	Ты(4), Господь прости (1), дружок(1), нарисуй(1), посмотри(1), сотри(1)	4	<p>Горячей ли тебе под сукном шести одеял в том садке, где - господь прости - точно рыба - воздух, сырой губой я хватал то, что было тогда тобой?</p> <p>Я бы заячьи уши пришил к лицу, наглотался б в лесах за тебя свинцу, етс;</p> <p>Навсегда расстаемся с тобой, дружок. Ца Нарисуй на бумаге простой кружок. Это буду я: ничего внутри. Посмотри на него – и потом сотри.</p>
61	Я был только чем, чего ты касалась ладонью ...	Ты(6), касалась (1), различала (1), творила (1), вложила (1).	3	<p>Я был только чем, чего ты касалась ладонью,</p> <p>Я был лишь тем, что ты там, внизу, различала <...></p> <p>Это ты, горяча, ошую, одесную раковину ушную мне творила, шепча.</p> <p>Это ты, теребя штору, в сырую полость рта вложила мне голос, окликавший тебя.</p> <p>Я был попросту слеп. Ты, возникая, прячась <...></p>

**Частотный словарь лексики стихотворений книги
Иосифа Бродского «Новые стансы к Августе»**

Собственный ранг слова	Общий ранг слова	Слово	Количество словоупотреблений
1	2	3	4
1.	1.	я	226
2.	2.	как	208
3.	3.	ты	128
4.	4.	она	86
5.	5.	быть	82
6.	6.	весь	79
7.	7.	мы	72
8.	8.	тот	68
9.	9.	где	58
10.	10.	так	57
11.	11.	мой	54
12.	12.	свой	50
13.	12.	это	50
14.	13.	они	49
15.	14.	твой	44
16.	15.	вы	40
17.	16.	когда	35
18.	17.	глаз	32
19.	17.	себя	32
20.	17.	там	32
21.	18.	день	31
22.	19.	мочь	29
23.	19.	один	29
24.	20.	который	28
25.	20.	что	28
26.	21.	лицо	27
27.	22.	окно	26
28.	23.	здесь	25
29.	23.	он	25
30.	24.	друг	24
31.	24.	жизнь	24
32.	25.	кто	23
33.	25.	свет	23
34.	25.	слово	23
35.	26.	их (притяж.)	22
36.	27.	рука	21
37.	28.	два	20
38.	28.	дом	20
39.	28.	наш	20
40.	28.	ночь	20
41.	28.	смотреть	20

42.	29.	видеть	19
43.	29.	волна	19
44.	29.	зима	19
45.	29.	какой	19
46.	29.	куда	19
47.	30.	другой	18
48.	31.	больше	17
49.	31.	глядеть	17
50.	31.	сказать	17
51.	32.	вещь	16
52.	32.	лес	16
53.	32.	мир	16
54.	32.	море	16
55.	32.	снег	16
56.	33.	ветер	15
57.	33.	вид	15
58.	33.	вода	15
59.	33.	время	15
60.	33.	звезда	15
61.	33.	конец	15
62.	33.	любовь	15
63.	33.	пространство	15
64.	33.	тема	15
65.	34.	бог	14
66.	34.	год	14
67.	34.	голос	14
68.	34.	новый	14
69.	34.	плечо	14
70.	34.	стена	14
71.	34.	судьба	14
72.	34.	тень	14
73.	34.	тьма	14
74.	34.	черта	14
75.	35.	взгляд	13
76.	35.	знать	13
77.	35.	любить	13
78.	35.	сам	13
79.	35.	сердце	13
80.	35.	сон	13
81.	36.	большой	12
82.	36.	ваш	12
83.	36.	вместе	12
84.	36.	голова	12
85.	36.	дать	12
86.	36.	иной	12
87.	36.	куст	12
88.	36.	место	12
89.	36.	огонь	12
90.	36.	птица	12

91.	36.	разлука	12
92.	36.	речь	12
93.	36.	стоять	12
94.	36.	тело	12
95.	36.	тут	12
96.	37.	звук	11
97.	37.	земля	11
98.	37.	идти	11
99.	37.	лист	11
100.	37.	память	11
101.	37.	песня	11
102.	37.	смерть	11
103.	37.	спина	11
104.	37.	темнота	11
105.	37.	теперь	11
106.	38.	бежать	10
107.	38.	дверь	10
108.	38.	дождь	10
109.	38.	дым	10
110.	38.	Мари	10
111.	38.	небеса	10
112.	38.	некий	10
113.	38.	оба	10
114.	38.	сад	10
115.	38.	сейчас	10
116.	38.	трава	10
117.	38.	угол	10
118.	38.	уста	10
119.	38.	черный	10
120.	39.	белый	9
121.	39.	былой	9
122.	39.	век	9
123.	39.	вечер	9
124.	39.	взор	9
125.	39.	город	9
126.	39.	грусть	9
127.	39.	долго	9
128.	39.	первый	9
129.	39.	простить	9
130.	39.	раз	9
131.	39.	сильный	9
132.	39.	сниться	9
133.	39.	старый	9
134.	39.	стать	9
135.	39.	страсть	9
136.	39.	такой	9
137.	39.	точно	9
138.	39.	чужой	9
139.	40.	верста	8

140.	40.	вправду	8
141.	40.	дальше	8
142.	40.	дело	8
143.	40.	дно	8
144.	40.	думать	8
145.	40.	ждать	8
146.	40.	живой	8
147.	40.	жить	8
148.	40.	каждый	8
149.	40.	край	8
150.	40.	крыло	8
151.	40.	мадам	8
152.	40.	мозг	8
153.	40.	никто	8
154.	40.	ночью	8
155.	40.	общий	8
156.	40.	оставлять	8
157.	40.	палец	8
158.	40.	призрак	8
159.	40.	простой	8
160.	40.	пустой	8
161.	40.	рыба	8
162.	40.	слеза	8
163.	40.	час	8
164.	40.	человек	8
165.	41.	боль	7
166.	41.	вино	7
167.	41.	возможно	7
168.	41.	вперед	7
169.	41.	вспоминать	7
170.	41.	горизонт	7
171.	41.	грудь	7
172.	41.	губа	7
173.	41.	должно	7
174.	41.	камень	7
175.	41.	кровь	7
176.	41.	ладонь	7
177.	41.	луна	7
178.	41.	любой	7
179.	41.	мертвый	7
180.	41.	мысль	7
181.	41.	надежда	7
182.	41.	назад	7
183.	41.	небо	7
184.	41.	нога	7
185.	41.	отыскать	7
186.	41.	пейзаж	7
187.	41.	помнить	7
188.	41.	пора	7

189.	41.	последний	7
190.	41.	потолок	7
191.	41.	прежде	7
192.	41.	придти	7
193.	41.	след	7
194.	41.	собственный	7
195.	41.	строка	7
196.	41.	суть	7
197.	41.	тогда	7
198.	41.	холм	7
199.	41.	храм	7
200.	41.	чувство	7
201.	41.	язык	7
202.	41.	ангел	6
203.	41.	бег	6
204.	41.	белеть	6
205.	41.	бумага	6
206.	41.	вдруг	6
207.	41.	великий	6
208.	41.	верней	6
209.	41.	взять	6
210.	41.	воздух	6
211.	41.	вокруг	6
212.	41.	временить	6
213.	41.	Господь	6
214.	41.	дворец	6
215.	41.	деревня	6
216.	41.	дерево	6
217.	41.	долг	6
218.	41.	дорога	6
219.	41.	душить	6
220.	41.	звать	6
221.	41.	злой	6
222.	41.	конь	6
223.	41.	крыльцо	6
224.	41.	лететь	6
225.	41.	лик	6
226.	41.	листва	6
227.	41.	лучше	6
228.	41.	Мария	6
229.	41.	милый	6
230.	41.	младенец	6
231.	41.	молчать	6
232.	41.	ничего	6
233.	41.	облако	6
234.	41.	образ	6
235.	41.	оно	6
236.	41.	особенно	6
237.	41.	остаться	6

238.	41.	отец	6
239.	41.	песок	6
240.	41.	петь	6
241.	41.	печаль	6
242.	41.	плыть	6
243.	41.	пока	6
244.	41.	потом	6
245.	41.	правда	6
246.	41.	правый	6
247.	41.	природа	6
248.	41.	прожить	6
249.	41.	пустырь	6
250.	41.	путь	6
251.	41.	размытый	6
252.	41.	сильно	6
253.	41.	слышать	6
254.	41.	смочь	6
255.	41.	спать	6
256.	41.	спешить	6
257.	41.	сторона	6
258.	41.	сходство	6
259.	41.	счастливый	6
260.	41.	считать	6
261.	41.	тепло	6
262.	41.	уйти	6
263.	41.	улыбка	6
264.	41.	ум	6
265.	41.	форма	6
266.	41.	хотеться	6
267.	41.	часто	6
268.	42.	беда	5
269.	42.	болото	5
270.	42.	весна	5
271.	42.	власть	5
272.	42.	вниз	5
273.	42.	внутри	5
274.	42.	вороний	5
275.	42.	врозь	5
276.	42.	всякий	5
277.	42.	гнездо	5
278.	42.	двое	5
279.	42.	деревянный	5
280.	42.	длинный	5
281.	42.	дорогая	5
282.	42.	дрожать	5
283.	42.	зеркало	5
284.	42.	зрение	5
285.	42.	казаться	5
286.	42.	комната	5

287.	42.	крайний	5
288.	42.	круг	5
289.	42.	лёд	5
290.	42.	меньше	5
291.	42.	мера	5
292.	42.	можно	5
293.	42.	муха	5
294.	42.	наместник	5
295.	42.	нежный	5
296.	42.	некогда	5
297.	42.	ночной	5
298.	42.	оказаться	5
299.	42.	оставляя	5
300.	42.	перемена	5
301.	42.	пир	5
302.	42.	пойти	5
303.	42.	поле	5
304.	42.	понять	5
305.	42.	предмет	5
306.	42.	придтись	5
307.	42.	прочь	5
308.	42.	радость	5
309.	42.	рота	5
310.	42.	русский	5
311.	42.	сапог	5
312.	42.	скрипеть	5
313.	42.	скромный	5
314.	42.	скрывать	5
315.	42.	слух	5
316.	42.	смертный	5
317.	42.	сосна	5
318.	42.	спасти	5
319.	42.	стакан	5
320.	42.	старец	5
321.	42.	стол	5
322.	42.	стул	5
323.	42.	стучать	5
324.	42.	сугроб	5
325.	42.	сумерки	5
326.	42.	счастье	5
327.	42.	сырой	5
328.	42.	Телемак	5
329.	42.	тишина	5
330.	42.	топор	5
331.	42.	тоска	5
332.	42.	точка	5
333.	42.	трясти	5
334.	42.	увидеть	5
335.	42.	ухо	5

336.	42.	холод	5
337.	42.	холодный	5
338.	42.	хорошо	5
339.	42.	хуже	5
340.	42.	цвет	5
341.	42.	циферблат	5
342.	42.	шесть	5
343.	42.	шум	5
344.	43.	башня	4
345.	43.	безумный	4
346.	43.	бред	4
347.	43.	бродить	4
348.	43.	бугор	4
349.	43.	будущее	4
350.	43.	бушевать	4
351.	43.	быль	4
352.	43.	вверх	4
353.	43.	вдаль	4
354.	43.	вернуться	4
355.	43.	взглянуть	4
356.	43.	виденный	4
357.	43.	висеть	4
358.	43.	внизу	4
359.	43.	вовне	4
360.	43.	возникать	4
361.	43.	возраст	4
362.	43.	волос	4
363.	43.	вообще	4
364.	43.	ворон	4
365.	43.	впредь	4
366.	43.	враг	4
367.	43.	вслед	4
368.	43.	встреча	4
369.	43.	выйти	4
370.	43.	глубина	4
371.	43.	глуховатый	4
372.	43.	голый	4
373.	43.	гора	4
374.	43.	гордый	4
375.	43.	гореть	4
376.	43.	гость	4
377.	43.	грех	4
378.	43.	громко	4
379.	43.	грядущее	4
380.	43.	густой	4
381.	43.	далеко	4
382.	43.	двадцать	4
383.	43.	держать	4
384.	43.	дитя	4

385.	43.	дрова	4
386.	43.	душа	4
387.	43.	едва	4
388.	43.	жалъ	4
389.	43.	жар	4
390.	43.	застыть	4
391.	43.	зачем	4
392.	43.	звенеть	4
393.	43.	звон	4
394.	43.	зимний	4
395.	43.	зрачок	4
396.	43.	иголка	4
397.	43.	карта	4
398.	43.	ключ	4
399.	43.	кольцо	4
400.	43.	коляска	4
401.	43.	кончатся	4
402.	43.	корабль	4
403.	43.	корень	4
404.	43.	коснуться	4
405.	43.	крест	4
406.	43.	крик	4
407.	43.	кричать	4
408.	43.	крыша	4
409.	43.	лампочка	4
410.	43.	лечь	4
411.	43.	лить	4
412.	43.	лишённый	4
413.	43.	лишний	4
414.	43.	люди	4
415.	43.	маленький	4
416.	43.	мост	4
417.	43.	навсегда	4
418.	43.	наоборот	4
419.	43.	настолько	4
420.	43.	небосвод	4
421.	43.	невод	4
422.	43.	немой	4
423.	43.	никогда	4
424.	43.	ничья	4
425.	43.	нос	4
426.	43.	океан	4
427.	43.	перо	4
428.	43.	платье	4
429.	43.	поднять	4
430.	43.	подобие	4
431.	43.	подруга	4
432.	43.	покидать	4
433.	43.	помощь	4

434.	43.	порой	4
435.	43.	прежний	4
436.	43.	припомнить	4
437.	43.	пророчество	4
438.	43.	пророчица	4
439.	43.	простыня	4
440.	43.	прощай	4
441.	43.	пыль	4
442.	43.	пятно	4
443.	43.	пять	4
444.	43.	равнина	4
445.	43.	разговор	4
446.	43.	рама	4
447.	43.	рваться	4
448.	43.	рот	4
449.	43.	светило	4
450.	43.	свеча	4
451.	43.	север	4
452.	43.	сегодня	4
453.	43.	сей	4
454.	43.	сень	4
455.	43.	Симеон	4
456.	43.	сказанный	4
457.	43.	слиться	4
458.	43.	случайный	4
459.	43.	способный	4
460.	43.	стекло	4
461.	43.	стечь	4
462.	43.	столько	4
463.	43.	суметь	4
464.	43.	сумрак	4
465.	43.	сын	4
466.	43.	сюда	4
467.	43.	три	4
468.	43.	тропа	4
469.	43.	груба	4
470.	43.	гуча	4
471.	43.	узнать	4
472.	43.	устрица	4
473.	43.	утро	4
474.	43.	шаль	4
475.	43.	шар	4
476.	43.	шелест	4
477.	43.	шептать	4
478.	43.	Шотландия	4
479.	43.	шуршать	4
480.	43.	эхо	4
481.	43.	юг	4
482.	44.	Анна	3

483.	44.	астронавт	3
484.	44.	беззвучно	3
485.	44.	безмолвно	3
486.	44.	бельё	3
487.	44.	берег	3
488.	44.	берет	3
489.	44.	бесплотный	3
490.	44.	бок	3
491.	44.	более	3
492.	44.	бормотать	3
493.	44.	борт	3
494.	44.	брести	3
495.	44.	бровь	3
496.	44.	бросать	3
497.	44.	бросить	3
498.	44.	буква	3
499.	44.	бульвар	3
500.	44.	бутылка	3
501.	44.	бюст	3
502.	44.	вдвоем	3
503.	44.	вдвойне	3
504.	44.	ведать	3
505.	44.	вектор	3
506.	44.	венец	3
507.	44.	верить	3
508.	44.	верность	3
509.	44.	весть	3
510.	44.	ветка	3
511.	44.	вечером	3
512.	44.	видать	3
513.	44.	висок	3
514.	44.	внешний	3
515.	44.	вновь	3
516.	44.	возвращаться	3
517.	44.	война	3
518.	44.	ворот	3
519.	44.	вполне	3
520.	44.	впрочем	3
521.	44.	вред	3
522.	44.	вторгаться	3
523.	44.	второй	3
524.	44.	входить	3
525.	44.	выдать	3
526.	44.	выключатель	3
527.	44.	выслать	3
528.	44.	выше	3
529.	44.	гаснуть	3
530.	44.	глухой	3
531.	44.	голубка	3

532.	44.	гранит	3
533.	44.	граница	3
534.	44.	гроб	3
535.	44.	грозить	3
536.	44.	гудеть	3
537.	44.	гул	3
538.	44.	дар	3
539.	44.	дважды	3
540.	44.	делаться	3
541.	44.	делить	3
542.	44.	держава	3
543.	44.	дети	3
544.	44.	диван	3
545.	44.	диск	3
546.	44.	дрожь	3
547.	44.	дурной	3
548.	44.	дыра	3
549.	44.	есть	3
550.	44.	желтый	3
551.	44.	жена	3
552.	44.	живот	3
553.	44.	забор	3
554.	44.	забыть	3
555.	44.	зажать	3
556.	44.	закат	3
557.	44.	запрягать	3
558.	44.	запускать	3
559.	44.	заря	3
560.	44.	звучать	3
561.	44.	зеленый	3
562.	44.	известно	3
563.	44.	извлечь	3
564.	44.	ирония	3
565.	44.	искусство	3
566.	44.	история	3
567.	44.	календарь	3
568.	44.	караван	3
569.	44.	квадрат	3
570.	44.	Кенигсберг	3
571.	44.	книга	3
572.	44.	колесо	3
573.	44.	колокол	3
574.	44.	колонна	3
575.	44.	кома	3
576.	44.	кость	3
577.	44.	крепкий	3
578.	44.	кривой	3
579.	44.	кровать	3
580.	44.	кружить	3

581.	44.	кружиться	3
582.	44.	кухня	3
583.	44.	ласка	3
584.	44.	лодка	3
585.	44.	ложь	3
586.	44.	локоть	3
587.	44.	лошадь	3
588.	44.	лязг	3
589.	44.	мать	3
590.	44.	маячить	3
591.	44.	мгновение	3
592.	44.	меч	3
593.	44.	много	3
594.	44.	момент	3
595.	44.	морской	3
596.	44.	мрак	3
597.	44.	мука	3
598.	44.	мыть	3
599.	44.	мышь	3
600.	44.	навек	3
601.	44.	надеяться	3
602.	44.	насквозь	3
603.	44.	настоящее	3
604.	44.	находиться	3
605.	44.	небытие	3
606.	44.	нельзя	3
607.	44.	ничто	3
608.	44.	ниже	3
609.	44.	нимб	3
610.	44.	нить	3
611.	44.	ничто	3
612.	44.	ножницы	3
613.	44.	норд	3
614.	44.	Ньютон	3
615.	44.	обрывок	3
616.	44.	огород	3
617.	44.	отступать	3
618.	44.	ощущение	3
619.	44.	Париж	3
620.	44.	паркет	3
621.	44.	парус	3
622.	44.	перейти	3
623.	44.	печка	3
624.	44.	пламя	3
625.	44.	пляж	3
626.	44.	подкова	3
627.	44.	позабытый	3
628.	44.	покинуть	3
629.	44.	полагать	3

630.	44.	полночь	З
631.	44.	послать	З
632.	44.	похожий	З
633.	44.	почтовый	З
634.	44.	праздник	З
635.	44.	превращать	З
636.	44.	предел	З
637.	44.	прекрасный	З
638.	44.	прервать	З
639.	44.	приближаться	З
640.	44.	признак	З
641.	44.	признать	З
642.	44.	приносить	З
643.	44.	пропороть	З
644.	44.	просить	З
645.	44.	просто	З
646.	44.	профиль	З
647.	44.	прочий	З
648.	44.	прошедший	З
649.	44.	пруд	З
650.	44.	прут	З
651.	44.	прятать	З
652.	44.	пустота	З
653.	44.	пустынный	З
654.	44.	пучок	З
655.	44.	пыл	З
656.	44.	пылать	З
657.	44.	пятка	З
658.	44.	равно	З
659.	44.	рад	З
660.	44.	раздаваться	З
661.	44.	различать	З
662.	44.	рвать	З
663.	44.	река	З
664.	44.	рифма	З
665.	44.	ручей	З
666.	44.	сберечь	З
667.	44.	свистеть	З
668.	44.	седина	З
669.	44.	сентябрь	З
670.	44.	сзади	З
671.	44.	сила	З
672.	44.	синева	З
673.	44.	синий	З
674.	44.	скрипнуть	З
675.	44.	слезть	З
676.	44.	сливаться	З
677.	44.	случай	З
678.	44.	слушать	З

679.	44.	слышный	3
680.	44.	снова	3
681.	44.	снять	3
682.	44.	сова	3
683.	44.	совесть	3
684.	44.	сотворить	3
685.	44.	сохранить	3
686.	44.	сплетня	3
687.	44.	спустя	3
688.	44.	срок	3
689.	44.	створка	3
690.	44.	стебель	3
691.	44.	стих	3
692.	44.	столб	3
693.	44.	столь	3
694.	44.	стремиться	3
695.	44.	стремление	3
696.	44.	стыд	3
697.	44.	суд	3
698.	44.	судья	3
699.	44.	сухой	3
700.	44.	сушить	3
701.	44.	схожий	3
702.	44.	творить	3
703.	44.	темень	3
704.	44.	тесный	3
705.	44.	течь	3
706.	44.	тихо	3
707.	44.	толпа	3
708.	44.	толпиться	3
709.	44.	тонкий	3
710.	44.	тонуть	3
711.	44.	трепетать	3
712.	44.	труд	3
713.	44.	узреть	3
714.	44.	умереть	3
715.	44.	ус	3
716.	44.	фраза	3
717.	44.	хвост	3
718.	44.	хлеб	3
719.	44.	ход	3
720.	44.	хор	3
721.	44.	хорониться	3
722.	44.	хранить	3
723.	44.	хруст	3
724.	44.	хрусталик	3
725.	44.	цейсс	3
726.	44.	целый	3
727.	44.	цинтия	3

728.	44.	чайка	3
729.	44.	часть	3
730.	44.	чело	3
731.	44.	честь	3
732.	44.	число	3
733.	44.	что-то	3
734.	44.	чуть	3
735.	44.	шаг	3
736.	44.	элегия	3
737.	44.	яйцо	3
738.	44.	январь	3
739.	45.	ich	2
740.	45.	август	2
741.	45.	адрес	2
742.	45.	азарт	2
743.	45.	алфавит	2
744.	45.	Альпы	2
745.	45.	Англия	2
746.	45.	Ариадна	2
747.	45.	атомный	2
748.	45.	аэроплан	2
749.	45.	аэростат	2
750.	45.	баба	2
751.	45.	бабочка	2
752.	45.	банк	2
753.	45.	баран	2
754.	45.	барашек	2
755.	45.	бегство	2
756.	45.	бедный (прил.)	2
757.	45.	безгрешный	2
758.	45.	безмолвный	2
759.	45.	безнадежный	2
760.	45.	безымянный	2
761.	45.	белесый	2
762.	45.	белизна	2
763.	45.	белоснежный	2
764.	45.	бирюза	2
765.	45.	биться	2
766.	45.	благод	2
767.	45.	блестеть	2
768.	45.	близкий	2
769.	45.	блюдца	2
770.	45.	божество	2
771.	45.	бокал	2
772.	45.	болезнь	2
773.	45.	большак	2
774.	45.	больший	2
775.	45.	бор	2
776.	45.	борей	2

777.	45.	борода	2
778.	45.	бороться	2
779.	45.	брак	2
780.	45.	брачный	2
781.	45.	брешь	2
782.	45.	будущий	2
783.	45.	буквально	2
784.	45.	булькать	2
785.	45.	буфет	2
786.	45.	бывший	2
787.	45.	быстро	2
788.	45.	быстрый	2
789.	45.	вагон	2
790.	45.	Вакх	2
791.	45.	вал	2
792.	45.	валовой	2
793.	45.	василиск	2
794.	45.	вбирать	2
795.	45.	вверху	2
796.	45.	вдали	2
797.	45.	ведущий	2
798.	45.	езде	2
799.	45.	велеть	2
800.	45.	венчать	2
801.	45.	вербный	2
802.	45.	верный	2
803.	45.	вероятно	2
804.	45.	вертикаль	2
805.	45.	ветвь	2
806.	45.	вечный	2
807.	45.	взаимы	2
808.	45.	взапуски	2
809.	45.	взирать	2
810.	45.	взлететь	2
811.	45.	взятый	2
812.	45.	видение	2
813.	45.	видимо	2
814.	45.	видно	2
815.	45.	видный	2
816.	45.	виновный	2
817.	45.	винт	2
818.	45.	вложить	2
819.	45.	внимать	2
820.	45.	воевать	2
821.	45.	возбуждение	2
822.	45.	воздать	2
823.	45.	воздвигнуть	2
824.	45.	возня	2
825.	45.	вой	2

826.	45.	войти	2
827.	45.	воображение	2
828.	45.	вообразить	2
829.	45.	воробей	2
830.	45.	воскреснуть	2
831.	45.	впрок	2
832.	45.	впрямь	2
833.	45.	вращаться	2
834.	45.	времен	2
835.	45.	вряд ли	2
836.	45.	всегда	2
837.	45.	всего	2
838.	45.	вспомнить	2
839.	45.	вставить	2
840.	45.	встретить	2
841.	45.	вторник	2
842.	45.	вчера	2
843.	45.	выглядеть	2
844.	45.	выдвинутый	2
845.	45.	вызвать	2
846.	45.	выпускать	2
847.	45.	выстиранный	2
848.	45.	вытеснять	2
849.	45.	выходить	2
850.	45.	гасить	2
851.	45.	гасить	2
852.	45.	гать	2
853.	45.	гитара	2
854.	45.	глотать	2
855.	45.	глубокий	2
856.	45.	глухота	2
857.	45.	глушить	2
858.	45.	гнать	2
859.	45.	гнев	2
860.	45.	говорить	2
861.	45.	говоря	2
862.	45.	говорят	2
863.	45.	годиться	2
864.	45.	головка	2
865.	45.	голосить	2
866.	45.	голубой	2
867.	45.	гончая	2
868.	45.	гордыня	2
869.	45.	горло	2
870.	45.	горсть	2
871.	45.	горящий	2
872.	45.	градус	2
873.	45.	грач	2
874.	45.	гребнуть	2

875.	45.	грек	2
876.	45.	грешить	2
877.	45.	громкий	2
878.	45.	грохот	2
879.	45.	грустный	2
880.	45.	грязный	2
881.	45.	грязь	2
882.	45.	губить	2
883.	45.	гулять	2
884.	45.	давить	2
885.	45.	даль	2
886.	45.	дальний	2
887.	45.	дама	2
888.	45.	дамба	2
889.	45.	дверной	2
890.	45.	движимость	2
891.	45.	двинуться	2
892.	45.	двор	2
893.	45.	действительность	2
894.	45.	делать	2
895.	45.	детский	2
896.	45.	динозавр	2
897.	45.	длиться	2
898.	45.	добро	2
899.	45.	догола	2
900.	45.	должный	2
901.	45.	долина	2
902.	45.	достаточно	2
903.	45.	Дуглас	2
904.	45.	думаться	2
905.	45.	дуть	2
906.	45.	дух	2
907.	45.	Ева	2
908.	45.	Елизавета	2
909.	45.	жажда	2
910.	45.	жара	2
911.	45.	жарить	2
912.	45.	железный	2
913.	45.	жених	2
914.	45.	Женя	2
915.	45.	жерло	2
916.	45.	жертва	2
917.	45.	жест	2
918.	45.	животное	2
919.	45.	живьем	2
920.	45.	жидкий	2
921.	45.	жилё	2
922.	45.	заблудившийся	2
923.	45.	забрести	2

924.	45.	задворки	2
925.	45.	задувать	2
926.	45.	закусить	2
927.	45.	зал	2
928.	45.	залив	2
929.	45.	залитый	2
930.	45.	залог	2
931.	45.	заменить	2
932.	45.	замерзший	2
933.	45.	заметить	2
934.	45.	заметный	2
935.	45.	замирать	2
936.	45.	зане	2
937.	45.	занести	2
938.	45.	запах	2
939.	45.	заплата	2
940.	45.	запятая	2
941.	45.	заросший	2
942.	45.	застрять	2
943.	45.	засыпать	2
944.	45.	затем	2
945.	45.	затерянный	2
946.	45.	зваться	2
947.	45.	зверь	2
948.	45.	звонкий	2
949.	45.	здоровый	2
950.	45.	зелень	2
951.	45.	земной	2
952.	45.	зенит	2
953.	45.	зеркальный	2
954.	45.	злак	2
955.	45.	знаменитый	2
956.	45.	значить	2
957.	45.	зола	2
958.	45.	зонт	2
959.	45.	зуб	2
960.	45.	Иванов	2
961.	45.	игла	2
962.	45.	изба	2
963.	45.	избыток	2
964.	45.	известный	2
965.	45.	извиваться	2
966.	45.	извилина	2
967.	45.	извинить	2
968.	45.	изгнание	2
969.	45.	издавать	2
970.	45.	издали	2
971.	45.	изогнутый	2
972.	45.	изолятор	2

973.	45.	иметь	2
974.	45.	инвалид	2
975.	45.	искра	2
976.	45.	источать	2
977.	45.	исход	2
978.	45.	исходящий	2
979.	45.	итог	2
980.	45.	Кавказ	2
981.	45.	камена	2
982.	45.	каменный	2
983.	45.	карман	2
984.	45.	Карфаген	2
985.	45.	касаться	2
986.	45.	кирпич	2
987.	45.	клетка	2
988.	45.	клин	2
989.	45.	клок	2
990.	45.	коза	2
991.	45.	козырёк	2
992.	45.	колокольчик	2
993.	45.	колоть	2
994.	45.	колыбель	2
995.	45.	конечно	2
996.	45.	консервный	2
997.	45.	континент	2
998.	45.	концерт	2
999.	45.	кончить	2
1000.	45.	кончиться	2
1001.	45.	копошиться	2
1002.	45.	кора	2
1003.	45.	корм	2
1004.	45.	корона	2
1005.	45.	кот	2
1006.	45.	кошачий	2
1007.	45.	кража	2
1008.	45.	красавица	2
1009.	45.	кремль	2
1010.	45.	кровля	2
1011.	45.	круглый	2
1012.	45.	кулак	2
1013.	45.	курс	2
1014.	45.	лампа	2
1015.	45.	ласкать	2
1016.	45.	лгать	2
1017.	45.	левиафан	2
1018.	45.	легкое	2
1019.	45.	лежа	2
1020.	45.	лежать	2
1021.	45.	лезть	2

1022.	45.	ливень	2
1023.	45.	ликующий	2
1024.	45.	ложе	2
1025.	45.	локон	2
1026.	45.	луч	2
1027.	45.	лучший	2
1028.	45.	люксембургский	2
1029.	45.	маковка	2
1030.	45.	малинник	2
1031.	45.	мало	2
1032.	45.	март	2
1033.	45.	мгла	2
1034.	45.	мебель	2
1035.	45.	мертвец	2
1036.	45.	миг	2
1037.	45.	минута	2
1038.	45.	мироздание	2
1039.	45.	многий	2
1040.	45.	молвить	2
1041.	45.	молча	2
1042.	45.	молчание	2
1043.	45.	монастырь	2
1044.	45.	монолог	2
1045.	45.	мотылёк	2
1046.	45.	муж	2
1047.	45.	мужик	2
1048.	45.	музей	2
1049.	45.	музыка	2
1050.	45.	мыс	2
1051.	45.	мысленно	2
1052.	45.	мясо	2
1053.	45.	навек	2
1054.	45.	назвать	2
1055.	45.	наизусть	2
1056.	45.	найти	2
1057.	45.	напоминать	2
1058.	45.	напрягать	2
1059.	45.	народ	2
1060.	45.	находить	2
1061.	45.	начать	2
1062.	45.	начаться	2
1063.	45.	небольшой	2
1064.	45.	невеста	2
1065.	45.	невольно	2
1066.	45.	неволя	2
1067.	45.	недвижимость	2
1068.	45.	нежность	2
1069.	45.	незабудка	2
1070.	45.	незримый	2

1071.	45.	немного	2
1072.	45.	непохожий	2
1073.	45.	несколько	2
1074.	45.	несмотря	2
1075.	45.	нести	2
1076.	45.	нетронутый	2
1077.	45.	нету	2
1078.	45.	нехватка	2
1079.	45.	ничей	2
1080.	45.	нож	2
1081.	45.	норовить	2
1082.	45.	носок	2
1083.	45.	нужный	2
1084.	45.	обернуться	2
1085.	45.	облик	2
1086.	45.	обнажать	2
1087.	45.	обнаружить	2
1088.	45.	обойтись	2
1089.	45.	обратно	2
1090.	45.	обрубок	2
1091.	45.	обряд	2
1092.	45.	обыкновенно	2
1093.	45.	обычно	2
1094.	45.	овал	2
1095.	45.	овца	2
1096.	45.	ограда	2
1097.	45.	огромный	2
1098.	45.	огурец	2
1099.	45.	одеяло	2
1100.	45.	одинокий	2
1101.	45.	одушевленный	2
1102.	45.	ожог	2
1103.	45.	озеро	2
1104.	45.	окончание	2
1105.	45.	окурок	2
1106.	45.	опять	2
1107.	45.	орёл	2
1108.	45.	оружие	2
1109.	45.	осенью	2
1110.	45.	осколок	2
1111.	45.	оспа	2
1112.	45.	оставив	2
1113.	45.	оставивший	2
1114.	45.	оставить	2
1115.	45.	остальной	2
1116.	45.	остановить	2
1117.	45.	остановиться	2
1118.	45.	остатки	2
1119.	45.	остров	2

1120.	45.	острый	2
1121.	45.	отбросить	2
1122.	45.	ответ	2
1123.	45.	отдать	2
1124.	45.	открытый	2
1125.	45.	откуда	2
1126.	45.	отношение	2
1127.	45.	отразиться	2
1128.	45.	отрубить	2
1129.	45.	отсутствие	2
1130.	45.	отчизна	2
1131.	45.	очередь	2
1132.	45.	очерчивать	2
1133.	45.	падать	2
1134.	45.	палка	2
1135.	45.	палуба	2
1136.	45.	пальто	2
1137.	45.	пар	2
1138.	45.	парить	2
1139.	45.	парк	2
1140.	45.	пассажир	2
1141.	45.	пастух	2
1142.	45.	пасть	2
1143.	45.	паутина	2
1144.	45.	певец	2
1145.	45.	перебраться	2
1146.	45.	перевернутый	2
1147.	45.	пережить	2
1148.	45.	перекинуть	2
1149.	45.	перекрывать	2
1150.	45.	перенести	2
1151.	45.	перст	2
1152.	45.	песенный	2
1153.	45.	пестрота	2
1154.	45.	петух	2
1155.	45.	печальный	2
1156.	45.	печать	2
1157.	45.	печь	2
1158.	45.	письмо	2
1159.	45.	пить	2
1160.	45.	планета	2
1161.	45.	плач	2
1162.	45.	племя	2
1163.	45.	плен	2
1164.	45.	плоский	2
1165.	45.	плоскость	2
1166.	45.	плоть	2
1167.	45.	плясать	2
1168.	45.	победа	2

1169.	45.	повернуться	2
1170.	45.	поверхность	2
1171.	45.	погружаться	2
1172.	45.	подалее	2
1173.	45.	подвал	2
1174.	45.	подгонять	2
1175.	45.	подобный	2
1176.	45.	подолгу	2
1177.	45.	подробность	2
1178.	45.	подскакивать	2
1179.	45.	подушка	2
1180.	45.	подчиняться	2
1181.	45.	пожар	2
1182.	45.	позже	2
1183.	45.	покой	2
1184.	45.	покрывало	2
1185.	45.	пол	2
1186.	45.	ползти	2
1187.	45.	полоска	2
1188.	45.	польза	2
1189.	45.	пользовать	2
1190.	45.	полюс	2
1191.	45.	помогать	2
1192.	45.	попасть	2
1193.	45.	поплавок	2
1194.	45.	пополам	2
1195.	45.	попугай	2
1196.	45.	порог	2
1197.	45.	посмотреть	2
1198.	45.	постель	2
1199.	45.	потемки	2
1200.	45.	потеря	2
1201.	45.	почувствовать	2
1202.	45.	превращение	2
1203.	45.	превысить	2
1204.	45.	предоставлять	2
1205.	45.	предплечие	2
1206.	45.	предпочестъ	2
1207.	45.	представить	2
1208.	45.	предупреждать	2
1209.	45.	прелестный	2
1210.	45.	прибой	2
1211.	45.	привитый	2
1212.	45.	привычный	2
1213.	45.	придавать	2
1214.	45.	прйтись	2
1215.	45.	прилив	2
1216.	45.	примета	2
1217.	45.	приобретать	2

1218.	45.	припадать	2
1219.	45.	пробираться	2
1220.	45.	пробовать	2
1221.	45.	провал	2
1222.	45.	провести	2
1223.	45.	продолжать	2
1224.	45.	прозрачный	2
1225.	45.	пройти	2
1226.	45.	прокричать	2
1227.	45.	промелькнуть	2
1228.	45.	прореха	2
1229.	45.	простор	2
1230.	45.	проулок	2
1231.	45.	прошлое	2
1232.	45.	прощайте	2
1233.	45.	прощание	2
1234.	45.	прядь	2
1235.	45.	прямой	2
1236.	45.	прясть	2
1237.	45.	пункт	2
1238.	45.	пустыня	2
1239.	45.	пчела	2
1240.	45.	пыльный	2
1241.	45.	пытаться	2
1242.	45.	пятерня	2
1243.	45.	разбитый	2
1244.	45.	развалина	2
1245.	45.	разводить	2
1246.	45.	разглядеть	2
1247.	45.	разделить	2
1248.	45.	разделять	2
1249.	45.	размер	2
1250.	45.	разница	2
1251.	45.	разобрать	2
1252.	45.	разрушенный	2
1253.	45.	разум	2
1254.	45.	раковина	2
1255.	45.	распадаться	2
1256.	45.	распахнутый	2
1257.	45.	расслышать	2
1258.	45.	расставаться	2
1259.	45.	растекаться	2
1260.	45.	расти	2
1261.	45.	растить	2
1262.	45.	расчет	2
1263.	45.	расширяться	2
1264.	45.	рельс	2
1265.	45.	ресторан	2
1266.	45.	речка	2

1267.	45.	решето	2
1268.	45.	решить	2
1269.	45.	Рим	2
1270.	45.	риск	2
1271.	45.	рисковать	2
1272.	45.	ровно	2
1273.	45.	родной	2
1274.	45.	рождать	2
1275.	45.	роса	2
1276.	45.	роща	2
1277.	45.	рубль	2
1278.	45.	руина	2
1279.	45.	ручка	2
1280.	45.	садок	2
1281.	45.	сажа	2
1282.	45.	салют	2
1283.	45.	сбегать	2
1284.	45.	сбоку	2
1285.	45.	сверкать	2
1286.	45.	свернуть	2
1287.	45.	свести	2
1288.	45.	светильник	2
1289.	45.	свидетелься	2
1290.	45.	свинья	2
1291.	45.	свисток	2
1292.	45.	свобода	2
1293.	45.	сводить	2
1294.	45.	свойственно	2
1295.	45.	связующий	2
1296.	45.	связь	2
1297.	45.	святой	2
1298.	45.	сдвинуть	2
1299.	45.	сделать	2
1300.	45.	секрет	2
1301.	45.	секретарь	2
1302.	45.	семейство	2
1303.	45.	семь	2
1304.	45.	семья	2
1305.	45.	серебро	2
1306.	45.	середина	2
1307.	45.	серый	2
1308.	45.	сесть	2
1309.	45.	сетка	2
1310.	45.	сеть	2
1311.	45.	сеять	2
1312.	45.	сжимать	2
1313.	45.	сидеть	2
1314.	45.	синица	2
1315.	45.	сияние	2

1316.	45.	скала	2
1317.	45.	скамейка	2
1318.	45.	скворец	2
1319.	45.	скворешня	2
1320.	45.	скит	2
1321.	45.	склонять	2
1322.	45.	склоняться	2
1323.	45.	скобка	2
1324.	45.	скользить	2
1325.	45.	сколько	2
1326.	45.	скорбеть	2
1327.	45.	скорее	2
1328.	45.	скрип	2
1329.	45.	слабость	2
1330.	45.	слава	2
1331.	45.	слева	2
1332.	45.	следовать	2
1333.	45.	слившийся	2
1334.	45.	слишком	2
1335.	45.	сложить	2
1336.	45.	случаться	2
1337.	45.	слышно	2
1338.	45.	смердеть	2
1339.	45.	смесь	2
1340.	45.	смех	2
1341.	45.	смутно	2
1342.	45.	смутный	2
1343.	45.	смысл	2
1344.	45.	снегирь	2
1345.	45.	снежный	2
1346.	45.	снятый	2
1347.	45.	совсем	2
1348.	45.	сойтись	2
1349.	45.	сокрытый	2
1350.	45.	солнечный	2
1351.	45.	сонет	2
1352.	45.	сорок	2
1353.	45.	сползать	2
1354.	45.	спрятать	2
1355.	45.	спящий	2
1356.	45.	сравнить	2
1357.	45.	ставить	2
1358.	45.	стадо	2
1359.	45.	стачивать	2
1360.	45.	стенание	2
1361.	45.	стереть	2
1362.	45.	сто	2
1363.	45.	стойк	2
1364.	45.	страна	2

1365.	45.	страх	2
1366.	45.	стремительный	2
1367.	45.	стремящийся	2
1368.	45.	стропило	2
1369.	45.	строфа	2
1370.	45.	стук	2
1371.	45.	сужать	2
1372.	45.	сумка	2
1373.	45.	существование	2
1374.	45.	существовать	2
1375.	45.	сходить	2
1376.	45.	сцена	2
1377.	45.	счёт	2
1378.	45.	таковой	2
1379.	45.	твердый	2
1380.	45.	темнеть	2
1381.	45.	темный	2
1382.	45.	терем	2
1383.	45.	терять	2
1384.	45.	तिकать	2
1385.	45.	толк	2
1386.	45.	толчая	2
1387.	45.	топорщиться	2
1388.	45.	точный	2
1389.	45.	требовать	2
1390.	45.	тревожить	2
1391.	45.	треть	2
1392.	45.	треугольник	2
1393.	45.	трещина	2
1394.	45.	тридцать	2
1395.	45.	туда	2
1396.	45.	тупой	2
1397.	45.	тяжесть	2
1398.	45.	убийство	2
1399.	45.	увенчанный	2
1400.	45.	угодить	2
1401.	45.	удержать	2
1402.	45.	уключина	2
1403.	45.	укол	2
1404.	45.	укоризна	2
1405.	45.	улыбнуться	2
1406.	45.	уменьшаться	2
1407.	45.	ундина	2
1408.	45.	упавший	2
1409.	45.	упрямство	2
1410.	45.	урок	2
1411.	45.	уронить	2
1412.	45.	услышать	2
1413.	45.	успеть	2

1414.	45.	успешно	2
1415.	45.	устье	2
1416.	45.	утечь	2
1417.	45.	утешение	2
1418.	45.	утрата	2
1419.	45.	уходить	2
1420.	45.	уходя	2
1421.	45.	факел	2
1422.	45.	фасад	2
1423.	45.	фигура	2
1424.	45.	финн	2
1425.	45.	фокстрот	2
1426.	45.	фонарь	2
1427.	45.	французский	2
1428.	45.	хлюпать	2
1429.	45.	хмель	2
1430.	45.	ходить	2
1431.	45.	хотеть	2
1432.	45.	хранящий	2
1433.	45.	худой	2
1434.	45.	цвести	2
1435.	45.	цена	2
1436.	45.	центральный	2
1437.	45.	церковь	2
1438.	45.	цифра	2
1439.	45.	чай	2
1440.	45.	черт	2
1441.	45.	честно	2
1442.	45.	чета	2
1443.	45.	чик	2
1444.	45.	чувствовать	2
1445.	45.	чудиться	2
1446.	45.	чудо	2
1447.	45.	чудовище	2
1448.	45.	чуждый	2
1449.	45.	шагать	2
1450.	45.	шарить	2
1451.	45.	шашка	2
1452.	45.	швед	2
1453.	45.	Швеция	2
1454.	45.	шелестеть	2
1455.	45.	шерсть	2
1456.	45.	Шиллер	2
1457.	45.	широкий	2
1458.	45.	школьный	2
1459.	45.	шорох	2
1460.	45.	шотландец	2
1461.	45.	шотландский	2
1462.	45.	щебень	2

1463.	45.	щебет	2
1464.	45.	щедрость	2
1465.	45.	щедроты	2
1466.	45.	щель	2
1467.	45.	экран	2
1468.	45.	этаж	2
1469.	45.	юбка	2
1470.	45.	ясный	2
1471.	45.	яхта	2
1472.	46.	alas	1
1473.	46.	alter	1
1474.	46.	Anno Domini	1
1475.	46.	architekten	1
1476.	46.	bottoms	1
1477.	46.	dich	1
1478.	46.	liebe	1
1479.	46.	rom	1
1480.	46.	sterbe	1
1481.	46.	a	1
1482.	46.	абсолютно	1
1483.	46.	авиатор	1
1484.	46.	аврал	1
1485.	46.	автомат	1
1486.	46.	автоматически	1
1487.	46.	автомобиль	1
1488.	46.	автор	1
1489.	46.	аглицкий	1
1490.	46.	ад	1
1491.	46.	адье	1
1492.	46.	азбука	1
1493.	46.	азийский	1
1494.	46.	азимут	1
1495.	46.	азот	1
1496.	46.	аист	1
1497.	46.	айболит	1
1498.	46.	айсберг	1
1499.	46.	акант	1
1500.	46.	акробат	1
1501.	46.	алтарь	1
1502.	46.	альберт	1
1503.	46.	альказар	1
1504.	46.	альтиметр	1
1505.	46.	алюминивый	1
1506.	46.	алюминий	1
1507.	46.	амальгама	1
1508.	46.	амбар	1
1509.	46.	Америка	1
1510.	46.	американский	1
1511.	46.	амур	1

1512.	46.	ангар	1
1513.	46.	английский	1
1514.	46.	Андрей	1
1515.	46.	Анна Ахматова	1
1516.	46.	античный	1
1517.	46.	антракт	1
1518.	46.	анфас	1
1519.	46.	аониды	1
1520.	46.	апельсин	1
1521.	46.	аплодисменты	1
1522.	46.	апофеоз	1
1523.	46.	апраксин	1
1524.	46.	апрель	1
1525.	46.	арапский	1
1526.	46.	аренда	1
1527.	46.	армада	1
1528.	46.	армейский	1
1529.	46.	арфа	1
1530.	46.	археолог	1
1531.	46.	Архимед	1
1532.	46.	архимедов	1
1533.	46.	атлант	1
1534.	46.	атлас	1
1535.	46.	атом	1
1536.	46.	Ахиллес	1
1537.	46.	б	1
1538.	46.	багаж	1
1539.	46.	багровый	1
1540.	46.	баклан	1
1541.	46.	баклуши	1
1542.	46.	балдахин	1
1543.	46.	бамбук	1
1544.	46.	бант	1
1545.	46.	барабанить	1
1546.	46.	бард	1
1547.	46.	барон	1
1548.	46.	барраж	1
1549.	46.	барский	1
1550.	46.	бассейн	1
1551.	46.	бахрома	1
1552.	46.	башка	1
1553.	46.	беглец	1
1554.	46.	бегущий	1
1555.	46.	бедность	1
1556.	46.	бедные (сущ.)	1
1557.	46.	бедро	1
1558.	46.	безавший	1
1559.	46.	безадресность	1
1560.	46.	бездумный	1

1561.	46.	безжалостно	1
1562.	46.	безжизненный	1
1563.	46.	беззаботный	1
1564.	46.	беззащитность	1
1565.	46.	беззвучный	1
1566.	46.	беззубие	1
1567.	46.	безлюдный	1
1568.	46.	безрадостность	1
1569.	46.	безразличный	1
1570.	46.	безумие	1
1571.	46.	безумствовать	1
1572.	46.	безупречный	1
1573.	46.	безутешно	1
1574.	46.	безымянность	1
1575.	46.	бережливость	1
1576.	46.	береза	1
1577.	46.	беременная	1
1578.	46.	бесконечность	1
1579.	46.	беспамятство	1
1580.	46.	бесплатно	1
1581.	46.	бесплодие	1
1582.	46.	беспощадный	1
1583.	46.	бессвязность	1
1584.	46.	бессеребряный	1
1585.	46.	бессильный	1
1586.	46.	бессмертие	1
1587.	46.	бессмертный	1
1588.	46.	бессмысленность	1
1589.	46.	бессонница	1
1590.	46.	бесстыдство	1
1591.	46.	бесцветный	1
1592.	46.	бесчестить	1
1593.	46.	бесчисленный	1
1594.	46.	бешеный	1
1595.	46.	билет	1
1596.	46.	бинокль	1
1597.	46.	биржа	1
1598.	46.	бисер	1
1599.	46.	битком	1
1600.	46.	бить	1
1601.	46.	бифштекс	1
1602.	46.	бич	1
1603.	46.	благодарить	1
1604.	46.	благодарный	1
1605.	46.	благодарю	1
1606.	46.	благодарить	1
1607.	46.	блзниться	1
1608.	46.	блатной	1
1609.	46.	блеклый	1

1610.	46.	близнец	1
1611.	46.	близорукий	1
1612.	46.	блик	1
1613.	46.	блокнот	1
1614.	46.	блузка	1
1615.	46.	блядовитый	1
1616.	46.	блядь	1
1617.	46.	бо-бо	1
1618.	46.	богатство	1
1619.	46.	божий	1
1620.	46.	бой	1
1621.	46.	бойль-марриот	1
1622.	46.	бойница	1
1623.	46.	болевой	1
1624.	46.	болонка	1
1625.	46.	болтовня	1
1626.	46.	больной	1
1627.	46.	бомба	1
1628.	46.	бомбардировщик	1
1629.	46.	борзая	1
1630.	46.	бородка	1
1631.	46.	борозда	1
1632.	46.	босуэла	1
1633.	46.	бочар	1
1634.	46.	боярышник	1
1635.	46.	брать	1
1636.	46.	брегет	1
1637.	46.	бредить	1
1638.	46.	брезгающий	1
1639.	46.	бремя	1
1640.	46.	бренчать	1
1641.	46.	бровка	1
1642.	46.	брошенный	1
1643.	46.	брюки	1
1644.	46.	брюнет	1
1645.	46.	брюхо	1
1646.	46.	брякнуть	1
1647.	46.	будить	1
1648.	46.	будоражить	1
1649.	46.	буераки	1
1650.	46.	букле	1
1651.	46.	буксир	1
1652.	46.	бунт	1
1653.	46.	буркалы	1
1654.	46.	бурлящий	1
1655.	46.	бурун	1
1656.	46.	буря	1
1657.	46.	бушприт	1
1658.	46.	бушующий	1

1659.	46.	бык	1
1660.	46.	быково	1
1661.	46.	бюджет	1
1662.	46.	в обнимку	1
1663.	46.	в одночасье	1
1664.	46.	в унисон	1
1665.	46.	важный	1
1666.	46.	валежник	1
1667.	46.	валун	1
1668.	46.	валяться	1
1669.	46.	вариант	1
1670.	46.	варяг	1
1671.	46.	ватт	1
1672.	46.	вбок	1
1673.	46.	ввинчивать	1
1674.	46.	вволю	1
1675.	46.	вдавливание	1
1676.	46.	вдавливанье	1
1677.	46.	вдалеке	1
1678.	46.	вдарить	1
1679.	46.	вдогонку	1
1680.	46.	вдохновить	1
1681.	46.	вдыхая	1
1682.	46.	ведомый	1
1683.	46.	ведро	1
1684.	46.	везти	1
1685.	46.	Веймар	1
1686.	46.	вельми	1
1687.	46.	веранда	1
1688.	46.	верба	1
1689.	46.	верблюжий	1
1690.	46.	веревка	1
1691.	46.	вересковый	1
1692.	46.	вернее	1
1693.	46.	вернуть	1
1694.	46.	веровать	1
1695.	46.	вертел	1
1696.	46.	вертеться	1
1697.	46.	верх	1
1698.	46.	вершина	1
1699.	46.	вес	1
1700.	46.	веселие	1
1701.	46.	весёлый	1
1702.	46.	весельчак	1
1703.	46.	весло	1
1704.	46.	весной	1
1705.	46.	вести	1
1706.	46.	вестник	1
1707.	46.	ветренный	1

1708.	46.	вечность	1
1709.	46.	взад	1
1710.	46.	взаправду	1
1711.	46.	взбивать	1
1712.	46.	взбираться	1
1713.	46.	взвивать	1
1714.	46.	взвизгнуть	1
1715.	46.	взвиться	1
1716.	46.	взгромоздиться	1
1717.	46.	вздохнуть	1
1718.	46.	вздогнуть	1
1719.	46.	вздыхая	1
1720.	46.	взлет	1
1721.	46.	взрывной	1
1722.	46.	взывать	1
1723.	46.	вилка	1
1724.	46.	виноватый	1
1725.	46.	виноград	1
1726.	46.	виноградный	1
1727.	46.	виться	1
1728.	46.	витязь	1
1729.	46.	включаться	1
1730.	46.	включить	1
1731.	46.	вкруг	1
1732.	46.	владение	1
1733.	46.	влететь	1
1734.	46.	влечь	1
1735.	46.	вливаться	1
1736.	46.	внести	1
1737.	46.	внехрамовый	1
1738.	46.	вникать	1
1739.	46.	внимание	1
1740.	46.	вносить	1
1741.	46.	внутренность	1
1742.	46.	вовсе	1
1743.	46.	водиться	1
1744.	46.	водка	1
1745.	46.	водолаз	1
1746.	46.	водолей	1
1747.	46.	водрузить	1
1748.	46.	водяной	1
1749.	46.	воедино	1
1750.	46.	вождь	1
1751.	46.	возвеличить	1
1752.	46.	возвещать	1
1753.	46.	возвращаемый	1
1754.	46.	возвращать	1
1755.	46.	возвысить	1
1756.	46.	возвыситься	1

1757.	46.	возвышать	1
1758.	46.	возвышение	1
1759.	46.	возвышенный	1
1760.	46.	воздавать	1
1761.	46.	воздаяние	1
1762.	46.	воззрившийся	1
1763.	46.	воззреть	1
1764.	46.	возить	1
1765.	46.	возлюбленная	1
1766.	46.	возникнуть	1
1767.	46.	возница	1
1768.	46.	возноситься	1
1769.	46.	возомнить	1
1770.	46.	возражение	1
1771.	46.	воистину	1
1772.	46.	волнение	1
1773.	46.	волновать	1
1774.	46.	волхв	1
1775.	46.	волчий	1
1776.	46.	воля	1
1777.	46.	вон	1
1778.	46.	вонзать	1
1779.	46.	вонь	1
1780.	46.	воодушевить	1
1781.	46.	воплощение	1
1782.	46.	воплоть	1
1783.	46.	вопреки	1
1784.	46.	вопрос	1
1785.	46.	вопросительный	1
1786.	46.	вор	1
1787.	46.	ворковать	1
1788.	46.	воронка	1
1789.	46.	воротиться	1
1790.	46.	ворсистый	1
1791.	46.	ворчание	1
1792.	46.	воскресать	1
1793.	46.	воскрешать	1
1794.	46.	вослед	1
1795.	46.	воспеть	1
1796.	46.	воспользоваться	1
1797.	46.	воспринять	1
1798.	46.	воспрянуть	1
1799.	46.	воспрясть	1
1800.	46.	восставить	1
1801.	46.	восьмерка	1
1802.	46.	восьмой	1
1803.	46.	воткнутый	1
1804.	46.	вошь	1
1805.	46.	впадать	1

1806.	46.	впадающий	1
1807.	46.	впервой	1
1808.	46.	впервые	1
1809.	46.	впереди	1
1810.	46.	впивающийся	1
1811.	46.	впитаться	1
1812.	46.	вплетаться	1
1813.	46.	вползать	1
1814.	46.	вполнакала	1
1815.	46.	впору	1
1816.	46.	впоследствии	1
1817.	46.	впотьмах	1
1818.	46.	вправе	1
1819.	46.	впустить	1
1820.	46.	временами	1
1821.	46.	временной	1
1822.	46.	вровень	1
1823.	46.	вручить	1
1824.	46.	врываться	1
1825.	46.	вскидывать	1
1826.	46.	вскипать	1
1827.	46.	вскочить	1
1828.	46.	всматриваться	1
1829.	46.	вмятку	1
1830.	46.	всплеск	1
1831.	46.	всплывать	1
1832.	46.	всплытие	1
1833.	46.	всплыть	1
1834.	46.	всплытье	1
1835.	46.	вспыхивать	1
1836.	46.	вспять	1
1837.	46.	вставший	1
1838.	46.	встарь	1
1839.	46.	встать	1
1840.	46.	встревоженный	1
1841.	46.	встрепенуться	1
1842.	46.	встретиться	1
1843.	46.	вступать	1
1844.	46.	всхлип	1
1845.	46.	всходить	1
1846.	46.	всюду	1
1847.	46.	вторить	1
1848.	46.	втроем	1
1849.	46.	вуаль	1
1850.	46.	вурдалак	1
1851.	46.	вход	1
1852.	46.	вцепляться	1
1853.	46.	вчера	1
1854.	46.	вчерашний	1

1855.	46.	вчинять	1
1856.	46.	выбегать	1
1857.	46.	выбирать	1
1858.	46.	выбранный	1
1859.	46.	выгнать	1
1860.	46.	выговорить	1
1861.	46.	выдох	1
1862.	46.	выдохнуться	1
1863.	46.	вызвездив	1
1864.	46.	вызывающий	1
1865.	46.	выискивать	1
1866.	46.	выклевать	1
1867.	46.	выключая	1
1868.	46.	вымолвить	1
1869.	46.	вынос	1
1870.	46.	вынудить	1
1871.	46.	вынуждать	1
1872.	46.	вынуть	1
1873.	46.	выпадать	1
1874.	46.	выпасть	1
1875.	46.	выплюнуть	1
1876.	46.	выползти	1
1877.	46.	выпорхнуть	1
1878.	46.	выражать	1
1879.	46.	вырваться	1
1880.	46.	высасывать	1
1881.	46.	высвободить	1
1882.	46.	выскакивать	1
1883.	46.	выскальзывать	1
1884.	46.	высота	1
1885.	46.	высоченный	1
1886.	46.	выстраиваться	1
1887.	46.	выступать	1
1888.	46.	вытекать	1
1889.	46.	вытянутый	1
1890.	46.	вытянуть	1
1891.	46.	выход	1
1892.	46.	выцветший	1
1893.	46.	вьюга	1
1894.	46.	вязаный	1
1895.	46.	газета	1
1896.	46.	газовый	1
1897.	46.	галдеть	1
1898.	46.	галоп	1
1899.	46.	гам	1
1900.	46.	Гамбург	1
1901.	46.	гарпун	1
1902.	46.	гаубица	1
1903.	46.	гвоздика	1

1904.	46.	гвоздь	1
1905.	46.	гейгер	1
1906.	46.	генерал-адмирал	1
1907.	46.	генсек	1
1908.	46.	география	1
1909.	46.	геометрия	1
1910.	46.	герб	1
1911.	46.	Гесиод	1
1912.	46.	гибкий	1
1913.	46.	гирлянда	1
1914.	46.	гитарообразный	1
1915.	46.	главный	1
1916.	46.	глагол	1
1917.	46.	Глазго	1
1918.	46.	глазница	1
1919.	46.	гленкор	1
1920.	46.	глубоко	1
1921.	46.	глухо	1
1922.	46.	глухонемой	1
1923.	46.	глушенный	1
1924.	46.	глушь	1
1925.	46.	глядь	1
1926.	46.	гнедок	1
1927.	46.	гнильё	1
1928.	46.	годовщина	1
1929.	46.	голавель	1
1930.	46.	Голландия	1
1931.	46.	голландка	1
1932.	46.	голубоватый	1
1933.	46.	голубок	1
1934.	46.	голытьба	1
1935.	46.	голыш	1
1936.	46.	гонец	1
1937.	46.	горазд	1
1938.	46.	гораздо	1
1939.	46.	горелка	1
1940.	46.	горение	1
1941.	46.	горечь	1
1942.	46.	горлышко	1
1943.	46.	городовой	1
1944.	46.	городской	1
1945.	46.	горох	1
1946.	46.	горох-самострел	1
1947.	46.	гортань	1
1948.	46.	горький	1
1949.	46.	горячий	1
1950.	46.	горячить	1
1951.	46.	горячка	1
1952.	46.	горячо	1

1953.	46.	Господень	1
1954.	46.	господин	1
1955.	46.	гостиная	1
1956.	46.	готовиться	1
1957.	46.	готовый	1
1958.	46.	гражданин	1
1959.	46.	грамматика	1
1960.	46.	граммофон	1
1961.	46.	грамота	1
1962.	46.	грань	1
1963.	46.	граф	1
1964.	46.	графин	1
1965.	46.	гребень	1
1966.	46.	греться	1
1967.	46.	греческий	1
1968.	46.	гриб	1
1969.	46.	гриф	1
1970.	46.	гром	1
1971.	46.	громоздиться	1
1972.	46.	громыхать	1
1973.	46.	грохотать	1
1974.	46.	грош	1
1975.	46.	груда	1
1976.	46.	грустить	1
1977.	46.	груша	1
1978.	46.	грызня	1
1979.	46.	грызня	1
1980.	46.	грызть	1
1981.	46.	грядка	1
1982.	46.	грянуть	1
1983.	46.	грясти	1
1984.	46.	губерния	1
1985.	46.	губка	1
1986.	46.	гудбай	1
1987.	46.	гудение	1
1988.	46.	гудящий	1
1989.	46.	гумно	1
1990.	46.	гурьба	1
1991.	46.	гусеница	1
1992.	46.	гусь	1
1993.	46.	гуськом	1
1994.	46.	гуща	1
1995.	46.	гюйс	1
1996.	46.	дав	1
1997.	46.	давно	1
1998.	46.	давший	1
1999.	46.	далее	1
2000.	46.	далекие	1
2001.	46.	далече	1

2002.	46.	дальнозоркость	1
2003.	46.	Дамаск	1
2004.	46.	дамка	1
2005.	46.	данные	1
2006.	46.	данный	1
2007.	46.	Дарвин	1
2008.	46.	дарил	1
2009.	46.	даровать	1
2010.	46.	дача	1
2011.	46.	двигаться	1
2012.	46.	двойник	1
2013.	46.	дворник	1
2014.	46.	двуликий	1
2015.	46.	двуострый	1
2016.	46.	двуспинный	1
2017.	46.	двухголовый	1
2018.	46.	дева	1
2019.	46.	девственный	1
2020.	46.	девство	1
2021.	46.	действительно	1
2022.	46.	действовать	1
2023.	46.	делёж	1
2024.	46.	деление	1
2025.	46.	демократ	1
2026.	46.	деньга	1
2027.	46.	держась	1
2028.	46.	дернуться	1
2029.	46.	десять	1
2030.	46.	Джерси	1
2031.	46.	диалог	1
2032.	46.	дива	1
2033.	46.	дивный	1
2034.	46.	Дидона	1
2035.	46.	дикарь	1
2036.	46.	динамика	1
2037.	46.	Дионис	1
2038.	46.	дирижабль	1
2039.	46.	длина	1
2040.	46.	длинноволосый	1
2041.	46.	добраться	1
2042.	46.	добродетель	1
2043.	46.	добрый	1
2044.	46.	добыча	1
2045.	46.	доверие	1
2046.	46.	доверять	1
2047.	46.	доводить	1
2048.	46.	догадка	1
2049.	46.	дождаться	1
2050.	46.	дождливый	1

2051.	46.	доктор	1
2052.	46.	долгий	1
2053.	46.	долговечный	1
2054.	46.	долгота	1
2055.	46.	домашний	1
2056.	46.	доремифасоль	1
2057.	46.	дорого	1
2058.	46.	достигать	1
2059.	46.	достигший	1
2060.	46.	достижение	1
2061.	46.	доступ	1
2062.	46.	доступность	1
2063.	46.	дотоле	1
2064.	46.	дотянуть	1
2065.	46.	дочь	1
2066.	46.	драгоценный	1
2067.	46.	дразнить	1
2068.	46.	драп	1
2069.	46.	дребезжать	1
2070.	46.	древний	1
2071.	46.	дремать	1
2072.	46.	дремлющий	1
2073.	46.	дрессировщик	1
2074.	46.	дробить	1
2075.	46.	дробясь	1
2076.	46.	дровяной	1
2077.	46.	дрожание	1
2078.	46.	дрожащий	1
2079.	46.	дрозд	1
2080.	46.	дрязги	1
2081.	46.	дрянь	1
2082.	46.	дуда	1
2083.	46.	дуло	1
2084.	46.	дуновение	1
2085.	46.	дупло	1
2086.	46.	дупль	1
2087.	46.	дура	1
2088.	46.	дымиться	1
2089.	46.	дымный	1
2090.	46.	дыхание	1
2091.	46.	дышать	1
2092.	46.	дюна	1
2093.	46.	Европа	1
2094.	46.	европейский	1
2095.	46.	Евфрат	1
2096.	46.	единение	1
2097.	46.	единственный	1
2098.	46.	единый	1
2099.	46.	еловый	1

2100.	46.	емкость	1
2101.	46.	еси	1
2102.	46.	естественно	1
2103.	46.	естество	1
2104.	46.	жадно	1
2105.	46.	жадный	1
2106.	46.	жакет	1
2107.	46.	жандарм	1
2108.	46.	жевать	1
2109.	46.	желающий	1
2110.	46.	желтеть	1
2111.	46.	желудок	1
2112.	46.	женатый	1
2113.	46.	женский	1
2114.	46.	женщина	1
2115.	46.	жердь	1
2116.	46.	жертвовать	1
2117.	46.	жестокость	1
2118.	46.	жесть	1
2119.	46.	жечь	1
2120.	46.	живность	1
2121.	46.	живущий	1
2122.	46.	жижица	1
2123.	46.	жилец	1
2124.	46.	жниво	1
2125.	46.	жнивье	1
2126.	46.	жрец	1
2127.	46.	жужжащий	1
2128.	46.	Жуковский	1
2129.	46.	жулан	1
2130.	46.	журчание	1
2131.	46.	жухлый	1
2132.	46.	жухнуть	1
2133.	46.	жэ	1
2134.	46.	забить	1
2135.	46.	забиться	1
2136.	46.	заболоченный	1
2137.	46.	забота	1
2138.	46.	заброшенный	1
2139.	46.	забуревать	1
2140.	46.	забывать	1
2141.	46.	забыть	1
2142.	46.	завершённый	1
2143.	46.	завершить	1
2144.	46.	завеса	1
2145.	46.	завешанный	1
2146.	46.	завивка	1
2147.	46.	завидуший	1
2148.	46.	зависимость	1

2149.	46.	завтра	1
2150.	46.	завтрак	1
2151.	46.	загадка	1
2152.	46.	заглушать	1
2153.	46.	заглушить	1
2154.	46.	заглядеться	1
2155.	46.	загнанный	1
2156.	46.	загон	1
2157.	46.	загореть	1
2158.	46.	загубленный	1
2159.	46.	задевать	1
2160.	46.	заделать	1
2161.	46.	задержавший	1
2162.	46.	задирать	1
2163.	46.	задник	1
2164.	46.	задолго	1
2165.	46.	задрать	1
2166.	46.	задумчивость	1
2167.	46.	задушить	1
2168.	46.	заедать	1
2169.	46.	зажевывать	1
2170.	46.	зажигать	1
2171.	46.	зажмуривать	1
2172.	46.	зажмурить	1
2173.	46.	зазвучать	1
2174.	46.	зазубрина	1
2175.	46.	зайти	1
2176.	46.	закатный	1
2177.	46.	закладывать	1
2178.	46.	заключить	1
2179.	46.	заклятие	1
2180.	46.	закон	1
2181.	46.	законность	1
2182.	46.	закончить	1
2183.	46.	залесенный	1
2184.	46.	залетейский	1
2185.	46.	заменять	1
2186.	46.	замереть	1
2187.	46.	замерзать	1
2188.	46.	замешкаться	1
2189.	46.	замкнуться	1
2190.	46.	замок	1
2191.	46.	замуж	1
2192.	46.	замусоленный	1
2193.	46.	замысловатый	1
2194.	46.	занавес	1
2195.	46.	занесенный	1
2196.	46.	занимать	1
2197.	46.	заниматься	1

2198.	46.	занятой	1
2199.	46.	заодно	1
2200.	46.	заполнить	1
2201.	46.	заполночь	1
2202.	46.	заполучивший	1
2203.	46.	запомнить	1
2204.	46.	заправский	1
2205.	46.	запылить	1
2206.	46.	заранее	1
2207.	46.	зарешеченный	1
2208.	46.	заряд	1
2209.	46.	засада	1
2210.	46.	засвистеть	1
2211.	46.	заселить	1
2212.	46.	заснеженный	1
2213.	46.	засов	1
2214.	46.	засорить	1
2215.	46.	заспорить	1
2216.	46.	заставать	1
2217.	46.	заставить	1
2218.	46.	застиранный	1
2219.	46.	застить	1
2220.	46.	застрелиться	1
2221.	46.	застывший	1
2222.	46.	затаив	1
2223.	46.	затая	1
2224.	46.	затвердевший	1
2225.	46.	затемнение	1
2226.	46.	затертый	1
2227.	46.	затеряться	1
2228.	46.	затеять	1
2229.	46.	затормозить	1
2230.	46.	затягивать	1
2231.	46.	затянутый	1
2232.	46.	заученный	1
2233.	46.	захлебнуться	1
2234.	46.	захлебывать	1
2235.	46.	захлебываться	1
2236.	46.	захлестнуть	1
2237.	46.	захлестывать	1
2238.	46.	захлопываться	1
2239.	46.	заходить	1
2240.	46.	захоронить	1
2241.	46.	захотеть	1
2242.	46.	зачатие	1
2243.	46.	зачеркивать	1
2244.	46.	зашедший	1
2245.	46.	защита	1
2246.	46.	защищать	1

2247.	46.	заявиться	1
2248.	46.	заячий	1
2249.	46.	звено	1
2250.	46.	звонить	1
2251.	46.	звякнуть	1
2252.	46.	зеркальце	1
2253.	46.	зимовавший	1
2254.	46.	зиять	1
2255.	46.	злаковый	1
2256.	46.	злобный	1
2257.	46.	злоречие	1
2258.	46.	знак	1
2259.	46.	знакомый	1
2260.	46.	знаток	1
2261.	46.	значение	1
2262.	46.	знающий	1
2263.	46.	зоб	1
2264.	46.	золотиться	1
2265.	46.	зрак	1
2266.	46.	зритель	1
2267.	46.	зря	1
2268.	46.	зубчатый	1
2269.	46.	зуммер	1
2270.	46.	зыбкий	1
2271.	46.	зябло	1
2272.	46.	Иаков	1
2273.	46.	Иван	1
2274.	46.	ивняк	1
2275.	46.	игнорировать	1
2276.	46.	игральный	1
2277.	46.	игрушечный	1
2278.	46.	игумен	1
2279.	46.	идол	1
2280.	46.	идуший	1
2281.	46.	избавить	1
2282.	46.	избавленный	1
2283.	46.	избежать	1
2284.	46.	Изборск	1
2285.	46.	избранный	1
2286.	46.	известь	1
2287.	46.	извилистость	1
2288.	46.	изгородь	1
2289.	46.	издалека	1
2290.	46.	изделие	1
2291.	46.	измениться	1
2292.	46.	изменять	1
2293.	46.	измерять	1
2294.	46.	изморось	1
2295.	46.	изнанка	1

2296.	46.	изнашиваться	1
2297.	46.	изобрести	1
2298.	46.	изолировать	1
2299.	46.	изоляция	1
2300.	46.	изразец	1
2301.	46.	Израиль	1
2302.	46.	изумление	1
2303.	46.	изумленный	1
2304.	46.	изумруд	1
2305.	46.	изъеденный	1
2306.	46.	икона	1
2307.	46.	иконостас	1
2308.	46.	икра	1
2309.	46.	Ильич	1
2310.	46.	имеющий	1
2311.	46.	имитировать	1
2312.	46.	император	1
2313.	46.	имперский	1
2314.	46.	иначе	1
2315.	46.	иноходь	1
2316.	46.	инструкция	1
2317.	46.	интерес	1
2318.	46.	иод	1
2319.	46.	Ира	1
2320.	46.	иронический	1
2321.	46.	иск	1
2322.	46.	искажённый	1
2323.	46.	искать	1
2324.	46.	испанский	1
2325.	46.	испелить	1
2326.	46.	испуг	1
2327.	46.	истертый	1
2328.	46.	истина	1
2329.	46.	истлеть	1
2330.	46.	истома	1
2331.	46.	источник	1
2332.	46.	истукан	1
2333.	46.	исчезнуть	1
2334.	46.	ищущий	1
2335.	46.	июль	1
2336.	46.	кабак	1
2337.	46.	Казимир	1
2338.	46.	календарный	1
2339.	46.	калитка	1
2340.	46.	Каллиопа	1
2341.	46.	калмыцкий	1
2342.	46.	камера	1
2343.	46.	камерный	1
2344.	46.	кант-постовой	1

2345.	46.	капель	1
2346.	46.	капелька	1
2347.	46.	капитан	1
2348.	46.	капля	1
2349.	46.	капюшон	1
2350.	46.	каракуль	1
2351.	46.	караул	1
2352.	46.	каркание	1
2353.	46.	каркнуть	1
2354.	46.	Кармен	1
2355.	46.	картечь	1
2356.	46.	картина	1
2357.	46.	карусель	1
2358.	46.	катание	1
2359.	46.	катать	1
2360.	46.	катер	1
2361.	46.	катить	1
2362.	46.	Катманду	1
2363.	46.	каток	1
2364.	46.	католик	1
2365.	46.	Катон	1
2366.	46.	кафе	1
2367.	46.	кашель	1
2368.	46.	кашка	1
2369.	46.	кашлять	1
2370.	46.	квадратный	1
2371.	46.	квартал	1
2372.	46.	квартира	1
2373.	46.	квасцы	1
2374.	46.	кверху	1
2375.	46.	квиты	1
2376.	46.	келломайки	1
2377.	46.	кепка	1
2378.	46.	Кеплер	1
2379.	46.	кивнуть	1
2380.	46.	кивот	1
2381.	46.	кинозал	1
2382.	46.	кириллица	1
2383.	46.	кислород	1
2384.	46.	кисть	1
2385.	46.	кит	1
2386.	46.	китайский	1
2387.	46.	клад	1
2388.	46.	клайне	1
2389.	46.	клан	1
2390.	46.	классический	1
2391.	46.	класть	1
2392.	46.	клейкий	1
2393.	46.	клен	1

2394.	46.	клетчатый	1
2395.	46.	клешня	1
2396.	46.	кливер	1
2397.	46.	клюв	1
2398.	46.	ключица	1
2399.	46.	Кляйн	1
2400.	46.	клянусь	1
2401.	46.	клятва	1
2402.	46.	Ковалевская	1
2403.	46.	ковбой	1
2404.	46.	кожа	1
2405.	46.	кожура	1
2406.	46.	козёл	1
2407.	46.	козодой	1
2408.	46.	козырь	1
2409.	46.	койка	1
2410.	46.	колебаться	1
2411.	46.	колеблемый	1
2412.	46.	колени	1
2413.	46.	колодец	1
2414.	46.	колоннада	1
2415.	46.	колотить	1
2416.	46.	колотиться	1
2417.	46.	Колумб	1
2418.	46.	кольцеобразный	1
2419.	46.	кольчуга	1
2420.	46.	ком	1
2421.	46.	компас	1
2422.	46.	конечность	1
2423.	46.	контроль	1
2424.	46.	кончик	1
2425.	46.	коньяк	1
2426.	46.	конюх	1
2427.	46.	копить	1
2428.	46.	копоть	1
2429.	46.	коричневый	1
2430.	46.	кормить	1
2431.	46.	коробка	1
2432.	46.	королева	1
2433.	46.	корпус	1
2434.	46.	корчиться	1
2435.	46.	корысть	1
2436.	46.	коряга	1
2437.	46.	космос	1
2438.	46.	косноязычный	1
2439.	46.	косоворотка	1
2440.	46.	костер	1
2441.	46.	Кострома	1
2442.	46.	костыль	1

2443.	46.	костюм	1
2444.	46.	кочевать	1
2445.	46.	кошка	1
2446.	46.	кравец	1
2447.	46.	краска	1
2448.	46.	красноватый	1
2449.	46.	краснознаменный	1
2450.	46.	красноносый	1
2451.	46.	красоваться	1
2452.	46.	красота	1
2453.	46.	кратный	1
2454.	46.	краше	1
2455.	46.	крепдешиновый	1
2456.	46.	крепко	1
2457.	46.	крепость	1
2458.	46.	крестовина	1
2459.	46.	крестьянин	1
2460.	46.	кривда	1
2461.	46.	кривить	1
2462.	46.	крикливый	1
2463.	46.	кристалл	1
2464.	46.	кромешный	1
2465.	46.	крона	1
2466.	46.	кропотливо	1
2467.	46.	крохобор	1
2468.	46.	крошить	1
2469.	46.	кружевной	1
2470.	46.	кружок	1
2471.	46.	крупный	1
2472.	46.	крутить	1
2473.	46.	крутя	1
2474.	46.	круча	1
2475.	46.	крылатый	1
2476.	46.	Крылов	1
2477.	46.	крыльевой	1
2478.	46.	Крым	1
2479.	46.	крыса	1
2480.	46.	кубик	1
2481.	46.	кудель	1
2482.	46.	кудряшки	1
2483.	46.	кукареку	1
2484.	46.	кулиса	1
2485.	46.	кумир	1
2486.	46.	купель	1
2487.	46.	купец	1
2488.	46.	купидон	1
2489.	46.	курица	1
2490.	46.	курлы	1
2491.	46.	курслеп	1

2492.	46.	куртка	1
2493.	46.	кусок	1
2494.	46.	кучевой	1
2495.	46.	куща	1
2496.	46.	лабиринт	1
2497.	46.	лад	1
2498.	46.	ладить	1
2499.	46.	лазурь	1
2500.	46.	лай	1
2501.	46.	ландшафт	1
2502.	46.	ланиты	1
2503.	46.	лапа	1
2504.	46.	лапоть	1
2505.	46.	ласковый	1
2506.	46.	латынь	1
2507.	46.	лахта	1
2508.	46.	лебеда	1
2509.	46.	лебедка	1
2510.	46.	лебедь	1
2511.	46.	лев	1
2512.	46.	левый	1
2513.	46.	легче	1
2514.	46.	ледоход	1
2515.	46.	лежащий	1
2516.	46.	лезвие	1
2517.	46.	Лемешев	1
2518.	46.	ленивый	1
2519.	46.	Ленинград	1
2520.	46.	лента	1
2521.	46.	ленточка	1
2522.	46.	лень	1
2523.	46.	лепесток	1
2524.	46.	леска	1
2525.	46.	лестница	1
2526.	46.	лестничный	1
2527.	46.	летний	1
2528.	46.	ликомед	1
2529.	46.	лиловый	1
2530.	46.	Линдберг	1
2531.	46.	линия	1
2532.	46.	липа	1
2533.	46.	лира	1
2534.	46.	литься	1
2535.	46.	лицезреть	1
2536.	46.	личный	1
2537.	46.	лишенный	1
2538.	46.	лоб	1
2539.	46.	лобачевские	1
2540.	46.	локомотив	1

2541.	46.	ломтик	1
2542.	46.	лоцман	1
2543.	46.	луг	1
2544.	46.	лужа	1
2545.	46.	лунный	1
2546.	46.	лупить	1
2547.	46.	лучась	1
2548.	46.	лыжный	1
2549.	46.	льдина	1
2550.	46.	льдинка	1
2551.	46.	любимая	1
2552.	46.	любитель	1
2553.	46.	любоваться	1
2554.	46.	любовник	1
2555.	46.	люлька	1
2556.	46.	люпиновый	1
2557.	46.	люстра	1
2558.	46.	лядащий	1
2559.	46.	лямка	1
2560.	46.	Майя	1
2561.	46.	макака	1
2562.	46.	макинтош	1
2563.	46.	Маклай	1
2564.	46.	малиновка	1
2565.	46.	мальчик	1
2566.	46.	мандраж	1
2567.	46.	марево	1
2568.	46.	Мариая Стюарт	1
2569.	46.	Марк	1
2570.	46.	Маркони	1
2571.	46.	Марс	1
2572.	46.	мартобрь	1
2573.	46.	марш	1
2574.	46.	мастер	1
2575.	46.	масштаб	1
2576.	46.	мат	1
2577.	46.	матьер	1
2578.	46.	матовый	1
2579.	46.	матрас	1
2580.	46.	матроска	1
2581.	46.	мать-одиночка	1
2582.	46.	махать	1
2583.	46.	махнувший	1
2584.	46.	махровый	1
2585.	46.	мегалополис	1
2586.	46.	медный	1
2587.	46.	медовый	1
2588.	46.	медоносный	1
2589.	46.	медь	1

2590.	46.	мезонин	1
2591.	46.	мелкий	1
2592.	46.	мелодия	1
2593.	46.	менада	1
2594.	46.	Мендель	1
2595.	46.	меркнуть	1
2596.	46.	мерцать	1
2597.	46.	Мессия	1
2598.	46.	местность	1
2599.	46.	местный	1
2600.	46.	местоимение	1
2601.	46.	месть	1
2602.	46.	месяц	1
2603.	46.	метаться	1
2604.	46.	метафора	1
2605.	46.	метнуться	1
2606.	46.	метрополия	1
2607.	46.	мечтать	1
2608.	46.	мешать	1
2609.	46.	мешаться	1
2610.	46.	мешок	1
2611.	46.	миллионный	1
2612.	46.	миловаться	1
2613.	46.	милосердный	1
2614.	46.	миллиард	1
2615.	46.	мимоза	1
2616.	46.	минотавр	1
2617.	46.	мираж	1
2618.	46.	мисс	1
2619.	46.	Мичурин	1
2620.	46.	Мнемозина	1
2621.	46.	многоочитый	1
2622.	46.	многоточие	1
2623.	46.	могильный	1
2624.	46.	могущий	1
2625.	46.	мокнуть	1
2626.	46.	мокрый	1
2627.	46.	молодежь	1
2628.	46.	молодец	1
2629.	46.	молодой	1
2630.	46.	молоко	1
2631.	46.	молчаливо	1
2632.	46.	молчок	1
2633.	46.	моль	1
2634.	46.	монастырский	1
2635.	46.	монстр	1
2636.	46.	моргать	1
2637.	46.	мордатый	1
2638.	46.	мордоворот	1

2639.	46.	Морзе	1
2640.	46.	мороз	1
2641.	46.	морозный	1
2642.	46.	моросить	1
2643.	46.	морщина	1
2644.	46.	мотив	1
2645.	46.	моторный	1
2646.	46.	мощь	1
2647.	46.	мстительный	1
2648.	46.	мудрено	1
2649.	46.	мудрец	1
2650.	46.	мужской	1
2651.	46.	мужчина	1
2652.	46.	муза	1
2653.	46.	муравей	1
2654.	46.	мускул	1
2655.	46.	мусор	1
2656.	46.	мыслитель	1
2657.	46.	мытьё	1
2658.	46.	мычание	1
2659.	46.	мычать	1
2660.	46.	мышца	1
2661.	46.	Мэри	1
2662.	46.	мягкий	1
2663.	46.	мятежный	1
2664.	46.	набегать	1
2665.	46.	набекрень	1
2666.	46.	набирать	1
2667.	46.	набитый	1
2668.	46.	наблюдатель	1
2669.	46.	набрать	1
2670.	46.	наваждение	1
2671.	46.	наверное	1
2672.	46.	навзрыд	1
2673.	46.	наволочка	1
2674.	46.	навстречу	1
2675.	46.	наглотаться	1
2676.	46.	нагнать	1
2677.	46.	нагота	1
2678.	46.	награда	1
2679.	46.	надевать	1
2680.	46.	наделять	1
2681.	46.	надоесть	1
2682.	46.	надцатый	1
2683.	46.	наедине	1
2684.	46.	наезжать	1
2685.	46.	названный	1
2686.	46.	назорей	1
2687.	46.	назубок	1

2688.	46.	называться	1
2689.	46.	наискось	1
2690.	46.	накал	1
2691.	46.	наклониться	1
2692.	46.	наклонясь	1
2693.	46.	наколоть	1
2694.	46.	наконец	1
2695.	46.	накрошивший	1
2696.	46.	налегать	1
2697.	46.	налететь	1
2698.	46.	налить	1
2699.	46.	нанизывать	1
2700.	46.	напевать	1
2701.	46.	наперерез	1
2702.	46.	наперсток	1
2703.	46.	написать	1
2704.	46.	наплыв	1
2705.	46.	наполняться	1
2706.	46.	наполовину	1
2707.	46.	напомнить	1
2708.	46.	направление	1
2709.	46.	напрасно	1
2710.	46.	напряженный	1
2711.	46.	нарваться	1
2712.	46.	нарисовать	1
2713.	46.	нарушивший	1
2714.	46.	нарцисс	1
2715.	46.	нарядить	1
2716.	46.	население	1
2717.	46.	населить	1
2718.	46.	наследник	1
2719.	46.	наст	1
2720.	46.	настать	1
2721.	46.	настойчивый	1
2722.	46.	настоящим	1
2723.	46.	наступление	1
2724.	46.	Настя	1
2725.	46.	насчитать	1
2726.	46.	натворить	1
2727.	46.	натура	1
2728.	46.	натывать	1
2729.	46.	наугад	1
2730.	46.	наука	1
2731.	46.	нахлебаться	1
2732.	46.	нахт	1
2733.	46.	начало	1
2734.	46.	начинать	1
2735.	46.	начинаться	1
2736.	46.	нашаривать	1

2737.	46.	наяву	1
2738.	46.	небесный	1
2739.	46.	небосклон	1
2740.	46.	небоскреб	1
2741.	46.	Нева	1
2742.	46.	неважно	1
2743.	46.	неведомый	1
2744.	46.	невеликий	1
2745.	46.	невзначай	1
2746.	46.	невиновный	1
2747.	46.	невозможность	1
2748.	46.	неволить	1
2749.	46.	невыгодный	1
2750.	46.	негашеный	1
2751.	46.	неглиже	1
2752.	46.	недвижный	1
2753.	46.	недоступный	1
2754.	46.	недосуг	1
2755.	46.	недосягаемость	1
2756.	46.	незаметный	1
2757.	46.	незамутненный	1
2758.	46.	неизбежный	1
2759.	46.	неизбывность	1
2760.	46.	Нейман	1
2761.	46.	некто	1
2762.	46.	некуда	1
2763.	46.	нелюбовь	1
2764.	46.	немец	1
2765.	46.	немногий	1
2766.	46.	немчура	1
2767.	46.	необязательно	1
2768.	46.	неожиданно	1
2769.	46.	неолит	1
2770.	46.	неосторожно	1
2771.	46.	Непал	1
2772.	46.	неповторимый	1
2773.	46.	неподвижно	1
2774.	46.	неподвижность	1
2775.	46.	неподвижный	1
2776.	46.	непонимание	1
2777.	46.	непонятный	1
2778.	46.	непорочный	1
2779.	46.	непостоянство	1
2780.	46.	неправда	1
2781.	46.	неправый	1
2782.	46.	неприкосновенность	1
2783.	46.	неприметно	1
2784.	46.	непроходимость	1
2785.	46.	нескладность	1

2786.	46.	нескончаемый	1
2787.	46.	неспособность	1
2788.	46.	несть	1
2789.	46.	несчастный	1
2790.	46.	нетопырь	1
2791.	46.	неточный	1
2792.	46.	неуместный	1
2793.	46.	неумолимость	1
2794.	46.	нефть	1
2795.	46.	нехотя	1
2796.	46.	ничего	1
2797.	46.	неясный	1
2798.	46.	низкий	1
2799.	46.	никак	1
2800.	46.	никакой	1
2801.	46.	нимфа	1
2802.	46.	ниоткуда	1
2803.	46.	новизна	1
2804.	46.	ножка	1
2805.	46.	ноздря	1
2806.	46.	номер	1
2807.	46.	нормальный	1
2808.	46.	норовя	1
2809.	46.	носить	1
2810.	46.	носоглотка	1
2811.	46.	ночлежный	1
2812.	46.	нужда	1
2813.	46.	нужно	1
2814.	46.	нуль	1
2815.	46.	нутро	1
2816.	46.	нынче	1
2817.	46.	нырнуть	1
2818.	46.	нырять	1
2819.	46.	обгон	1
2820.	46.	обезглавленный	1
2821.	46.	обессмертить	1
2822.	46.	обессудить	1
2823.	46.	обжить	1
2824.	46.	обзор	1
2825.	46.	обида	1
2826.	46.	обидный	1
2827.	46.	обилие	1
2828.	46.	обитатель	1
2829.	46.	обладатель	1
2830.	46.	облак	1
2831.	46.	облокотясь	1
2832.	46.	облюбовать	1
2833.	46.	обнять	1
2834.	46.	обогнать	1

2835.	46.	обогреться	1
2836.	46.	обожающий	1
2837.	46.	обозревать	1
2838.	46.	оборванный	1
2839.	46.	оборвать	1
2840.	46.	оборка	1
2841.	46.	обрастание	1
2842.	46.	обратить	1
2843.	46.	обратиться	1
2844.	46.	обращенный	1
2845.	46.	обременить	1
2846.	46.	обретать	1
2847.	46.	обреченный	1
2848.	46.	обрыв	1
2849.	46.	обрываться	1
2850.	46.	обступать	1
2851.	46.	обступить	1
2852.	46.	обучать	1
2853.	46.	обхватить	1
2854.	46.	обшарпанный	1
2855.	46.	общаться	1
2856.	46.	общество	1
2857.	46.	объект	1
2858.	46.	объятье	1
2859.	46.	объятья	1
2860.	46.	обязательный	1
2861.	46.	овин	1
2862.	46.	овощ	1
2863.	46.	оглушённый	1
2864.	46.	оглушить	1
2865.	46.	оглядываться	1
2866.	46.	одаренность	1
2867.	46.	одежда	1
2868.	46.	одесную	1
2869.	46.	одетый	1
2870.	46.	одинаковый	1
2871.	46.	Одиссей	1
2872.	46.	одна шестая	1
2873.	46.	одновременно	1
2874.	46.	одноразовый	1
2875.	46.	одолеть	1
2876.	46.	одр	1
2877.	46.	одуванчик	1
2878.	46.	оживить	1
2879.	46.	ожидать	1
2880.	46.	ожить	1
2881.	46.	озарить	1
2882.	46.	озарять	1
2883.	46.	озимый	1

2884.	46.	озноб	1
2885.	46.	озорство	1
2886.	46.	окаменев	1
2887.	46.	окликавший	1
2888.	46.	окликать	1
2889.	46.	око	1
2890.	46.	околица	1
2891.	46.	оконченный	1
2892.	46.	окраина	1
2893.	46.	окрепнуть	1
2894.	46.	окружать	1
2895.	46.	окружить	1
2896.	46.	олива	1
2897.	46.	оловянный	1
2898.	46.	ольшанник	1
2899.	46.	омела	1
2900.	46.	оный	1
2901.	46.	опась	1
2902.	46.	опередить	1
2903.	46.	опешить	1
2904.	46.	оплакивать	1
2905.	46.	оплошность	1
2906.	46.	ополчиться	1
2907.	46.	оправдание	1
2908.	46.	опрокидывать	1
2909.	46.	опрокинуть	1
2910.	46.	опускать	1
2911.	46.	опустеть	1
2912.	46.	опустить	1
2913.	46.	опушивший	1
2914.	46.	опьянеть	1
2915.	46.	орать	1
2916.	46.	орган	1
2917.	46.	ореол	1
2918.	46.	осветить	1
2919.	46.	освещённый	1
2920.	46.	освобождаемый	1
2921.	46.	оседание	1
2922.	46.	оседлать	1
2923.	46.	осёл	1
2924.	46.	осенний	1
2925.	46.	осерчать	1
2926.	46.	осиновый	1
2927.	46.	ослепить	1
2928.	46.	осмотреть	1
2929.	46.	основа	1
2930.	46.	особо	1
2931.	46.	особый	1
2932.	46.	особь	1

2933.	46.	осока	1
2934.	46.	оставаться	1
2935.	46.	оставленный	1
2936.	46.	оставшийся	1
2937.	46.	останавливавшийся	1
2938.	46.	останавливать	1
2939.	46.	остановившийся	1
2940.	46.	остриё	1
2941.	46.	остывший	1
2942.	46.	остыть	1
2943.	46.	осушаться	1
2944.	46.	осыпаться	1
2945.	46.	осьминог	1
2946.	46.	отвернуть	1
2947.	46.	отвесно	1
2948.	46.	отвесный	1
2949.	46.	ответить	1
2950.	46.	отвечать	1
2951.	46.	отгородиться	1
2952.	46.	отдавать	1
2953.	46.	отдернуть	1
2954.	46.	отечество	1
2955.	46.	отживший	1
2956.	46.	отзвучать	1
2957.	46.	отказ	1
2958.	46.	отклик	1
2959.	46.	откликнуться	1
2960.	46.	откровение	1
2961.	46.	откровенно	1
2962.	46.	открывать	1
2963.	46.	открыть	1
2964.	46.	открыться	1
2965.	46.	отлив	1
2966.	46.	отливать	1
2967.	46.	отличать	1
2968.	46.	отличаться	1
2969.	46.	отличить	1
2970.	46.	отличный	1
2971.	46.	отмель	1
2972.	46.	отметка	1
2973.	46.	отнести	1
2974.	46.	отнимать	1
2975.	46.	отобранный	1
2976.	46.	отодвинуться	1
2977.	46.	отопить	1
2978.	46.	отослать	1
2979.	46.	отпереть	1
2980.	46.	отпечаток	1
2981.	46.	отплывать	1

2982.	46.	отправиться	1
2983.	46.	отправляться	1
2984.	46.	отпускать	1
2985.	46.	отпущение	1
2986.	46.	отражение	1
2987.	46.	отрезвить	1
2988.	46.	отродясь	1
2989.	46.	отросток	1
2990.	46.	отсрочка	1
2991.	46.	отсчитывать	1
2992.	46.	отталкиваться	1
2993.	46.	оттолкнуть	1
2994.	46.	отчасти	1
2995.	46.	отчаяние	1
2996.	46.	отчаянный	1
2997.	46.	отчество	1
2998.	46.	отчетливый	1
2999.	46.	отщепенец	1
3000.	46.	охваченный	1
3001.	46.	охотник	1
3002.	46.	охотничий	1
3003.	46.	охрана	1
3004.	46.	охрипнуть	1
3005.	46.	очаг	1
3006.	46.	очертание	1
3007.	46.	очумелый	1
3008.	46.	ошибаться	1
3009.	46.	ошую	1
3010.	46.	ощупывать	1
3011.	46.	ощущать	1
3012.	46.	павлин	1
3013.	46.	падеж	1
3014.	46.	падежный	1
3015.	46.	падение	1
3016.	46.	падкий	1
3017.	46.	падший	1
3018.	46.	паламед	1
3019.	46.	палач	1
3020.	46.	палисадник	1
3021.	46.	пальма	1
3022.	46.	пантеон	1
3023.	46.	папаха	1
3024.	46.	парадный	1
3025.	46.	паралич	1
3026.	46.	параллель	1
3027.	46.	парафиновый	1
3028.	46.	парик	1
3029.	46.	Парменид	1
3030.	46.	парный	1

3031.	46.	паровой	1
3032.	46.	Парфенон	1
3033.	46.	пасмурно	1
3034.	46.	пастуший	1
3035.	46.	пастушка	1
3036.	46.	пасынок	1
3037.	46.	патлы	1
3038.	46.	паче	1
3039.	46.	пашня	1
3040.	46.	певчий	1
3041.	46.	пелена	1
3042.	46.	пельменный	1
3043.	46.	пена	1
3044.	46.	пенис	1
3045.	46.	пепел	1
3046.	46.	перебор	1
3047.	46.	перебранка	1
3048.	46.	перевод	1
3049.	46.	перегной	1
3050.	46.	перегореть	1
3051.	46.	передвигать	1
3052.	46.	передохнуть	1
3053.	46.	пережидать	1
3054.	46.	перекричать	1
3055.	46.	перекрученный	1
3056.	46.	перемешиваться	1
3057.	46.	переносить	1
3058.	46.	переносица	1
3059.	46.	переполненный	1
3060.	46.	перепонка	1
3061.	46.	перепрятать	1
3062.	46.	перерасти	1
3063.	46.	перерыв	1
3064.	46.	пересекать	1
3065.	46.	пересечь	1
3066.	46.	переспать	1
3067.	46.	переход	1
3068.	46.	переходящий	1
3069.	46.	перечень	1
3070.	46.	перила	1
3071.	46.	период	1
3072.	46.	перистый	1
3073.	46.	перламутр	1
3074.	46.	перо	1
3075.	46.	перпендикуляр	1
3076.	46.	персонаж	1
3077.	46.	перспектива	1
3078.	46.	пестерев	1
3079.	46.	пестро	1

3080.	46.	песчаный	1
3081.	46.	петит	1
3082.	46.	петля	1
3083.	46.	петлять	1
3084.	46.	Петров	1
3085.	46.	Петя	1
3086.	46.	печень	1
3087.	46.	печной	1
3088.	46.	печься	1
3089.	46.	пещера	1
3090.	46.	пиво	1
3091.	46.	пика	1
3092.	46.	пилорама	1
3093.	46.	пилот	1
3094.	46.	пинать	1
3095.	46.	пионер	1
3096.	46.	пионерский	1
3097.	46.	пират	1
3098.	46.	писатель	1
3099.	46.	письменник	1
3100.	46.	питаться	1
3101.	46.	питомец	1
3102.	46.	пища	1
3103.	46.	плавать	1
3104.	46.	плавиться	1
3105.	46.	плакать	1
3106.	46.	план	1
3107.	46.	плас де вож	1
3108.	46.	пластинка	1
3109.	46.	платок	1
3110.	46.	платформа	1
3111.	46.	плейстоценовый	1
3112.	46.	плескать	1
3113.	46.	плестись	1
3114.	46.	плеть	1
3115.	46.	пли	1
3116.	46.	пловучий	1
3117.	46.	пломба	1
3118.	46.	плотва	1
3119.	46.	плотник	1
3120.	46.	плотность	1
3121.	46.	плохо	1
3122.	46.	плохой	1
3123.	46.	площадь	1
3124.	46.	пльвущий	1
3125.	46.	плюмаж	1
3126.	46.	плюс	1
3127.	46.	плюшевый	1
3128.	46.	пляска	1

3129.	46.	побег	1
3130.	46.	победить	1
3131.	46.	побеждённый	1
3132.	46.	поблескивать	1
3133.	46.	повалить	1
3134.	46.	поведать	1
3135.	46.	повидавший	1
3136.	46.	повиснуть	1
3137.	46.	повод	1
3138.	46.	поводить	1
3139.	46.	повредивший	1
3140.	46.	повсюду	1
3141.	46.	повторение	1
3142.	46.	повторимый	1
3143.	46.	повторять	1
3144.	46.	повысить	1
3145.	46.	повышенный	1
3146.	46.	поганый	1
3147.	46.	погасить	1
3148.	46.	погаснуть	1
3149.	46.	поглотить	1
3150.	46.	по-голливудски	1
3151.	46.	погоня	1
3152.	46.	погост	1
3153.	46.	погрязнуть	1
3154.	46.	подавно	1
3155.	46.	подать	1
3156.	46.	подбирать	1
3157.	46.	подбородок	1
3158.	46.	подвернуть	1
3159.	46.	подвижничество	1
3160.	46.	подводить	1
3161.	46.	подгнуть	1
3162.	46.	подголосок	1
3163.	46.	поделить	1
3164.	46.	подержанный	1
3165.	46.	подзол	1
3166.	46.	подкладывать	1
3167.	46.	подлежащее	1
3168.	46.	подлинно	1
3169.	46.	подлинный	1
3170.	46.	подметка	1
3171.	46.	поднимать	1
3172.	46.	поднимающий	1
3173.	46.	поднятый	1
3174.	46.	подобно	1
3175.	46.	подобрать	1
3176.	46.	подобраться	1
3177.	46.	подошва	1

3178.	46.	подпевать	1
3179.	46.	подсолнух	1
3180.	46.	подстергать	1
3181.	46.	подстраивать	1
3182.	46.	подтвердить	1
3183.	46.	подтверждать	1
3184.	46.	подумать	1
3185.	46.	поезд	1
3186.	46.	поехать	1
3187.	46.	пожать	1
3188.	46.	пожелать	1
3189.	46.	пожирать	1
3190.	46.	позабыть	1
3191.	46.	позади	1
3192.	46.	позволять	1
3193.	46.	позвонить	1
3194.	46.	позвонок	1
3195.	46.	позвоночник	1
3196.	46.	поздно	1
3197.	46.	поздравлять	1
3198.	46.	позор	1
3199.	46.	поить	1
3200.	46.	показать	1
3201.	46.	показаться	1
3202.	46.	покамест	1
3203.	46.	покатить	1
3204.	46.	покашливать	1
3205.	46.	покинутый	1
3206.	46.	покладая	1
3207.	46.	поклон	1
3208.	46.	поковырять	1
3209.	46.	покоиться	1
3210.	46.	покров	1
3211.	46.	покрываться	1
3212.	46.	покрытый	1
3213.	46.	покрыться	1
3214.	46.	покуда	1
3215.	46.	покушение	1
3216.	46.	пола	1
3217.	46.	полевой	1
3218.	46.	полиграфия	1
3219.	46.	полидевк	1
3220.	46.	полно	1
3221.	46.	полный	1
3222.	46.	половица	1
3223.	46.	полоз	1
3224.	46.	полость	1
3225.	46.	полотно	1
3226.	46.	полоть	1

3227.	46.	полутьма	1
3228.	46.	полушарие	1
3229.	46.	полынь	1
3230.	46.	полыхать	1
3231.	46.	полыхнуть	1
3232.	46.	пользоваться	1
3233.	46.	польский	1
3234.	46.	полюбить	1
3235.	46.	по-людски	1
3236.	46.	помада	1
3237.	46.	помалкивать	1
3238.	46.	помереть	1
3239.	46.	помесь	1
3240.	46.	помещение	1
3241.	46.	поминание	1
3242.	46.	помысел	1
3243.	46.	помыслы	1
3244.	46.	помышлять	1
3245.	46.	помятый	1
3246.	46.	понадобиться	1
3247.	46.	поневоле	1
3248.	46.	по-немецки	1
3249.	46.	пониже	1
3250.	46.	понимать	1
3251.	46.	понимая	1
3252.	46.	побыне	1
3253.	46.	поощрение	1
3254.	46.	попасться	1
3255.	46.	поплыть	1
3256.	46.	Попов	1
3257.	46.	попросту	1
3258.	46.	попутный	1
3259.	46.	попытка	1
3260.	46.	порвать	1
3261.	46.	поросший	1
3262.	46.	порох	1
3263.	46.	порт	1
3264.	46.	портал	1
3265.	46.	портить	1
3266.	46.	портиться	1
3267.	46.	портной	1
3268.	46.	портрет	1
3269.	46.	портъера	1
3270.	46.	порыв	1
3271.	46.	порываться	1
3272.	46.	посадский	1
3273.	46.	посапывать	1
3274.	46.	Посейдон	1
3275.	46.	послезавтра	1

3276.	46.	послышаться	1
3277.	46.	посмертно	1
3278.	46.	посмертный	1
3279.	46.	поставить	1
3280.	46.	постареть	1
3281.	46.	по-стариковски	1
3282.	46.	постелить	1
3283.	46.	постичь	1
3284.	46.	постовой	1
3285.	46.	постоялец	1
3286.	46.	постоянней	1
3287.	46.	постоянно	1
3288.	46.	постоять	1
3289.	46.	постройка	1
3290.	46.	постромки	1
3291.	46.	поступить	1
3292.	46.	постыдный	1
3293.	46.	посуда	1
3294.	46.	посуху	1
3295.	46.	посылать	1
3296.	46.	потерявший	1
3297.	46.	потерянный	1
3298.	46.	потерять	1
3299.	46.	потечь	1
3300.	46.	поток	1
3301.	46.	потомство	1
3302.	46.	потухнуть	1
3303.	46.	похвала	1
3304.	46.	походить	1
3305.	46.	поцеловать	1
3306.	46.	почва	1
3307.	46.	почерневший	1
3308.	46.	почистить	1
3309.	46.	почта	1
3310.	46.	пощадить	1
3311.	46.	поющий	1
3312.	46.	появиться	1
3313.	46.	право	1
3314.	46.	праздновать	1
3315.	46.	праздный	1
3316.	46.	практика	1
3317.	46.	прах	1
3318.	46.	превзойти	1
3319.	46.	превратить	1
3320.	46.	превратиться	1
3321.	46.	превращаться	1
3322.	46.	преграда	1
3323.	46.	преграждать	1
3324.	46.	предать	1

3325.	46.	предвидеться	1
3326.	46.	предместья	1
3327.	46.	предохранить	1
3328.	46.	предохранять	1
3329.	46.	предполагать	1
3330.	46.	предсмертный	1
3331.	46.	предстоять	1
3332.	46.	предшественница	1
3333.	46.	презреть	1
3334.	46.	преломляясь	1
3335.	46.	преподобный	1
3336.	46.	пререкание	1
3337.	46.	пререкаться	1
3338.	46.	пресмыкаться	1
3339.	46.	пресный	1
3340.	46.	преступление	1
3341.	46.	преступник	1
3342.	46.	претензия	1
3343.	46.	преферанс	1
3344.	46.	пречистый	1
3345.	46.	прибавить	1
3346.	46.	прибрежный	1
3347.	46.	привезти	1
3348.	46.	привет	1
3349.	46.	приветствовать	1
3350.	46.	приветствующий	1
3351.	46.	привыкший	1
3352.	46.	привычка	1
3353.	46.	приговорить	1
3354.	46.	пригожий	1
3355.	46.	пригородный	1
3356.	46.	приготовиться	1
3357.	46.	придать	1
3358.	46.	придержать	1
3359.	46.	придорожный	1
3360.	46.	прижать	1
3361.	46.	прижаться	1
3362.	46.	призма	1
3363.	46.	признание	1
3364.	46.	призрачный	1
3365.	46.	прийти	1
3366.	46.	приказывать	1
3367.	46.	прикидывать	1
3368.	46.	приклеивать	1
3369.	46.	прикованный	1
3370.	46.	прикрывать	1
3371.	46.	прилежный	1
3372.	46.	прилететь	1
3373.	46.	примерить	1

3374.	46.	примерка	1
3375.	46.	примесь	1
3376.	46.	принимать	1
3377.	46.	принять	1
3378.	46.	припадок	1
3379.	46.	припоминать	1
3380.	46.	припорошить	1
3381.	46.	приравнивание	1
3382.	46.	приравнивать	1
3383.	46.	прислуга	1
3384.	46.	присниться	1
3385.	46.	пристань	1
3386.	46.	присущий	1
3387.	46.	приторность	1
3388.	46.	приходить	1
3389.	46.	причина	1
3390.	46.	причинить	1
3391.	46.	пришить	1
3392.	46.	приют	1
3393.	46.	приятно	1
3394.	46.	приятный	1
3395.	46.	пробивать	1
3396.	46.	пробоина	1
3397.	46.	пробор	1
3398.	46.	пробуждаться	1
3399.	46.	проверять	1
3400.	46.	провинция	1
3401.	46.	проводить	1
3402.	46.	провозить	1
3403.	46.	проволочный	1
3404.	46.	проворный	1
3405.	46.	проговорить	1
3406.	46.	прогресс	1
3407.	46.	прогрызть	1
3408.	46.	продавленный	1
3409.	46.	продлиться	1
3410.	46.	продолжающий	1
3411.	46.	продолжение	1
3412.	46.	продукт	1
3413.	46.	проем	1
3414.	46.	проесть	1
3415.	46.	прожектор	1
3416.	46.	проиграть	1
3417.	46.	произвести	1
3418.	46.	произнесенный	1
3419.	46.	произойти	1
3420.	46.	пройтись	1
3421.	46.	прокладывать	1
3422.	46.	пролить	1

3423.	46.	проложить	1
3424.	46.	променять	1
3425.	46.	промолвить	1
3426.	46.	промолчать	1
3427.	46.	проморгать	1
3428.	46.	проникающий	1
3429.	46.	проникнуть	1
3430.	46.	прообраз	1
3431.	46.	пропажа	1
3432.	46.	проплыть	1
3433.	46.	пропорция	1
3434.	46.	пропотевший	1
3435.	46.	пропускать	1
3436.	46.	пропустить	1
3437.	46.	проронить	1
3438.	46.	просвет	1
3439.	46.	просвечивать	1
3440.	46.	прослывший	1
3441.	46.	прослыть	1
3442.	46.	проснуться	1
3443.	46.	простереть	1
3444.	46.	простирается	1
3445.	46.	пространственный	1
3446.	46.	проступить	1
3447.	46.	простыть	1
3448.	46.	просыхать	1
3449.	46.	протестант	1
3450.	46.	противник	1
3451.	46.	протянуть	1
3452.	46.	профессор	1
3453.	46.	проходить	1
3454.	46.	процент	1
3455.	46.	процесс	1
3456.	46.	прочить	1
3457.	46.	прочный	1
3458.	46.	проше	1
3459.	46.	прощение	1
3460.	46.	пружина	1
3461.	46.	прыгнуть	1
3462.	46.	прямота	1
3463.	46.	пряник	1
3464.	46.	прятаться	1
3465.	46.	психоанализ	1
3466.	46.	Псков	1
3467.	46.	псковский	1
3468.	46.	публичный	1
3469.	46.	пугало	1
3470.	46.	пугающий	1
3471.	46.	пуговка	1

3472.	46.	пузыриться	1
3473.	46.	пульмановский	1
3474.	46.	пульсирующий	1
3475.	46.	пуля	1
3476.	46.	пулярка	1
3477.	46.	пума	1
3478.	46.	пустеть	1
3479.	46.	пустить	1
3480.	46.	пуститься	1
3481.	46.	пустовать	1
3482.	46.	путать	1
3483.	46.	путаться	1
3484.	46.	путник	1
3485.	46.	путы	1
3486.	46.	пушинка	1
3487.	46.	пушистый	1
3488.	46.	пушка	1
3489.	46.	пущеный	1
3490.	46.	пылить	1
3491.	46.	пылкий	1
3492.	46.	пьяница	1
3493.	46.	пьянствовать	1
3494.	46.	пьяный	1
3495.	46.	пядь	1
3496.	46.	пяतिकонечный	1
3497.	46.	пятиться	1
3498.	46.	пятнистый	1
3499.	46.	Рабле	1
3500.	46.	работать	1
3501.	46.	равный	1
3502.	46.	радар	1
3503.	46.	радовать	1
3504.	46.	разбег	1
3505.	46.	разбивать	1
3506.	46.	разбиться	1
3507.	46.	разброд	1
3508.	46.	разбудить	1
3509.	46.	разведенная	1
3510.	46.	развезти	1
3511.	46.	развести	1
3512.	46.	развивать	1
3513.	46.	развод	1
3514.	46.	разглаживать	1
3515.	46.	раздаться	1
3516.	46.	раздвигать	1
3517.	46.	разделённый	1
3518.	46.	разделяющий	1
3519.	46.	раздетый	1
3520.	46.	раздеть	1

3521.	46.	раздирать	1
3522.	46.	раздор	1
3523.	46.	раздумать	1
3524.	46.	раздуть	1
3525.	46.	разевать	1
3526.	46.	разжевывать	1
3527.	46.	разжечь	1
3528.	46.	разжимать	1
3529.	46.	разинуть	1
3530.	46.	разить	1
3531.	46.	разлететься	1
3532.	46.	различить	1
3533.	46.	разменять	1
3534.	46.	размышлять	1
3535.	46.	разноликий	1
3536.	46.	разносить	1
3537.	46.	разность	1
3538.	46.	разрезанный	1
3539.	46.	разрешаться	1
3540.	46.	разрыв	1
3541.	46.	разрывать	1
3542.	46.	разряженный	1
3543.	46.	рай	1
3544.	46.	рак	1
3545.	46.	рамка	1
3546.	46.	рана	1
3547.	46.	ранг	1
3548.	46.	ранее	1
3549.	46.	раненный	1
3550.	46.	ранний	1
3551.	46.	рант	1
3552.	46.	раньше	1
3553.	46.	ранящий	1
3554.	46.	рапид	1
3555.	46.	раскаленность	1
3556.	46.	расклевать	1
3557.	46.	расколоться	1
3558.	46.	раскрыв	1
3559.	46.	раскрыться	1
3560.	46.	распай	1
3561.	46.	распахиваться	1
3562.	46.	распахнуть	1
3563.	46.	расписание	1
3564.	46.	распластанный	1
3565.	46.	распластаться	1
3566.	46.	расположиться	1
3567.	46.	расправляться	1
3568.	46.	распростереть	1
3569.	46.	распуститься	1

3570.	46.	рассвет	1
3571.	46.	рассекать	1
3572.	46.	рассердиться	1
3573.	46.	рассеять	1
3574.	46.	расставание	1
3575.	46.	расставлять	1
3576.	46.	расстегиваться	1
3577.	46.	расстояние	1
3578.	46.	рассудок	1
3579.	46.	рассчитывать	1
3580.	46.	раствориться	1
3581.	46.	растворявшийся	1
3582.	46.	растоптанный	1
3583.	46.	расточать	1
3584.	46.	раструб	1
3585.	46.	растянуть	1
3586.	46.	растяпа	1
3587.	46.	расческа	1
3588.	46.	расчистить	1
3589.	46.	расшириться	1
3590.	46.	рваный	1
3591.	46.	рвань	1
3592.	46.	ребёнок	1
3593.	46.	реветь	1
3594.	46.	ревновать	1
3595.	46.	редколесье	1
3596.	46.	реестр	1
3597.	46.	резец	1
3598.	46.	результат	1
3599.	46.	рейс	1
3600.	46.	рельеф	1
3601.	46.	ремень	1
3602.	46.	репа	1
3603.	46.	республика	1
3604.	46.	ржать	1
3605.	46.	ринуться	1
3606.	46.	риф	1
3607.	46.	робко	1
3608.	46.	ровесник	1
3609.	46.	рог	1
3610.	46.	родственник	1
3611.	46.	рождение	1
3612.	46.	рождество	1
3613.	46.	рожок	1
3614.	46.	роза	1
3615.	46.	розга	1
3616.	46.	розоватый	1
3617.	46.	роиться	1
3618.	46.	рок	1

3619.	46.	роковой	1
3620.	46.	роль	1
3621.	46.	роман	1
3622.	46.	ромашка	1
3623.	46.	ронять	1
3624.	46.	роскошь	1
3625.	46.	Россия	1
3626.	46.	россыпь	1
3627.	46.	рост	1
3628.	46.	рукав	1
3629.	46.	рукопашный	1
3630.	46.	рукоплескание	1
3631.	46.	Румянцев	1
3632.	46.	руно	1
3633.	46.	Русь	1
3634.	46.	рушиться	1
3635.	46.	рывком	1
3636.	46.	рывок	1
3637.	46.	рыдать	1
3638.	46.	рыжьё	1
3639.	46.	рыться	1
3640.	46.	рябой	1
3641.	46.	ряд	1
3642.	46.	рядно	1
3643.	46.	рядом	1
3644.	46.	садиться	1
3645.	46.	саднить	1
3646.	46.	салака	1
3647.	46.	сало	1
3648.	46.	самец	1
3649.	46.	самка	1
3650.	46.	самодельный	1
3651.	46.	санки	1
3652.	46.	Сара Леандр	1
3653.	46.	сарай	1
3654.	46.	сатира	1
3655.	46.	Сатурн	1
3656.	46.	сах	1
3657.	46.	сахар	1
3658.	46.	сбивавший	1
3659.	46.	сбиваться	1
3660.	46.	сбившийся	1
3661.	46.	сбить	1
3662.	46.	сбиться	1
3663.	46.	сближать	1
3664.	46.	свадьба	1
3665.	46.	свалить	1
3666.	46.	свалка	1
3667.	46.	свежий	1

3668.	46.	сверить	1
3669.	46.	сверлить	1
3670.	46.	свернутый	1
3671.	46.	свертка	1
3672.	46.	сверхзоркий	1
3673.	46.	свершиться	1
3674.	46.	светиться	1
3675.	46.	светлый	1
3676.	46.	свиваться	1
3677.	46.	свидание	1
3678.	46.	свидетель	1
3679.	46.	свидетельство	1
3680.	46.	свинец	1
3681.	46.	свинопас	1
3682.	46.	свист	1
3683.	46.	свободный	1
3684.	46.	свод	1
3685.	46.	сводиться	1
3686.	46.	свойство	1
3687.	46.	связанный	1
3688.	46.	связать	1
3689.	46.	связка	1
3690.	46.	связывать	1
3691.	46.	сгнуть	1
3692.	46.	сгонять	1
3693.	46.	сгубить	1
3694.	46.	сдавленный	1
3695.	46.	сдвинуться	1
3696.	46.	сделанный	1
3697.	46.	сдержать	1
3698.	46.	сдуру	1
3699.	46.	сеанс	1
3700.	46.	северный	1
3701.	46.	сел	1
3702.	46.	селить	1
3703.	46.	сель	1
3704.	46.	семейный	1
3705.	46.	семечко	1
3706.	46.	семьдесят	1
3707.	46.	сено	1
3708.	46.	сеновал	1
3709.	46.	сервиз	1
3710.	46.	сердечный	1
3711.	46.	серьга	1
3712.	46.	сестра	1
3713.	46.	сеттер	1
3714.	46.	сетчатка	1
3715.	46.	сечь	1
3716.	46.	сжато	1

3717.	46.	сжатого	1
3718.	46.	сжигаемый	1
3719.	46.	сжимавших	1
3720.	46.	сиам	1
3721.	46.	силки	1
3722.	46.	симпатичный	1
3723.	46.	синоним	1
3724.	46.	сирена	1
3725.	46.	сиротливый	1
3726.	46.	система	1
3727.	46.	ситец	1
3728.	46.	сиятельство	1
3729.	46.	сиять	1
3730.	46.	сказуемое	1
3731.	46.	сказываться	1
3732.	46.	скакать	1
3733.	46.	скарб	1
3734.	46.	скаред	1
3735.	46.	скатерть	1
3736.	46.	скачка	1
3737.	46.	сквозить	1
3738.	46.	скинуть	1
3739.	46.	скирда	1
3740.	46.	скирос	1
3741.	46.	скитаться	1
3742.	46.	складка	1
3743.	46.	склон	1
3744.	46.	склонность	1
3745.	46.	сковорода	1
3746.	46.	сковывать	1
3747.	46.	скончание	1
3748.	46.	скончанье	1
3749.	46.	скопидомство	1
3750.	46.	скорбный	1
3751.	46.	скорлупа	1
3752.	46.	скоро	1
3753.	46.	скорость	1
3754.	46.	скот	1
3755.	46.	скрадывать	1
3756.	46.	скрепить	1
3757.	46.	скрепя	1
3758.	46.	скрестись	1
3759.	46.	скрипка	1
3760.	46.	скрупулезный	1
3761.	46.	скручивать	1
3762.	46.	скука	1
3763.	46.	скула	1
3764.	46.	скучней	1
3765.	46.	славить	1

3766.	46.	славянин	1
3767.	46.	слагать	1
3768.	46.	сладить	1
3769.	46.	слегка	1
3770.	46.	следить	1
3771.	46.	слепец	1
3772.	46.	слепить	1
3773.	46.	слеповатый	1
3774.	46.	слепой	1
3775.	46.	слепота	1
3776.	46.	слить	1
3777.	46.	слияние	1
3778.	46.	слог	1
3779.	46.	сложенный	1
3780.	46.	сложность	1
3781.	46.	сложный	1
3782.	46.	слуга	1
3783.	46.	служба	1
3784.	46.	служить	1
3785.	46.	случайно	1
3786.	46.	случившийся	1
3787.	46.	слышаться	1
3788.	46.	см.	1
3789.	46.	смежать	1
3790.	46.	смелый	1
3791.	46.	сменить	1
3792.	46.	смениться	1
3793.	46.	смерзаться	1
3794.	46.	смешавшийся	1
3795.	46.	смешанный	1
3796.	46.	смешивать	1
3797.	46.	смирение	1
3798.	46.	смит-вессон	1
3799.	46.	смит-вессон	1
3800.	46.	сморщенный	1
3801.	46.	смотрящий	1
3802.	46.	смочить	1
3803.	46.	сморд	1
3804.	46.	смущение	1
3805.	46.	смущенно	1
3806.	46.	смущенный	1
3807.	46.	смывать	1
3808.	46.	смятение	1
3809.	46.	снаружи	1
3810.	46.	снарядить	1
3811.	46.	сначала	1
3812.	46.	снизиться	1
3813.	46.	снимать	1
3814.	46.	снимок	1

3815.	46.	собака	1
3816.	46.	собираться	1
3817.	46.	собор	1
3818.	46.	собратиться	1
3819.	46.	совершаться	1
3820.	46.	совпадать	1
3821.	46.	совпадающий	1
3822.	46.	современник	1
3823.	46.	согбенный	1
3824.	46.	согласный	1
3825.	46.	соглядатай	1
3826.	46.	согреть	1
3827.	46.	соединение	1
3828.	46.	соединяться	1
3829.	46.	сойти	1
3830.	46.	солдаты	1
3831.	46.	солидарный	1
3832.	46.	солить	1
3833.	46.	соловей	1
3834.	46.	соль	1
3835.	46.	сомкнутый	1
3836.	46.	сомкнуть	1
3837.	46.	сомнение	1
3838.	46.	сонм	1
3839.	46.	сонно	1
3840.	46.	сонный	1
3841.	46.	сооруженный	1
3842.	46.	сооружённый	1
3843.	46.	соперничать	1
3844.	46.	сопеть	1
3845.	46.	сопло	1
3846.	46.	сор	1
3847.	46.	сорвать	1
3848.	46.	сорваться	1
3849.	46.	соседский	1
3850.	46.	соседство	1
3851.	46.	соскочить	1
3852.	46.	сосланный	1
3853.	46.	сосновый	1
3854.	46.	составить	1
3855.	46.	сострив	1
3856.	46.	сосуд	1
3857.	46.	сотня	1
3858.	46.	соха	1
3859.	46.	Спартак	1
3860.	46.	спасение	1
3861.	46.	спасенный	1
3862.	46.	спасительный	1
3863.	46.	спеть	1

3864.	46.	специалист	1
3865.	46.	спинка	1
3866.	46.	спиритический	1
3867.	46.	спица	1
3868.	46.	спичечный	1
3869.	46.	сплин	1
3870.	46.	сплошной	1
3871.	46.	сподобиться	1
3872.	46.	справа	1
3873.	46.	справлять	1
3874.	46.	спросить	1
3875.	46.	спрятанный	1
3876.	46.	спрятаться	1
3877.	46.	спускать	1
3878.	46.	спуститься	1
3879.	46.	спутанный	1
3880.	46.	спутать	1
3881.	46.	спутница	1
3882.	46.	спячка	1
3883.	46.	сражаться	1
3884.	46.	сражение	1
3885.	46.	сразу	1
3886.	46.	среда	1
3887.	46.	срезанный	1
3888.	46.	срезать	1
3889.	46.	Сретение	1
3890.	46.	срисовать	1
3891.	46.	срисовывая	1
3892.	46.	срочный	1
3893.	46.	ссыпать	1
3894.	46.	сталкиваться	1
3895.	46.	сталь	1
3896.	46.	стальной	1
3897.	46.	стансы	1
3898.	46.	стараться	1
3899.	46.	стараясь	1
3900.	46.	старение	1
3901.	46.	стареть	1
3902.	46.	старик	1
3903.	46.	старина	1
3904.	46.	старт	1
3905.	46.	старушка	1
3906.	46.	старческий	1
3907.	46.	старший	1
3908.	46.	статнее	1
3909.	46.	статуя	1
3910.	46.	стая	1
3911.	46.	стеклянный	1
3912.	46.	стерня	1

3913.	46.	стигмат	1
3914.	46.	стикс	1
3915.	46.	стираемый	1
3916.	46.	стиранный	1
3917.	46.	стираться	1
3918.	46.	стихотворение	1
3919.	46.	стлать	1
3920.	46.	стоватный	1
3921.	46.	стожар	1
3922.	46.	стоймя	1
3923.	46.	столетие	1
3924.	46.	столетье	1
3925.	46.	столица	1
3926.	46.	столкновение	1
3927.	46.	столкнувшийся	1
3928.	46.	столкнуть	1
3929.	46.	стоп	1
3930.	46.	сторожить	1
3931.	46.	страж	1
3932.	46.	страница	1
3933.	46.	странник	1
3934.	46.	странно	1
3935.	46.	странный	1
3936.	46.	странствовать	1
3937.	46.	стратосфера	1
3938.	46.	страшиться	1
3939.	46.	стрекотать	1
3940.	46.	стрела	1
3941.	46.	стрелец	1
3942.	46.	стрелка	1
3943.	46.	стрельба	1
3944.	46.	стрелять	1
3945.	46.	стремить	1
3946.	46.	стремя	1
3947.	46.	строга	1
3948.	46.	строить	1
3949.	46.	строй	1
3950.	46.	стройный	1
3951.	46.	структура	1
3952.	46.	струна	1
3953.	46.	стручок	1
3954.	46.	струя	1
3955.	46.	ступить	1
3956.	46.	стучаться	1
3957.	46.	стыдно	1
3958.	46.	стягивать	1
3959.	46.	суббота	1
3960.	46.	субтильный	1
3961.	46.	Суворов	1

3962.	46.	сука	1
3963.	46.	сукно	1
3964.	46.	сумеречный	1
3965.	46.	сумма	1
3966.	46.	сумрачный	1
3967.	46.	супруг	1
3968.	46.	сутки	1
3969.	46.	сугулиться	1
3970.	46.	сухона	1
3971.	46.	сучок	1
3972.	46.	сходиться	1
3973.	46.	счесть	1
3974.	46.	счеты	1
3975.	46.	сшибить	1
3976.	46.	съезжать	1
3977.	46.	сырость	1
3978.	46.	сыскать	1
3979.	46.	сыч	1
3980.	46.	сыщик	1
3981.	46.	табак	1
3982.	46.	табачный	1
3983.	46.	табурет	1
3984.	46.	табуретка	1
3985.	46.	таиться	1
3986.	46.	тайком	1
3987.	46.	такси	1
3988.	46.	талия	1
3989.	46.	гаращиться	1
3990.	46.	таявший	1
3991.	46.	таять	1
3992.	46.	твердо	1
3993.	46.	твердость	1
3994.	46.	твердь	1
3995.	46.	творец	1
3996.	46.	твориться	1
3997.	46.	Тезей	1
3998.	46.	текст	1
3999.	46.	телеграмма	1
4000.	46.	телеграф	1
4001.	46.	телеса	1
4002.	46.	телефон	1
4003.	46.	телефонный	1
4004.	46.	темно	1
4005.	46.	температура	1
4006.	46.	темя	1
4007.	46.	теплиться	1
4008.	46.	теплый	1
4009.	46.	теребить	1
4010.	46.	терзать	1

4011.	46.	терпеливо	1
4012.	46.	теряться	1
4013.	46.	тесно	1
4014.	46.	течение	1
4015.	46.	тигр	1
4016.	46.	тирада	1
4017.	46.	тишь	1
4018.	46.	ткань	1
4019.	46.	товар	1
4020.	46.	толкать	1
4021.	46.	толстый	1
4022.	46.	только что	1
4023.	46.	томный	1
4024.	46.	тон	1
4025.	46.	топить	1
4026.	46.	топлек	1
4027.	46.	топотать	1
4028.	46.	топтать	1
4029.	46.	топ-топ	1
4030.	46.	торжество	1
4031.	46.	Торжок	1
4032.	46.	тормоз	1
4033.	46.	торопить	1
4034.	46.	торопиться	1
4035.	46.	торопливо	1
4036.	46.	торс	1
4037.	46.	торчать	1
4038.	46.	тосковать	1
4039.	46.	тотчас	1
4040.	46.	точнее	1
4041.	46.	травяной	1
4042.	46.	трагедия	1
4043.	46.	трамвай	1
4044.	46.	трамвайный	1
4045.	46.	транзит	1
4046.	46.	тратить	1
4047.	46.	требующий	1
4048.	46.	требы	1
4049.	46.	тревога	1
4050.	46.	трезвонить	1
4051.	46.	трезвый	1
4052.	46.	трельяж	1
4053.	46.	трение	1
4054.	46.	треплет	1
4055.	46.	третий	1
4056.	46.	трехмачтовик	1
4057.	46.	трещать	1
4058.	46.	триста	1
4059.	46.	трон	1

4060.	46.	тронуть	1
4061.	46.	тростник	1
4062.	46.	троянский	1
4063.	46.	трубить	1
4064.	46.	тряска	1
4065.	46.	тугой	1
4066.	46.	тум-тум	1
4067.	46.	туника	1
4068.	46.	турок	1
4069.	46.	Турция	1
4070.	46.	тусклый	1
4071.	46.	туфля	1
4072.	46.	тушить	1
4073.	46.	тушь	1
4074.	46.	тщание	1
4075.	46.	тыкать	1
4076.	46.	тыл	1
4077.	46.	тысячный	1
4078.	46.	тюремный	1
4079.	46.	тюрьма	1
4080.	46.	тявкнуть	1
4081.	46.	тягостный	1
4082.	46.	тяготиться	1
4083.	46.	тянуть	1
4084.	46.	тянуться	1
4085.	46.	тяпнуть	1
4086.	46.	убавить	1
4087.	46.	убедительный	1
4088.	46.	убежище	1
4089.	46.	убрать	1
4090.	46.	убыстрить	1
4091.	46.	уважаемый	1
4092.	46.	увеличивать	1
4093.	46.	уверенный	1
4094.	46.	увидать	1
4095.	46.	увитый	1
4096.	46.	уводить	1
4097.	46.	увязнуть	1
4098.	46.	уголь	1
4099.	46.	уголья	1
4100.	46.	удаваться	1
4101.	46.	ударить	1
4102.	46.	удача	1
4103.	46.	удачно	1
4104.	46.	удваивать	1
4105.	46.	удивить	1
4106.	46.	удивленно	1
4107.	46.	удила	1
4108.	46.	удлинить	1

4109.	46.	удлинять	1
4110.	46.	удуше	1
4111.	46.	узор	1
4112.	46.	узорчатый	1
4113.	46.	указательный	1
4114.	46.	указывать	1
4115.	46.	украсить	1
4116.	46.	укусить	1
4117.	46.	улей	1
4118.	46.	улететь	1
4119.	46.	улечься	1
4120.	46.	улика	1
4121.	46.	Улисс	1
4122.	46.	улитка	1
4123.	46.	улица	1
4124.	46.	уличный	1
4125.	46.	улов	1
4126.	46.	улыбаться	1
4127.	46.	умелый	1
4128.	46.	уменьшение	1
4129.	46.	уменьшенный	1
4130.	46.	умерять	1
4131.	46.	уместный	1
4132.	46.	умирать	1
4133.	46.	умножать	1
4134.	46.	умолкнуть	1
4135.	46.	умолчание	1
4136.	46.	умышленный	1
4137.	46.	унижение	1
4138.	46.	униженный	1
4139.	46.	уничтожать	1
4140.	46.	уничтожить	1
4141.	46.	уныло	1
4142.	46.	унылый	1
4143.	46.	упереться	1
4144.	46.	уплывать	1
4145.	46.	уповать	1
4146.	46.	упругий	1
4147.	46.	упряжь	1
4148.	46.	упрямо	1
4149.	46.	урна	1
4150.	46.	урон	1
4151.	46.	усесть	1
4152.	46.	усиленный	1
4153.	46.	ускорять	1
4154.	46.	уснуть	1
4155.	46.	успевший	1
4156.	46.	уставясь	1
4157.	46.	усталый	1

4158.	46.	устойчивый	1
4159.	46.	устоять	1
4160.	46.	устремить	1
4161.	46.	уступить	1
4162.	46.	утварь	1
4163.	46.	утвердиться	1
4164.	46.	утверждать	1
4165.	46.	утёнок	1
4166.	46.	утихнуть	1
4167.	46.	утолить	1
4168.	46.	утопнуть	1
4169.	46.	утратить	1
4170.	46.	утроба	1
4171.	46.	утруждать	1
4172.	46.	утряска	1
4173.	46.	ухитриться	1
4174.	46.	уход	1
4175.	46.	уходящий	1
4176.	46.	уцелеть	1
4177.	46.	ученик	1
4178.	46.	учесть	1
4179.	46.	учить	1
4180.	46.	учредить	1
4181.	46.	ушной	1
4182.	46.	ущелье	1
4183.	46.	ущерб	1
4184.	46.	уют	1
4185.	46.	фальшь	1
4186.	46.	фанера	1
4187.	46.	Фарадей	1
4188.	46.	фарфор	1
4189.	46.	фарфоровый	1
4190.	46.	Фейербах	1
4191.	46.	феникс	1
4192.	46.	ферзь	1
4193.	46.	фиалка	1
4194.	46.	физика	1
4195.	46.	филармония	1
4196.	46.	Филипп	1
4197.	46.	финиш	1
4198.	46.	Финляндия	1
4199.	46.	финский	1
4200.	46.	флаг	1
4201.	46.	Флинн	1
4202.	46.	флюгарка	1
4203.	46.	фольварк	1
4204.	46.	фон	1
4205.	46.	фонарик	1
4206.	46.	фонтан	1

4207.	46.	Фонтанка	1
4208.	46.	форт	1
4209.	46.	фото	1
4210.	46.	фотография	1
4211.	46.	Франциск	1
4212.	46.	француз	1
4213.	46.	фрегат	1
4214.	46.	Фрейд	1
4215.	46.	фреска	1
4216.	46.	Фридрих	1
4217.	46.	фэд	1
4218.	46.	хватать	1
4219.	46.	хватить	1
4220.	46.	хвойный	1
4221.	46.	хвоя	1
4222.	46.	херувим	1
4223.	46.	хитро	1
4224.	46.	хитрость	1
4225.	46.	хлад	1
4226.	46.	хлестать	1
4227.	46.	хлопать	1
4228.	46.	хлопок	1
4229.	46.	хлопья	1
4230.	46.	хлябь	1
4231.	46.	хмурый	1
4232.	46.	ходики	1
4233.	46.	холодеть	1
4234.	46.	хоронить	1
4235.	46.	хороший	1
4236.	46.	хотите	1
4237.	46.	храбрый	1
4238.	46.	храпоидол	1
4239.	46.	хризантема	1
4240.	46.	хромой	1
4241.	46.	хрупкий	1
4242.	46.	хрустеть	1
4243.	46.	хрустнуть	1
4244.	46.	хрюканье	1
4245.	46.	худеть	1
4246.	46.	хула	1
4247.	46.	царапина	1
4248.	46.	царица	1
4249.	46.	царский	1
4250.	46.	царствие	1
4251.	46.	царство	1
4252.	46.	царь	1
4253.	46.	цезий	1
4254.	46.	целовать	1
4255.	46.	Цельсий	1

4256.	46.	цемент	1
4257.	46.	цензура	1
4258.	46.	центр	1
4259.	46.	цепь	1
4260.	46.	церковный	1
4261.	46.	це-це	1
4262.	46.	цикладский	1
4263.	46.	чавкать	1
4264.	46.	чайник	1
4265.	46.	чайный	1
4266.	46.	частность	1
4267.	46.	чаще	1
4268.	46.	челн	1
4269.	46.	человеческий	1
4270.	46.	черепок	1
4271.	46.	чернила	1
4272.	46.	чертить	1
4273.	46.	чертя	1
4274.	46.	честный	1
4275.	46.	четверг	1
4276.	46.	четвертичный	1
4277.	46.	четверть	1
4278.	46.	четкий	1
4279.	46.	четко	1
4280.	46.	четыре	1
4281.	46.	чешуя	1
4282.	46.	чик-чик	1
4283.	46.	чирик	1
4284.	46.	чистить	1
4285.	46.	чистка	1
4286.	46.	чистоган	1
4287.	46.	чистотел	1
4288.	46.	чистый	1
4289.	46.	чихнуть	1
4290.	46.	Чичиков	1
4291.	46.	чтение	1
4292.	46.	чтящий	1
4293.	46.	чудище	1
4294.	46.	чулок	1
4295.	46.	чума	1
4296.	46.	чухна	1
4297.	46.	чучело	1
4298.	46.	шагнуть	1
4299.	46.	шалый	1
4300.	46.	шанс	1
4301.	46.	шантаж	1
4302.	46.	шарик	1
4303.	46.	шарло	1
4304.	46.	Шарль	1

4305.	46.	шарф	1
4306.	46.	шататься	1
4307.	46.	швырок	1
4308.	46.	шевелить	1
4309.	46.	шевиот	1
4310.	46.	Шекспир	1
4311.	46.	шелк	1
4312.	46.	шепот	1
4313.	46.	шерстяной	1
4314.	46.	шестирукий	1
4315.	46.	шестой	1
4316.	46.	шестьдесят	1
4317.	46.	шива	1
4318.	46.	шик	1
4319.	46.	шинель	1
4320.	46.	шипеть	1
4321.	46.	ширина	1
4322.	46.	ширококостный	1
4323.	46.	широта	1
4324.	46.	шкаф	1
4325.	46.	шлем	1
4326.	46.	шля	1
4327.	46.	шлюпка	1
4328.	46.	шляпа	1
4329.	46.	шницель	1
4330.	46.	шнур	1
4331.	46.	шоры	1
4332.	46.	шпиль	1
4333.	46.	шпилька	1
4334.	46.	шрифт	1
4335.	46.	штaketник	1
4336.	46.	штамп	1
4337.	46.	штилеты	1
4338.	46.	штора	1
4339.	46.	шуметь	1
4340.	46.	шумящий	1
4341.	46.	шут	1
4342.	46.	шутиха	1
4343.	46.	щебетать	1
4344.	46.	щегол	1
4345.	46.	щека	1
4346.	46.	щелчок	1
4347.	46.	щербатый	1
4348.	46.	щипать	1
4349.	46.	щипцы	1
4350.	46.	щит	1
4351.	46.	щука	1
4352.	46.	эволюция	1
4353.	46.	Эвтерпа	1

4354.	46.	эдак	1
4355.	46.	Эдипов	1
4356.	46.	Эдисон	1
4357.	46.	Эйнштейн	1
4358.	46.	экватор	1
4359.	46.	экспресс	1
4360.	46.	элевсин	1
4361.	46.	элевсина	1
4362.	46.	электричество	1
4363.	46.	эльзевир	1
4364.	46.	Эней	1
4365.	46.	эра	1
4366.	46.	эскадра	1
4367.	46.	эскимосский	1
4368.	46.	этак	1
4369.	46.	эшафот	1
4370.	46.	юнец	1
4371.	46.	юный	1
4372.	46.	юг	1
4373.	46.	яблоко	1
4374.	46.	явить	1
4375.	46.	явиться	1
4376.	46.	являться	1
4377.	46.	явственный	1
4378.	46.	явь	1
4379.	46.	языкатый	1
4380.	46.	язычник	1
4381.	46.	якобы	1
4382.	46.	Ялта	1
4383.	46.	ямб	1
4384.	46.	Янус	1
4385.	46.	яркий	1
4386.	46.	яростный	1
4387.	46.	ять	1
4388.	46.	ящур	1