

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

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ЛЕК- СИКА В ПОЭЗИИ И.А. БРОДСКОГО

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
очной формы обучения, группы 02031201
Новописной Алины Александровны

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

БЕЛГОРОД 2017

Содержание:

Введение	3
Глава 1. Фольклорная и мифологическая лексика в языковой картине мира	
1.1. Языковая картина мира как отражение этнокультуры.....	6
1.2. Фольклоризмы и мифонимы как факты языка и культуры.....	11
1.3. Роль фольклорно-мифологической лексики в художественной литературе.....	17
Глава 2. Функциональная и семантическая специфика фольклоризмов и мифонимов в произведениях И. Бродского	
2.1. Лексика, заимствованная из античной (греческой и римской) мифологии, в поэзии И. Бродского.....	27
2.1.1. <i>Имена античных богов и героев</i>	29
2.1.2. <i>Номинация групп персонажей по общему признаку</i>	39
2.1.3. <i>Мифологические топонимы</i>	43
2.2. Фольклоризмы в произведениях И. Бродского.....	45
2.3. Конспект урока словесности в 11 классе.....	51
Заключение.....	67
Список литературы	69

Введение

В 20 веке русская литература разделилась на две ветви: собственно «советская» и эмигрантская литература. Это было связано с политической ситуацией в стране. Советскую литературу составили поэты и писатели, оставшиеся в своей родной стране несмотря на все трудности, готовые вместе с ней пережить все сложности. Эмигрантскую литературу составили поэты и писатели, уехавшие за границу Советского Союза, но душой сопереживавшие своей стране. В русской литературе 20 века выделяют три основных волны эмиграции. К третьей волне эмиграции относится И.А. Бродский. В 1987 году Иосиф Бродский стал лауреатом Нобелевской премии в номинации: «За всеобъемлющую литературную деятельность, отличающуюся ясностью мысли и поэтической интенсивностью». Современное поколение до сих пор не много знает о творчестве и о самом поэте. Он так и остается наиболее закрытым автором из всех пяти русских лауреатов Нобелевской премии.

Да, конечно, его называют «современным классиком», но классиков обычно «проходят» в школе, а произведения И. Бродского в школьную программу так и не включены. Казалось бы, жизнь И. Бродского отражена в мемуарах друзей его молодости, нам доступны его интервью, но чего-то главного все-таки недостает. Недостает известности, не в литературных кругах, а среди широкой публики, то есть народа. Его талант высоко оценивают за рубежом, но здесь, на родине, он не оценен, как нам видится, читателями в полном соответствии его таланту. Написаны серьезные литературоведческие статьи о его стихах, в то же время количество лингвистических исследований, посвященных творчеству поэта, весьма невелико.

Наше внимание будет направлено на изучение творчества Иосифа Александровича Бродского, как яркого представителя русской литературы третьей волны эмиграции 20 века, в контексте лингвокультурологического подхода.

Изучение творчества пятого Нобелевского лауреата является актуальным и на сегодняшний день в связи с тем, что на долгие годы И.А. Бродский был вычеркнут из русской литературы и культуры.

И. Бродский пережил смену эпох, был выдворен из СССР. За рубежом он увидел и прочувствовал, как много разделяет социалистические и капиталистические страны, ощутил на себе разницу вкусов, нравов. Всю жизнь приходилось И. Бродскому «рваться напополам»: Родина – эмиграция, свое – чужое, разрешенное – запретное, современное – древнее, русское – иностранное и т.д. Эта двойкость в жизни нашла яркое отражение в его творчестве. И. Бродский любил обращаться к истории, причем, к истории очень далекой. Фольклорно-мифологическая лексика тесно переплелась и соединилась в его творчестве с современностью, обнаруживая и явление прецедентности, и сохранив в то же время индивидуальность и неповторимость.

Актуальность нашего исследования обуславливается значимостью научного описания прецедентных языковых единиц, к которым относятся мифонимы и фольклоризмы, в контексте художественной картины мира, а также необходимость дальнейшего изучения языковой картины мира И.А. Бродского.

Изучение фольклорно-мифологической лексики в творчестве И.А. Бродского может расширить границы уже известного и изученного в его творчестве.

Тема дипломной работы – «Фольклорно-мифологическая лексика в поэзии И.А. Бродского» – предполагает лингвокультурологический анализ мифонимов и фольклоризмов, функционирующих в поэзии И. Бродского.

Цель работы – выявить и проанализировать как факт языка и культуры фольклорно-мифологическую лексику, использованную И.А. Бродским в его поэзии.

Исходя из цели исследования, в работе решаются следующие **задачи**:

1. выявить мифонимы и фольклоризмы, функционирующие в поэзии И. Бродского;

2. установить их генетическую принадлежность (античная мифология, славянский фольклор и т.д.);

3. проанализировать стихотворения, содержащие фольклорно-мифологическую лексику, с целью выявления контекстуальной специфики анализируемых языковых единиц;

4. выявить особенности использования и охарактеризовать роль фольклорно-мифологической лексики в произведениях поэта.

Объект исследования – поэзия Иосифа Александровича Бродского, содержащая фольклорно-мифологическую лексику.

Предмет исследования – мифонимы и фольклоризмы, функционирующие в поэзии И. Бродского.

Фактический материал работы составил 50 обнаруженных нами контекстов, в которых выявлены мифонимы и фольклоризмы, составившие в целом 58 номинант (с учетом повторяемости – 75 единиц).

Практическая значимость данного исследования заключается в том, что, творчество И.А. Бродского, которое практически обойдено стороной в школьной программе (не изучается ни его наследие, ни его биография), может стать ярким материалом не только в практике преподавания русской литературы в школе, но и языка, потому что усвоение языка и его постижение на материале поэзии И. Бродского, мастера слова и эрудита, будет способствовать повышению интереса к родному языку и развитию творческих способностей самих школьников.

Структура работы: дипломная работа состоит из введения, основной части, состоящей из двух глав, заключения и списка используемой литературы.

Глава 1. Фольклорная и мифологическая лексика в языковой картине мира

1.1. Языковая картина мира как отражение этнокультуры

Известно, что любой естественный язык представляет собой сложное и многофункциональное явление: он служит для общения, формирует мышление индивида, воздействует, хранит информацию, и т.д. В последние годы учёные-лингвисты также выделяют *омадтивную* функцию языка – порождающую и контролирующую реальности. На наш взгляд, именно здесь и происходит пересечение языка и литературы, именно здесь находится отправная точка словесности, именно здесь проходит водораздел между художественным и любым другим текстом: если публицистический, официально-деловой или научный текст реконструируют реальность или воспроизводят её, то текст художественный порождает его, создаёт заново. Полагаем, что именно здесь кроется объяснение тому, почему для создания художественного текста необходимы особенные языковые средства. Существует ряд правил, регламентирующих создание научного, публицистического и официально-делового текста – значит, их можно научиться создавать; регламентировать создание художественного текста фактически невозможно, поскольку каждый из них оригинален и зависит от культурных надстроек, которым обладает его создатель – автор. Под этими культурными надстройками в настоящее время принято понимать языковую картину мира. Под этим термином, введённым немецким языковедом Й.Л. Вайсгербером, принято понимать особенности культуры и менталитета той или иной языковой общности, которые одновременно являются итогом её развития к определённому моменту и отправной точкой для дальнейшего развития. К этим особенностям относится тип мировоззрения, характерный для носителей данной языковой культуры (мифология, религия и философия/наука), ценностная ориентация, правила поведения, запечатлённые в языке, особенности восприятия мира, потребно-

сти и т.д. Языковая картина мира отражает как менталитет народа, так и национальный характер.

Отметим, что следует разграничивать понятия о национальном характере и менталитете. Под менталитетом понимается совокупность тех когнитивных, социальных, эмоциональных, аксиологических особенностей той или иной национальной общности, которые отделяют её от других и указывают на её автономность, самостоятельность, независимость от других. Национальный характер – это, прежде всего, совокупность особенностей, связанных с выражением эмоций, чувств, темперамента, стереотипов и т.д. Иначе говоря, согласно Ю.Д. Апресяну, национальный характер соотносится с наивной картиной мира, а менталитет – с научной. Языковая картина мира вмещает в себя весь опыт, который был накоплен носителями данного языка за всё время существования. Однако, в связи с тем, что языковая картина мира, как и самый язык, стремится к постоянному изменению и никогда не стоит на месте, со временем одни её части становятся ведущими, в то время как другие отходят на задний план. Полагаем, что этот процесс можно проиллюстрировать при помощи следующего примера. Для любого естественного языка характерна ситуация, когда тот или иной культурный факт утрачивал актуальность, а значит, и не требовал для себя номинации. Таким образом, самое явление перемещалось в периферию сознания носителей языка, а лексема, именующая его, перемещалась в периферию языка (наиболее показательным в данном случае является переход таких лексем в разряд историзмов и архаизмов). Например, из широкого употребления вышли такие лексеммы, как *гайдук*, *бригадир* (в значении «чин между полковником и генералом, назначавшийся военнoслужашим в армии Российской империи XVII-XVIII вв.»), *выя*, *ланиты*, *тиун*, *продразвёрстка*. Как известно, архаизмы со временем заменяются лексемами, синонимичными по значению, а историзмы выводятся из общего употребления вслед за утраченными реалиями. Однако при этом последние не исчезают совсем, а используются в художественных текстах для воссоздания колорита той или иной эпохи.

При этом следует сказать, что подобная трансформация касается не только лексического уровня языка, но и прочих – фонетического, морфологического, синтаксического.

Трансформация фонетического облика языка, как правило, связана с тем, что любой естественный язык имеет тенденцию к упрощению: так, к примеру, все славянские языки, за исключением польского, утратили назальность (то есть носовые звуки), фонетический облик германских языков претерпел изменения в процессе влияния закона Раска-Гримма, согласно которому упрощались группы согласных звуков утрачивался придыхательный элемент; в лексемах праславянского языка произошло отпадение конечного согласного, и т. д. Однако следует заметить, что в ряде случаев тот или иной язык прибегает к изменению своего лексического облика с той целью, чтобы упростить облик фонетический: так, например, чешский язык, следуя отчасти пуристической политики, и отчасти – прибегая к упрощению собственной фонетики, не принимая заимствованные другими славянскими языками слова театр, лампа, температура, создаёт для обозначения этих реалий собственные номинации divadlo, světlo, teplota, обладающие той же семантикой, но аутентичным для этой культуры фонетическим обликом. Невзирая на тот факт, эти лексемы номинируют факты, известные всему миру, именно они маркируют чешский язык и культуру определённым образом.

Изменение морфологического строя языка также связано с тенденцией к упрощению: если для древнерусского языка, являющегося своеобразным субстратом для современного русского, была характерна система склонения имён существительных, включающая в себя семь падежей, то современный русский язык использует только шесть, отказавшись от звательного, сложная глагольная система древнерусского языка заменена трёхвременной, причём в роли глагола прошедшего времени в современном русском языке используется древнерусское элевое причастие. Кроме того, система современного русского языка обошлась без категории двойственного числа, следы которого, однако, ещё сохраняются в ряде словоформ, номинирующих парные

предметы – *глаза, ворота* (а не *глазы и вороты* – по морфологической аналогии).

Синтаксический строй русского языка с течением времени также был подвергнут ряду изменений, зачастую не обоснованных ничем, кроме политических причин. Наиболее показательным в данном случае является попытка реформ русского языка, предложенных А.С. Шишковым и Н.М. Карамзиным, которые были носителями русской культуры различного типа и непримиримыми соперниками. А.С. Шишков, будучи приверженцем идей панславизма, предлагал трансформировать русский язык так, чтобы оградить его от заимствований, которые могут его разрушить, и при этом сохранить те синтаксис и фонетику, которые были характерны для старославянского языка. По-видимому, именно здесь кроется корень распространенного, но ошибочного мнения о том, что старославянский язык – генетический и логический предшественник современного русского языка, что невозможно хотя бы по той причине, что старославянский язык – южнославянский, а русский – восточнославянский. В отличие от шишковистов, сторонники Карамзина предлагали не изменять фонетический облик и лексический строй языка, изменив лишь синтаксис по образцу французского или немецкого. Однако, несмотря на прогрессивность, идеи карамзинистов (в частности, В.А. Жуковский предлагал учитывать содержание и структуру литературы, исходя из её языковых особенностей) в какой-то мере также были несостоятельными: Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский и другие литераторы, входившие в общество «Арзамас», придавали слишком большое значение так называемому литературному аристократизму который, будучи весьма узким и отчасти обскурантным подходом, предлагал превратить литературный язык в салонный, выхолощенный, лишённый живого компонента, которым могли стать и просторечия, и сниженная лексика, и самый народный язык, а искусство сделать элитарным, рассчитанным «на своих».

Не вызывает сомнений, что все описанные нами этапы и способы трансформации языка находили отражение не только в литературных произ-

ведениях, но и в собственно языковой картине мира носителей данной культуры, особенно если говорить о литературном языке, который создавался представителями высшего общества, подвергшимися влиянию политики просвещённого абсолютизма и воспитывавшихся в условиях францужско-русского билингвизма с минимальной русской составляющей. Так, например, известный спор сторонников Шишкова со сподвижниками Карамзина нашёл отражение в тексте романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин»:

*«Она казалась верный снимок
Du comte il faut... (благородства – А. Н.)
Шишков, прости! –
Не знаю, как перевести.*

И далее:

*Бывало, писывала кровью
Она в альбомы нежных дев,
Звала Полиною Прасковью
И говорила нараспев,
Корсет носила очень узкий,
И русский наш как N французский
Произносить умела в нос...*

Итак, подводя итог сказанному, сделаем вывод: картина мира представляет собой совокупность представлений о мире, отражённых в сознании отдельно взятого человечества или в коллективном сознании представителей группы, объединённой неким общим признаком. К таковым может относиться религиозная или национальная принадлежность, общий язык, мировоззренческие (включая морально-ценностные) установки, и т.д. Опираясь на утверждение автора термина «картина мира» Людвиг Витгенштейна «Границы моего языка означают границы моего мира», рискнём предположить, что национальная картина мира есть совокупность картин мира всех носителей того или иного национального характера или национальной культуры, а значит, и национального языка, что позволяет считать национальную картину

мира частным случаем языковой картины мира, а языковую картину мира – частным случаем картины мира вообще.

1.2. Фольклоризмы и мифонимы как факты языка и культуры

Как было сказано выше, изучение культуры того или иного народа невозможно без изучения его языка, а значит, анализируя различные языковые факты, необходимо учитывать особенности мировоззрения носителей этого языка. Вслед за А.А. Грицановым мы предлагаем понимать под мировоззрением систему взглядов на мир и место человека в этом мире, определяющую отношение человека к этому миру, другим людям, себе самому и формирующую его личностные структуры. А.А. Грицанов пишет также, что мировоззрение возникает как сложный результат практического взаимодействия психически нормального человека с окружающей действительностью — природой и обществом. Мировоззрение есть маркер социального самочувствия, самосознания личности, её ценностных ориентаций, оценок и поведения. Отталкиваясь от этого определения, мы можем с уверенностью сказать, что в лингвистическом узусе мировоззрение – это то, что человек говорит, и как он это говорит, иными словами, какую лексику использует, каков синтаксис его высказываний, как окрашена его речь с точки зрения стилистики и экспрессии. Памятуя о том, что исторически выделяются три типа мировоззрения (мифология, религия, философия), в зависимости от того типа его, которого придерживается носитель данной культуры и языка, выстраивается и языковая личность, и её идиолект, который традиционно принято понимать как важнейшую категорию культуры, своеобразную систему координат, благодаря которой выстраивается избранный индивидом вариант используемого языка. Составляющими этого варианта языка как раз-таки и являются различные языковые факты и факты культуры, особое место среди которых занимают мифонимы и фольклоризмы.

Фольклоризм – это традиция интерпретации фольклора, процесс усвоения, воспроизведения и трансформации фольклора в условиях, отличающихся от тех, в которых развивается и бытует традиционный фольклор, а также широкий круг субститутов и модификаций, отражений и преломлений традиционного фольклора в современной культуре. Иными словами, фольклоризм – это реконструкция или интерпретация фольклорных элементов в условиях, отделённых от фольклора временной или локальной дистанцией. В узком смысле фольклоризм – это лексема, использованная в художественном тексте, и содержащая в себе отсылку к тому или иному фольклорному тексту.

Не вызывает никаких сомнений тот факт, что литература и фольклор в известной степени представляют собой единый сплав. Существует даже точка зрения, что устное народное творчество является предтечей творчества литературного, ведь фольклор преследует те же цели, для достижения которых ставит те же самые задачи, что и литература, только при этом оперирует культурными фактами более просто и ясно, нежели литература. В любом случае, объединение литературы и фольклора безусловно важно для первой, поскольку народное творчество обогащает её, позволяет отразить народную культуру в её истинном, первозданном состоянии. Кроме того, С. Жукас пишет, что «моделированный в фольклорном произведении идеальный мир, благодаря традиционной символике и строго соблюдаемой структуре, выступает как гармоническая целостность, а повторение этой хорошо известной модели всё время заново формирует этические и социальные идеалы, подтверждает их истинность». На наш взгляд, нельзя не согласиться с этим утверждением, поскольку идеализация окружающего мира в целом характерна для художественного текста и отчасти является той линией водораздела, которая проходит между художественным и нехудожественным текстом: как известно, основной функцией художественного текста является формирование некоего идеала, равноценного и для автора, создающего этот текст, и для читателя. Полагаем, что подобное восприятие художественного текста позволяет соотносить культуру в целом и художественный текст в частности не

как равновеликие, но как равнозначные и равноценные категории. Таким образом, обращение к категориям фольклора как к культурным фактам или даже как к способу мышления обогащает художественный текст, повышает его ценность, делает возможным диалог в том виде, как его предполагал великий русский и советский философ и литературовед М.М. Бахтин, предполагавший, что художественный текст есть некая мембрана между автором текста и читателем, своеобразный способ их соотношения, возможность их общения, названная самим исследователем событием. Таким образом, текст, который содержит в себе фольклорему, является своеобразной машиной времени, позволяющей читателю реконструировать отделённую от него временной и пространственной дистанцией реальность, стать частью совсем иного хронотопа. Примечательно, что в определённых случаях диалог между автором и читателем, читателем и текстом, текстом и автором является двусторонним процессом – он направлен одновременно и в прошлое, и в будущее.

Отдельного внимания заслуживает дефиниция, созданная академиком В.М. Жирмунским и относящаяся к теории фольклора. Согласно ей, понятие о фольклоре связывается с понятием о «народности» литературного и любого другого художественного творчества. В таком случае фольклоризм и есть понятие, синонимичное понятию народности того или иного произведения. В таком случае определение фольклоризма соотносится с понятием о ментальности и о национальном характере. Каждое из этих явлений также соотносится с национальными культурами и национальным культурным кодом.

Традиционно национальный культурный код воспринимается как способ раскрытия особенностей любой национальной культуры, проявляющихся в процессе взаимодействия культур. Иными словами, национальный культурный код – это совокупность тех культурных констант, которые позволяют идентифицировать одну культуру через сравнение её с другими. На наш взгляд, в рамках данного исследования справедливым будет использование не только философское обоснование термина «национальный культурный код», но и лингвосомиотическое, основные постулаты которого изложены в

работах Н.Ф. Алефиренко. Согласно утверждениям последователей лингво-семиотического подхода к изучению национального культурного кода, здесь понятие его неизбежно становится родственным понятию языка культуры. Язык культуры, в свою очередь, являет собою универсальную форму осмысления реальности, в которую входят все носители смысла [Пархоменко 2001: 81]. Таким образом, благодаря языку культуры обеспечивается адекватная интерпретация некоторого фрагмента действительности, сохранённого в опыте, в сопутствующем знаковом контексте. Опыт при этом сохраняется благодаря фиксации в языке, развивающейся по двум сценариям – когнитивному и дискурсивному. Слова объективируют и активизируют различные структуры сознания и вызывают в нём разные образы, впечатления, картины и сцены. Но, как справедливо замечает Л.В. Лаенко, «чтобы подобная активизация произошла, ей должны предшествовать процессы номинативной деятельности» [Лаенко 2004: 71]. Именно акт номинации отражает опыт человека в его взаимодействии с миром. Данная дефиниция позволяет сделать вывод о том, что ключевые культурные константы имеют отражение в продуктах вербальной деятельности человека, так или иначе связанных с повседневностью – в идиомах, литературном и устном народном творчестве, а также в публицистике. При этом даже в рамках одной национальной культуры один и тот же культурный факт может обладать различными толкованиями – в зависимости от времени и места распространения.

Понятия «ментальность» и «национальный характер» являются родственными, однако между ними есть и существенное различие. **Ментальность** традиционно определяется как совокупность особенностей психического склада и мировоззрения людей, входящих в ту или иную этническую целостность [Гумилёв 1993: 493]. Она представляет собой иерархию идей, воззрений, представлений о мире, оценок, вкусов, культурных канонов, способов выражения мысли, являясь существеннейшей частью этнической традиции. Опираясь на исследования Л.Н. Гумилёва, В.П. Визгин добавляет, что ментальность – это ещё и сценарий мышления и поведения группы людей,

объединённых общими культурными установками, причём поведенческий вектор может избираться или как сознательно, так и бессознательно [Визгин 2001: 68]. В сущности же понятие ментальности есть абстрактная категория, которая требует объективации. Объективированным вариантом её является **национальный характер** – категория, которая имеет более конкретное оформление и выступает как внешний фактор отличия определённой культуры от иных. В современной науке эта проблема является одной из сложнейших, поскольку исследователи так и не пришли к выводу, что же следует понимать под этим термином – набор своеобразных черт, отличающих носителей одной культуры от носителей другой, или же некую универсальную категорию, лишь указывающую на различия как на случайность? Кроме того, остаётся открытым вопрос об источниках и механизмах формирования ментальности и национального характера: крупнейший специалист в сфере межкультурной коммуникации С.Г. Тер-Минасова называет в их числе только четыре – устное народное творчество, классическую художественную литературу, национальный язык, а также культурные стереотипы [Тер-Минасова 2000: 126]. В сущности, и ментальность, и национальный характер претерпевают один и тот же сценарий развития, с той лишь разницей, что первая подчинена интернальному локусу контроля, то есть существует сама в себе и по большей мере для себя, а последний подчиняется экстернальному локусу контроля, а значит, служит знаком для носителей других культур.

В данном контексте отдельного комментария заслуживает термин «мифонимы», имеющий немаловажное значение для любого художественного текста. Под этим термином понимается имя собственное или нарицательное, номинирующее тот или иной факт, связанный с мифологией.

Как известно, важной особенностью мифологического типа культуры является восприятие повседневной действительности как чего-то символического, насыщенного смыслами. Символизм как принцип отражения реальности в символах, то есть условных знаках, безусловно, важен для носителя мифологического типа сознания, которыми, пожалуй, были все, кто стоял у

истоков устного народного творчества. Используемые ими символы – всегда достаточно древние лексемы, в них всегда присутствует архаика. Исходя из того, что лексика, выполнявшая функцию мифологического символа, составляла основу древнего лексикона, можно утверждать, что символическую нагрузку несли не только мифонимы, но и вполне обыденные слова, а потому в ходе реконструкции мифологической картины мира невозможно ограничиться исключительно рассмотрением мифолексем [Кошарная 2002: 40]. Здесь важно заметить, что в такой лексике одинаково важны форма и содержание, поэтому такая лексика, использованная в том или ином тексте, требует особого отношения: важно не только знать прямое значение этой лексемы, но и понимать, каковы смыслы её, а также – как они соотносятся между собой, и кроме того – каким путём они встраиваются в парадигму мифологического мировоззрения, мифологической картины мира.

Подведём итог вышесказанному. Язык и культура не могут мыслиться друг без друга, поскольку ведущие категории культуры существуют и функционируют благодаря тому, что, по сути своей, являются текстом, а значит, порождением языка, но с другой стороны, язык невозможен без культуры, поскольку транслирует её основные идеи и является тем разграничителем, который позволяет отделять одну культуру от другой. Отсюда и возникают понятия национального языка и национальной культуры, которые также являются тесно связанными. В зависимости от степени соотношения национального языка и национальной культуры принято говорить о ментальности и национальном характере. Ряд исследователей признаёт эти понятия тождественными, однако в настоящем исследовании мы склонны придерживаться той точки зрения, что национальный характер – лишь частный случай ментальности. В любом случае, маркером или определителем и национального характера, и ментальности является целый ряд характерных особенностей языка и культуры – так называемые «мелкие» слова (*ну, авось, небось*, и т.д.), факты устного народного творчества, художественная литература, публицистика. Это – те четыре вектора, благодаря которым и происходит трансляция

культурного кода, языка, национального характера, ментальности. Несмотря на то, что важен каждый из этих четырёх векторов, самым древним и сложным является устное народное творчество или фольклор, отдельные факты и категории которых являются связующими звеньями для реальности, имманентной нам (то есть той, в которой мы живём здесь и сейчас), и той, которая была имманентна самому устному народному творчеству, то есть реальности трансцендентальной, которую мы можем лишь попытаться реконструировать, но не понять полностью. Такими фактами является фольклоризмы и мифонимы – лексемы, являющиеся отсылками к фольклору и мифологии соответственно, номинирующие культурные факты, людей, местность и т. д. Фольклоризмом традиционно считают лексему, имеющую отсылку к устному народному творчеству, к фольклорному тексту, и одновременно – результат этой отсылки. Мифоним же – это имя собственное или нарицательное, номинирующее персонажа, местность, животное или объект, никогда не существовавшего в реальности. В определённых случаях значения этих терминов могут перекликаться, но чаще это понятия с совершенно разным значением. Как было сказано выше, фольклорные явления имманентны окружающей действительности, в то время как мифологические – трансцендентальны. Иными словами, фольклор и его факты воспринимается как часть обыденной реальности, а мифология – как нечто иное, не поддающееся рациональному объяснению и имеющее совершенно иное обоснование.

1.3. Роль фольклорно-мифологической лексики в художественной литературе

Изучая факты фольклора и мифологии, закреплённые в том или ином тексте, необходимо и справедливо будет обращаться также и к постулатам, сформулированным приверженцами лингвокультурологического подхода к фактам языка, в том числе – фольклоремам и мифологемам, которые традиционно рассматриваются или как отдельные концепты или их части. Худо-

жественный стиль и язык художественного стиля имеют ряд особенностей, которые позволяют не только считать их отдельным культурным феноменом, но и представляют интерес для изучения представителями различных областей научного знания – в особенности, лингвистики, поэтики и теории коммуникации, а значит, их следует рассматривать как отдельную систему, существующую сообразно своим законам и правилам.

Как было сказано выше, художественный текст по природе своей весьма специфичен. Если в целом текст – знаковая система, совокупность культурных кодов, то в частном случае – если речь идёт о художественном тексте – художественный текст выражает собой многомерное явление, личностную интерпретацию действительности, которая помимо отражения имманентной (посюсторонней, привычной для нас) действительности, включает в себя и некую трансцендентную составляющую, которая содержит в себе компоненты субъективного, личностного восприятия. Последнее зачастую может идти вразрез с имманентной действительностью.

Нелишним будет замечание о том, что художественные тексты строятся по законам ассоциативно-образного мышления, в то время как нехудожественные – по законам логического мышления; для первых важна образно-эмоциональная, субъективная сущность явлений, а для вторых – логико-понятийная и объективная. Если в художественном тексте присутствует «вторичная действительность», увиденная и изображенная глазами автора, то нехудожественный текст, как правило, одномерен и однопланов [Валгина 2003: 114].

Художественный текст как частный случай текста в целом обладает весьма развитой воздействующей функцией, но если нехудожественный текст воздействует на интеллектуальное восприятие вложенной в него информации, то художественный текст, напротив, призван воздействовать не только на интеллект, но и на восприятие человека. Воздействие на восприятие порождает не только интерпретацию содержания текста, а метасодержание, порождает новые смыслы, которые изначально не входили в авторский

замысел. Если рассматривать художественный текст как концепт с полевой структурой, можно увидеть, что авторский замысел представляет собой ядро концепта, его значение, а восприятие читателями (в зависимости от уровня культурной подготовки каждого из них) данного текста порождает принципиально новые и подчас различные смыслы (см. схему 1). Вот почему проблема восприятия всегда влечёт за собой и проблему перевода художественного текста на другие языки – в какой мере может переводиться смысл? [Вежбицкая 2002: 291]

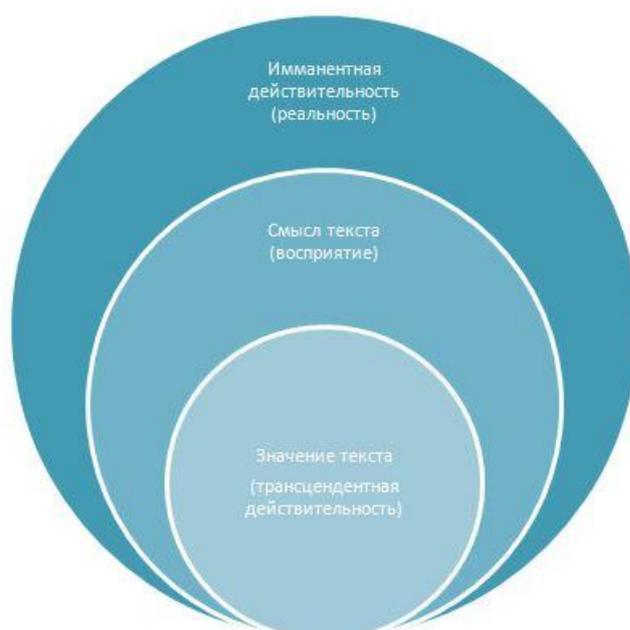


Схема 1. Структура художественного текста в понятийном аспекте.

Итак, особенностями художественного текста являются:

1. Наличие эстетической функции (необязательной для публицистического текста и нежелательной для текстов официально-делового и научного стиля);
2. Установка на неоднозначность восприятия (один и тот же текст может по-разному восприниматься современниками автора и представителями более старших либо более младших поколений, носителями других языков, культур, религий и т.д.)
3. Наличие подтекста и контекстов, которых может и не быть в текстах других стилей (так, например, восприятие романа У. Эко «Имя Розы» только как детективного романа создаёт особый контекст и особое восприя-

тие, прочтение текста данного романа в контексте истории или, если угодно, псевдоистории, составляет другой контекст и совершенно иное восприятие, и т. д. Говорить о правомерности и правильности такого восприятия художественного текста, на наш взгляд, не приходится, поскольку самое формирование контекста и восприятия одинаково зависит и от автора, и от читателя, и, при наличии такового, от переводчика).

4. Установка на отражение реальной либо нереальной действительности. На наш взгляд, данный пункт требует отдельного комментария. Для текстов публицистического, официально-делового и научного (в том числе и научно-популярного подстиля) характерно изображение только лишь реальной действительности, имманентной каждому из нас. В отличие от них, тексты художественного стиля в равной мере могут и должны отражать как реальную, так и ирреальную действительность – с тем условием, что и автор, и читатель абсолютно уверены в том, что считать реальностью, а что – нет. Так, например, Петербург Андрея Белого, Гоголя и Пушкина – ирреальность, хотя и имеющая под собой имманентную подоплёку, Петербург же Ф.М. Достоевского имманентен сам по себе. В Праге Густава Майринка фактически каждый герой способен встретить самого себя, в то время как вне художественного текста это невозможно (во всяком случае, так принято считать). Роман-мениппея М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», как и роман названного выше Г. Майринка «Ангел Западного окна» вообще имеют сложнейший хронотоп, в рамках которого весьма сложно определить, что же является реальностью: библейский хронотоп, хронотоп Москвы двадцатых годов или мистической Москвы; хронотоп Праги времён правления императора Рудольфа II или хронотоп Лондона начала двадцатого столетия?

Что касается особенностей языка художественного текста, то в их числе можно выделить следующие:

1. Своеобразная организация текста – поэтическая либо прозаическая – художественного текста.

Отметим сразу, что поэтическое построение текста, традиционно присущее лишь художественной литературе, в постмодернистской парадигме распространяется и на публицистику: с приходом такого явления как колумнистика, многие обозреватели ведущих средств массовой информации стремятся к использованию поэтического строя текста. Так, например, общественно-политический обозреватель «Новой газеты» Дмитрий Быков часто пишет свои обзоры в стихотворной форме.

2. Наличие сюжета и события как способа перехода персонажа через семантическую границу [Лотман 1996: 245]

Следует заметить, что эта черта является едва ли не стилеобразующей для художественных текстов: событийный ряд включается и в публицистические тексты, однако для них более характерна фабула (то есть выпрямленный сюжет), в то время как в художественных текстах хронология может нарушаться.

3. Наличие средств художественной выразительности (тропов и стилистических фигур, а также фонических приёмов).

Использование тропов и стилистических фигур характерно для текста в целом, однако в узусе художественного текста их применение обусловлено целым рядом причин, в том числе – необходимостью выполнения воздействующей функции и создания объёмных, многомерных образов, позволяющих верно интерпретировать событие.

4. Своеобразная воздействующая функция – влияние не только на интеллект, но и на эмоциональность.

5. Расширенный словарь, включающий в себя как пласт общепринятой лексики, так и диалектизмы, жаргонизмы, устаревшую лексику, окказионализмы и прочие лексемы и синтаксемы, относящиеся к периферии языка. Именно для более полного и глубокого понимания подобных текстов и используется фольклорная и мифологическая лексика, позволяющая, как уже было сказано, реконструировать необходимую реальность, понять, каким образом она соотносится с автором и читателем, сделать вывод касательно то-

го, какие ассоциации и чувства она вызывает при соприкосновении с двумя другими сторонами ставшего уже традиционным полилога, в котором константами являются Автор, Читатель и Текст.

В отличие от других стилей, использование этих единиц в рамках художественного стиля вполне оправдано, поскольку зачастую именно благодаря этим лексическим и синтаксическим средствам создаются объёмные художественные образы (при помощи речевых характеристик), благодаря чему выполняется его воздействующая функция. Однако при этом не стоит забывать о том, что восприятие текста и его особенностей – это не только понимание его как эстетического факта. Важно ещё, анализируя текст, прибегать к его когнитивному – мыслительному основанию. Таким образом, наиболее полное восприятие текста со всеми его составляющими возможно лишь в сопряжении лингвосемиотического и лингвокультурологического подхода к нему.

Исходя из постулатов, выдвинутых представителями лингвокультурологического подхода, следует избирать в качестве основания текста не слово, но идею, которую в науке принято называть концептом. Концепт – «операционная единица мысли», «единица коллективного знания (отправляющая к высшим духовным сущностям), имеющая языковое выражение и отмеченное этнокультурной спецификой». Концепт принято рассматривать как единицу, аккумулирующую структурированное знание о мире, то есть именно благодаря концепту происходит объединение семантического и семиотического пространства. Отметим, что в науке существует определённый подход к концептам, согласно которому оные разделяются на понятийные и художественные. К художественным концептам относятся именно те, которые так или иначе связаны с художественным дискурсом. В настоящей работе наше внимание будет обращено именно к художественным концептам. Однако, в любом случае, концепт включает в себя две составляющие – смысл и значение. Значение есть ядро концепта; когнитивная модель, концентрирующая в себе общезначимую информацию о том или ином событии, феномене. Значение

всегда объективно и надындивидуально, в то время как смысл проявляется лишь в контексте и напрямую зависит от него. Смысл предельно субъективен и не может существовать вне человеческого сознания, тогда как схематичное и абстрактное значение есть возможность смысла, своеобразная точка отсчёта для его развития.

Таким образом, концепт можно истолковать как ментальный акт и его результат одновременно.

Основателем учения о концепте считается французский философ-схоласт Пьер Абеляр, живший на рубеже XI-XII вв. Он рассматривал концепт как единичный и многообразный акт познания, связанный с особенностями человеческой души и предельно субъективный. Именно субъективность отделяет абеляровское видение концепта от современного восприятия его как логической категории. Тем не менее, параллельно с определением концепта Пьером Абеляром было разработано и определение понятия. Согласно работам философа, «понятие есть *объективное* идеальное единство различных моментов предмета и связано со знаковыми и значимыми структурами языка, выполняющего функции становления мысли, *независимо от общения*». Иными словами, концепт, по Пьеру Абеляру – **статичная** квинтэссенция различных свойств той или иной материи, субъективно воспринимаемая тем или иным человеком в зависимости от особенностей его души. Данная трактовка термина отчасти совпадает с культурологическим подходом к изучению концепта в современной науке о языке. Однако отметим, что, несмотря на свою ценность, определение, данное Пьером Абеляром, всё же не вполне применимо для филологии и может служить только одним из аспектов учения о концепте, так как такая интерпретация не позволяет воспринимать концепт ни как логическую категорию, ни как категорию языка.

В филологию же термин «концепт» был введён С.А. Аскольдовым только в 1928 году. С.А. Аскольдов считает, что концепт есть «общее понятие как содержание акта сознания, которое остается... весьма загадочной величиной, почти неуловимым мельканием чего-то в умственном кругозоре,

происходящем при быстром произнесении и понимании... слов; мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Аскольдов 1999: 270]. То есть, опираясь на определение, видим подобие подходов Пьера Абельера и С.А. Аскольдова к изучению концепта. Однако, согласно трудам Аскольдова, концепт – не свернувшееся понятие, не обобщённый образ слова, как принято считать в настоящее время, а своего рода эмбрион, из которого разворачиваются в понятие заложенные в самый концепт идеи и смыслы, некая точка отсчёта, которая позволяет некоему мысленному образованию развиваться. В таком случае принято говорить о тесной связи концепта с мифом и символом: некоторые мифы трансформируются в символ, который, в свою очередь, является знаком, значительно отдалённым от действительности [Прохоров 2006: 198].

При этом данный знак сам является действительностью, её смыслом, обобщением и структурой. Со временем архетипические мифы утрачивают свою исходную реальность, обретая взамен виртуальную субстанцию, то есть соотношение с реальностью здесь и сейчас [Прохоров 2006: 199].

Прежде чем обратиться к современному определению концепта, заметим, что в настоящее время существует три классических подхода к изучению концептов – лингвокультурологический (Д.С. Лихачёв, Е.С. Кубрякова), культурологический (Ю.С. Степанов, В.Н. Телия), семантический (Н.Д. Арутюнова, Т.В. Булыгина). Этим отчасти и объясняются различия в толковании термина «концепт».

Сторонники культурологического подхода понимают концепт как основную ячейку культуры в ментальном мире человека. Концепт – сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. С другой стороны, концепт – то, посредством чего человек, не являющийся творцом культурных ценностей, сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на неё.

Приверженцы семантического аспекта определяют концепт как понятие практической философии, являющейся результатом взаимодействия таких факторов, как национальная традиция, фольклор, религия, идеология, жизненный опыт, образы искусства, ощущения и система ценностей. Таким образом, концепты образуют своего рода культурный слой, посредничающий между человеком и миром.

Отметим, что культурологическое и семантическое определения концепта во многом совпадают с толкованием концепта как символа: религия, идеология и национальное самосознание являют в сумме картину мира, которая и является посредником между человеком и действительностью. Здесь уместно привести первое определение картины мира, данное Генрихом Герцем: «логически необходимые следствия представлений, являвшихся в свою очередь образами естественно необходимых следствий определённых предметов». В этой связи приходим к выводу, что, согласно такой трактовке, концепт и является тем «эмбрионом», из которого и развивается картина мира. При этом справедливо будет заметить, что такая интерпретация термина применима для изучения той или иной картины мира: например, носитель английского языка будет воспринимать тот или иной знак иначе, чем носитель шведского языка. Это связано с тем, что концепт является квинтэссенцией бесконечного числа символов, мифов и знаков, не являясь только мифом, символом или знаком соответственно. Однако, на наш взгляд, применять эти определения в лингвистической науке не вполне корректно: культурологическая трактовка термина «концепт» предполагает применение его касательно культуры в целом, а семантическая – в практической философии.

Сторонники лингвокультурологического подхода определяют концепт как содержательную оперативную единицу памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отражённой в человеческой психике. Данное определение сочетает в себе

плюсы культурологического и семантического подходов, а также напрямую связано с определениями, данными П. Абеяром и С.А. Аскольдовым.

Предтечами современного лингвокультурологического подхода к изучению концепта стали И.Р. Гердер, В. фон Гумбольдт, Ф. Боас, Э. Сепир, Б. Уорф, А.А. Потебня. В частности, во многом повлияли на развитие современной лингвистики учение В. фон Гумбольдта о внутренней форме языка и учение А.А. Потебни о внутренней форме слова, а также теория знака Ф. де Соссюра.

На наш взгляд, лингвокультурологический подход к изучению концепта более объективен, так как предполагает абстракцию от индивидуального антропоморфизма, но не от общего. Однако справедливости ради заметим, что полное абстрагирование невозможно, так как оно ведёт к так называемой «чистой» науке в себе и для себя, которая сама является фикцией [Лосев 1991: 32]. Как пишет Ю.Е. Прохоров, «индивид и даже наука могут стать на место другого, но не преодолеть собственный антропоморфизм. Человек смотрит на мир по-человечески, волк – по-волчьи, медведь – по-медвежьи» [Прохоров 2006: 193]. При этом вполне естественно, что конкретный человек видит мир так, как не видит его другой (картина мира человека), и только совокупность таких точек зрения (картин мира) является более или менее общей картиной мира. Специфика данной работы такова, что требует рассматривать концепт с точки зрения лингвокультурологического подхода, то есть как нечто, объединяющее на разных уровнях людей с точки зрения их отношения к действительности и способов общения в ней, как нечто виртуальное и реальное одновременно. Согласно мнению польского языковеда Анны Вежбицкой, лингвист должен задаваться вопросом: «В какой мере может переводиться смысл?». Ответ очевиден: перевод смысла в полной мере невозможен. Тем более, когда мы говорим о художественном тексте, но именно через текст постигается индивидуальная картина мира автора.

Глава 2. Функциональная и семантическая специфика фольклоризмов и мифонимов в произведениях И. Бродского

2.1. Лексика, заимствованная из античной (греческой и римской) мифологии, в поэзии И. Бродского

Отметим, что понятия «язык» и «стиль» являются основополагающими для нашей работы. В качестве рабочих определений языка и стиля мы используем дефиниции этих понятий, предложенные В.В. Одинцовым, который под языком писателя понимал умение автора организовывать языковые единицы в соответствии с художественными целями (добиться эстетического эффекта, если речь идет о художественном произведении, или сделать какую-либо информацию интересной для читателя, если речь идет о публицистике), а под «стило» – индивидуальные особенности, проявляющиеся в творчестве каждого автора. При таком понимании стиль автора тождествен идиостилю, то есть «совокупности языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи писателя, ученого, публициста, а также отдельных носителей языка». Особенности языка отдельных авторов в значительной степени зависят от жанра, в котором работает этот автор, однако при этом жанр не играет основополагающего значения в том случае, если в рамках исследования рассматривается творчество только одного автора. Собственно, особенности языка и стиля автора во многом определяют не только тип текста, создаваемого им, но и его наполнение, и направление, и особенности его. Безусловно, идиостиль определяет, *что* говорит автор, и, кроме того, – *как* он это говорит. Вот почему исследование творчества того или иного автора следует начинать с изучения его идиостиля, в особенности, если это – Иосиф Бродский, – лауреат Нобелевской премии по литературе, поэт, эссеист, драматург и переводчик, известный не только русскоязычным читателям, но и всему миру. Говоря о языке Бродского, нельзя не обратить внимания на его необычность, складывавшуюся из культурного субстрата, обра-

зования, личных убеждений, политической ситуации, в которую он был включён, и т.д. Известно, что выросший в послевоенном Ленинграде Иосиф Бродский в возрасте шестнадцати лет был вынужден покинуть школу, чтобы иметь возможность зарабатывать на жизнь (таким образом, он получил только основное среднее образование), интересовался медициной и военным делом (но по ряду причин не состоялся ни в одной из этих сфер), изучал несколько иностранных языков, читал много и хаотично, принимал активное участие в литературной жизни Ленинграда и даже стал одним из тех, кого впоследствии назвали «ахматовскими сиротами» – как известно, так называли условное объединение четырёх поэтов, ставших в некотором роде продолжателями дела Анны Ахматовой – собственно Бродского, Анатолия Наймана, Евгения Рейна и Дмитрия Бобышева. В возрасте двадцати трёх лет Бродский был арестован по сфабрикованному делу за тунеядство, позже был выслан из СССР, до 1977 года считался апартеидом, и лишь после 1977 года получил гражданство США. Все эти события, своеобразная культурная ситуация (человек еврейского происхождения говорит, пишет и думает по-русски, затем – по-английски, но знает классические языки и славянский – польский, на том уровне, чтобы переводить с них художественные тексты), включённость одновременно в совершенно разные культурные парадигмы – находят отражение в поэтическом творчестве этого автора. Отличительной чертой его идиолекта, и в особенности – художественного творчества, является обращение к фактам мифологии и фольклора, причём не только русских, являвшихся для него фоновыми, но и к ряду других национальных культур, особое место среди которых занимала античная культура.

Нами было проанализировано около двухсот поэтических текстов Иосифа Бродского, написанных им в период с 1963 по 1998 гг. на русском языке. Анализ данной выборки показывает, что в своём творчестве Бродский, как правило, обращается именно к культурным фактам, связанным с античной (и греческой, и римской) культурой. При этом важно, что, как правило,

автор соотносит с культурным фактом как лексемы, так и синтаксемы, номинирующие их. Эти лексемы и синтаксемы можно разделить на ряд групп.

2.1.1. Имена античных богов и героев

Данная группа является наиболее частотной, и в нашей выборке включает в себя следующие лексемы и синтаксемы (приводятся в контексте):

У Корбюэе то общее с Люфтваффе,
что оба потрудились от души
над переменной облика Европы.
Что позабудут в ярости *циклопы*,
то трезво завершат карандаши.

(«Роттердамский дневник», 1973)

Циклоп – в древнегреческой мифологии мощный и злой великан с одним глазом на лбу [Ожегов 1989: 861]. В контексте данной цитаты включается в сравнение: карандаш архитектора, отстраивающего город после нацистских бомбёжек, сравним со слепой яростью мифического существа. Кроме того, в данном контексте двойким является и номен *Европа* – нельзя с уверенностью сказать, идёт ли речь о части света, или же о финикийской царице Европе, похищенной Зевсом.

Оттого-то *Урания* старше *Клио*.

Днем, и при свете слепых коптилок,
видишь: она ничего не скрыла,
и, глядя на глобус, глядишь в затылок.

(«К Урании», 1981)

Урания – дочь Зевса, муза астрономии, мать Гименея.

Клио – дочь Зевса, муза истории.

В данном контексте содержится указание на степень старшинства, что, по-видимому, указывает на первичность сотворения мира, и лишь потом – его истории. *Урания*, покровительница звёздных путей и навигации, по опре-

делению не может быть младше музы истории, поскольку сама является для истории отправной точкой.

Тщетно драхму во рту твоём ищет угрюмый *Харон*,
тщетно некто трубит наверху в свою дудку протяжно.
Посылаю тебе безымянный прощальный поклон
с берегов неизвестно каких. Да тебе и неважно.
(«На смерть друга», 1973)

Харон в древнегреческой мифологии – сын Никты (богини Ночи), мрачный старец в лохмотьях, перевозчик душ умерших через реку Стикс, взимавший за это плату – монету, которую в Древней Греции обычно клали мёртвым под язык. Важно при этом, что *Харон* перевозит только те души, чьи тела были погребены по всем правилам.

Мы здесь втроем и, держу пари,
то, что вместе мы видим, в три
раза безадресней и синей,
чем то, на что смотрел *Эней*.
(«Иския в октябре», 1993)

Эней – в античной мифологии герой Троянской войны, вынужденный после падения Трои скитаться по Эгейскому и Ионическому морям, легендарный основатель римского патрицианского рода Юлиев. Следует обратить внимание на тот факт, что это имя встречается читателю также и в тексте стихотворения «Дидона и Эней», которое также содержит в себе отсылку к памятнику римской литературы – «Энеиде» Вергилия, однако здесь это имя не вербализуется, не называется прямо, а описывается при помощи эпитета *великий – великий человек, великий муж*.

Имя *Дидона*, номинирующее героиню, связанное напрямую с Энеем, не используется прямо в лирике И. Бродского, однако также выносится в заглавие произведения. Именно в сопряжении с именем *Катона* обыгрывается это пророчество-интертекстема в стихотворении И. Бродского:

Она стояла

перед костром, который разожгли
под городской стеной ее солдаты,
и видела, как в мареве его,
дрожавшем между пламенем и дымом,
беззвучно рассыпался Карфаген
задолго до пророчества Катона.
(«Дидона и Эней», 1969)

В стихотворении «Я всегда твердил, что судьба – игра» поэт обращается к такому сложному понятию, как *Хронос*, которое, с одной стороны, воспринимается как время и первоначало, к которому должно вечно возвращаться:

Я писал, что в лампочке — ужас пола.
Что любовь, как акт, лишена глагола.
Что не знал Эвклид, что, сходя на конус,
вещь обретает не ноль, но *Хронос*.
Я сижу у окна. Вспоминаю юность.
Улыбнусь порою, порой отплюнусь.

Следующим важным именем, закреплённым в творчестве И. Бродского, является *Улисс* – латинизированный вариант имени Одиссей. Как известно, Улисс (Одиссей) – главный герой древнегреческих поэм «Илиада» и «Одиссея», легендарный участник Троянской войны, талантливый оратор, умевший находить выход из положений, казавшихся бессмысленными. Это имя встречается в лирике Иосифа Бродского весьма часто, но так как поэт использовал на равных правах и греческий, и латинский вариант этого имени, в нашем исследовании мы приведём иллюстрации для каждого варианта:

Облако в новой жизни лучше, чем солнце. Дождь,
будучи непрерывен — вроде самопознания.
В свою очередь, поезд, которого ты не ждешь
на перроне в плаще, приходит без опоздания.
Там, где есть горизонт, парус ему судья.

Глаз предпочтет обмылок, чем тряпочку или пену.

И если кто-нибудь спросит: «кто ты?» ответь: «кто я,
я — никто», как *Улисс* некогда *Полифему*.

(«Новая жизнь», 1988).

Это стихотворение, обращённое к некоему лирическому герою, пережившему, по-видимому, Вторую мировую войну («...*сорока или дрозд, а не юнкерс, щебечет на ветке...*»), содержит призыв до конца повторить судьбу Улисса (см. приведённый отрывок), который тоже прошёл войну, только совсем иную. В этом отрывке *Улисс*, как и в античных памятниках, противопоставляется *Полифему* – циклопу, который держал Улисса в плену. Кроме того, здесь используется также и имя жены Улисса – *Пенелопы*, которая в античной литературе является образцом женской верности (согласно Гомеру, Пенелопа раз за разом отвергала сватавшихся к ней женихов, хотя Одиссей считался погибшим):

Каждая вещь уязвима. Самая мысль, увы,
о ней легко забывается. Вещи вообще холопы
мысли. Отсюда их формы, взятые из головы,
их привязанность к месту, качества *Пенелопы*,
то есть потребность в будущем. Утром кричит петух.
В новой жизни, в гостинице, ты, выходя из ванной,
кутаясь в простыню, выглядишь как пастух
четвероногой мебели, железной и деревянной.

Известно, что также Бродский обращается к образу Улисса (Одиссея) и в стихотворении «Одиссей Телемаку», в котором не только даётся комментарий от лица Одиссея касательно Троянской войны, но и наставления юному поколению в лице сына Пенелопы и Одиссея – *Телемаку*:

Мой *Телемак*,
Троянская война
окончена. Кто победил — не помню.
Должно быть, греки: столько мертвецов

вне дома бросить могут только греки...

(«Одиссей Телемаку», 1972).

В этом же поэтическом тексте упоминается и бог моря *Посейдон*, который, согласно Гомеру, был в родстве с ослеплённым и обманутым Одиссеем циклопом Полифемом. Узнав, что Одиссей не только обхитрил, но и покалечил Полифема, Посейдон стал мстить и герою, и тем, кто странствовал вместе с ним:

И все-таки ведущая домой
дорога оказалась слишком длинной,
как будто *Посейдон*, пока мы там
теряли время, растянул пространство.

(«Одиссей Телемаку», 1972)

В этом же поэтическом произведении упоминается и ещё один враг Одиссея – *Паламед*, который попытался подстроить убийство Одиссеем Телемака, однако последнему удалось избежать гибели:

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.

Полагаем, что отдельного комментария заслуживает и синтаксема *страстей Эдиповых*, которая в целом соотносится с античным миром благодаря реминисценции на царя Эдипа, который, сам того не ведая, убил своего отца и женился на собственной матери, однако у Бродского, скорее, подключается и отсылка к термину психоанализа, разработанному врачом-психиатром Зигмундом Фрейдом. Суть так называемого Эдипова комплекса заключается в том, что маленькие мальчики или мальчики-подростки склонны идеализировать образ своей матери и осознанно или неосознанно ненавидеть отца. Об этом говорит и герой Бродского, указывая на безгрешность снов Телемака, связанную с отсутствием рядом отца.

Богат на использование мифонимов и текст И. Бродского «Новые стансы к Августе». Здесь встречаются такие имена как *Полидевк*, *Эвтерпа*, *Каллиопа*.

Полидевк – один из близнецов Диоскуров, участник похода аргонавтов:

Друг *Полидевк*, тут все слилось в пятно.

Из уст моих не вырвется стенанье.

Вот я стою в распахнутом пальто,

и мир течет в глаза сквозь решето,

сквозь решето непониманья.

Эвтерпа и *Каллиопа* – две из девяти муз. *Эвтерпа* считалась покровительницей поэзии, а *Каллиопа* – науки и философии:

Эвтерпа, 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 *Каллиопа*.

Следует сказать, что в творчестве Иосифа Бродского нашлось место и для упоминания матери девяти муз – *Мнемозины*:

Извини же

за возвышенный слог:

не кончается время тревог,

но кончаются зимы.

В этом – суть перемен,

в толчее, в перебранке Камен

на пиру *Мнемозины*.

(«Стихи в апреле», 1970)

В отличие от указанных выше, эти имена были обнаружены нами в творчестве Бродского лишь однажды, как и все имена, прокомментированные далее. Так, например, в оригинальном творчестве Иосифа Бродского лишь раз упоминается мифический певец *Орфей*:

Новый *Орфей* за счёт
притаившихся тварей,
обрывая большой календарь,
сокращая словарь,
пополняет свой бестиарий.

(«Орфей и Артемида»)

На наш взгляд, небезынтересно, что здесь певец и аргонавт не только предстаёт не как собиратель смертей (существует более десяти версий его гибели), но как составитель некоего бестиария, но и упоминается в связи с *Артемидой*, которая была богиней охоты и плодородия, хотя традиционно Орфей изображается вместе со своей женой Эвридикой:

Среди полей и дорог
перепутались нити.
Не по плечу *Артемиде*
их собрать в бугорок.

Трижды в творчестве поэта упоминается образ *Аполлона* – брата-близнеца Артемиды, предсказателя, покровителя муз и переселенцев:

Сумерки. Снег. Тишина. Весьма
тихо. *Аполлон* вернулся на Демос.
Сумерки, снег, наконец, сама тишина –
избавит меня, надеюсь,
от необходимости – прости за дерзость –
объяснять самый факт письма.

(«Сумерки. Снег. Тишина. Весьма...», 1966)

И далее:

Ах, *Аполлон*, тебе не чужд словарь

аргосский и кудрявый календарь,
так причеши мой пенный след трезубцем!
Когда гремит за окнами январь,
мне нужен буколический букварь,
чтоб август не смеялся над безумцем.
(«Я начинаю год, и рвёт огонь...», 1969)

И далее:

Аполлон, отними
у меня свою лиру, оставь мне ограду
и внемли мне вельми
благосклонно: гармонию струн
заменяю – прими –
неспособностью прутьев к разладу,
превращая твоё до-ре-ми
в громовую руладу,
как хороший Перун.

(«Осень выгоняет меня из парка...», 1971).

К числу мифонимов, употреблённых в творчестве И.А. Бродского, следует также упомянуть имя культовой богини Кибелы, имевшей фригийские корни:

Понимаю, что можно любить сильней,
безупречней. Что можно, *как сын Кибелы*,
оценить темноту и, смешавшись с ней,
выпасть незримо в твои пределы.
(«Полонез: вариация», 1981)

Как видим, в указанном отрывке имя использовано не только через сравнение, но и косвенно, ведь мерилom сравнения является даже не сама богиня, а тот, кто поклоняется ей: известно, что служители культа *Кибелы* должны были полностью отречься от себя, а некоторые даже подвергали себя осклоплению.

Лишь однажды в творчестве И.А. Бродского упоминаются такие имена, как *Борей*, *Аргус*, *Фавн*:

Нелюдей от живых хорошо отличать в длину.

Но покуда *Борей* забираться в скулу горазд

и пока толковище в разгаре, пока волну

давит волна, никто тебя не продаст.

(«Прилив», 1981).

Борей – древнегреческое божество, олицетворяющее северный ветер и изображающееся как могучий и хорошо сложенный мужчина с бородой.

Аргус – многоглазый великан из древнегреческой мифологии, поборовший быка, опустошавшего Аркадию и приставленный Герой к Ио, обращённой в корову, в качестве стража. И. Бродский упоминает его в следующем отрывке:

И как книга, раскрытая сразу на всех страницах,

лавр шелестит на выжженной балюстраде.

И Колизей — точно череп *Аргуса*, в чьих глазницах

облака проплывают как память о бывшем стаде.

(«Римские элегии», 1981).

Фавн – культовый бог в итальянских и древнеримских верованиях, добрый дух леса, преследующий нимф:

Если вдруг забредаешь в каменную траву,

выглядающую в мраморе лучше, чем наяву,

иль замечаешь *фавна*, предавшегося возне

с *нимфой*, и оба в бронзе счастливее, чем во сне,

можешь выпустить посох из натруженных рук:

ты в Империи, друг.

(«Торс»)

Иногда названия единичных персонажей употребляются поэтом в форме множественного числа. Например, *Помона* – богиня изобилия и плодов, супруга *Вертумна*:

Представь, что эпос кончается идиллией. Что слова –
обратное языку пламени: монологу,
пожиравшему лучших, чем ты, с жадностью, как дрова;
что в тебе оно видело мало проку,
мало тепла. Поэтому ты уцелел.

Поэтому ты не страдаешь слишком от равнодушья
местных *помон, вертумнов, венер, церер*.

Поэтому на устах у тебя эта песнь пастушья.

(«Новая жизнь»)

Вертумн – бог времен года.

Венера – то же что и Афродита у греков; богиня любви.

Церера – древнеримская богиня плодородия.

В этом же тексте поминаются и легендарные основатели Рима – братья *Ромул* и *Рем*, которые, согласно легенде, были выкормлены Капитолийской волчицей:

Белый на белом, как мечта Казимира,
летним вечером я, самый смертный прохожий,
среди развалин, торчащих как рёбра мира,
нетерпеливым ртом пью вино из ключицы;
небо бледней щеки с золотистой мушкой.
И купола смотрят вверх, как сосцы волчицы,
накормившей *Рема* и *Ромула* и уснувшей.

В стихотворении «Северная почта», написанном в 1964 году, и являющемся одним из ранних произведений автора, упоминается древнегреческий герой *Ахиллес*, который, как известно, был неуязвим полностью – кроме пяты, за которую его держала мать, чтобы окунуть в воды Леты:

Но это кукареку в стратосфере,
подальше от публичного греха,
не вынудит меня, по крайней мере,
остановиться с каменным лицом,

как *Ахиллес*, заполучивший в пятку
стрелу хулы с тупым её концом,
и пользоваться себя сырым яйцом,
чтобы сорвать аплодисменты всмятку.

Менее частотной в лирике Бродского является лексика, номинирующая объекты архитектуры, средства передвижения, группы персонажей и т.д. В настоящей работе мы не выделяем частей внутри этого подвида лексики, поскольку в качестве объекта исследования выбрали только те поэтические тексты И.А. Бродского, которые были написаны на русском языке. Разделение носит условный характер, и потому может быть дополнено.

2.1.3. Номинации групп персонажей по общему признаку

Музы – покровительницы искусств и наук. Как было сказано выше, лексика, номинирующая каждую по отдельности, представлена в творчестве Бродского более явно, однако собирательное название присутствует в следующих произведениях:

То не *Муза* воды набирает в рот.

То, должно, крепкий сон молодца берет.

И махнувшая вслед голубым платком

наезжает на грудь паровым катком.

(«То не *Муза* воды набирает в рот...»)

И далее:

Не догонит!.. Поелику ты – как облак.

То есть, облик девы, конечно, облик

души для мужчины. Не так ли, *Муза*?

В этом причины и смерть союза.

(«Прощайте, мадемуазель Вероника»)

И далее:

Две молодых брюнетки в библиотеке мужа

той из них, что прекрасней. Два молодых овала

сталкиваются над книгой в сумерках, точно *Муза*
объясняет Судьбе то, что надиктовала.

(«Римские элегии»)

С прокомментированным выше термином связан и термин *аониды* – он относится только к тем музам, которые были связаны с искусством:

И, чтоб гончим не выдал
- ни моим, ни твоим –
адрес мой храпоидол
или твой – херувим,
на прощанье – ни звука;
только *хор Аонид*.

Так посмертная мука
и при жизни саднит.

(«На прощанье – ни звука»)

Циклопы – дети Геи и Урана, могучие одноглазые великаны, которые, как правило, воинственно настроены:

Июльский полдень. Капает из вафли
на брючину. Хор детских голосов.
Вокруг — громады новых корпусов.
У Корбюзье то общее с Люфтваффе,
что оба потрудились от души
над переменной облика Европы.

Что позабудут в ярости циклопы,
то трезво завершат карандаши.

(«Роттердамский дневник»)

Камены – нимфы ручьев:

Извини же
за возвышенный слог:
не кончается время тревог,
но кончаются зимы.

В этом – суть перемен,
в толчее, в перебранке *Камен*
на пиру Мнемозины.

Упоминается автором и собирательное имя для трёх сестёр – распорядительниц судеб, известных как *парки* (в греческой мифологии – мойры):

Осень
выгоняет меня из парка,
сучит жидкую озимь
и плетётся за мной по пятам,
ударяется оземь
шелудивым листом
и, как *Парка*,
оплетает меня по рукам и портам
паутиной дождя...

Парки – богини судьбы, прядущие жизненную нить человека: Нона тянет пряжу, Децима натягивает нить на веретено, распределяя судьбу, а Морта перерезает нить, отмеряя срок человеческой жизни. Отметим, что в греческой мифологии Парок принято называть мойрами, и мойры, несмотря на те же функции, носят другие имена – *Лахесис*, *Клото*, *Атропос* соответственно. Отсылку к трём Паркам содержит в себе и стихотворение Бродского «Лагуна», но здесь они не называются ни Парками, ни мойрами:

Три старухи с вязаньем в глубоких креслах
толкуют в холле о муках крестных;
пансион «Аккадемия» вместе со
всей Вселенной плывёт к Рождеству под рокот
телевизора; сунув гроссбух под локоть,
клерк поворачивает колесо.

Не единожды встречаются в поэзии Бродского нимфы:
...замечаешь *фавна*, предавшегося возне
с *нимфой*, и оба в бронзе счастливее, чем во сне,

можешь выпустить посох из натруженных рук:

ты в Империи, друг.

(«Горс»)

Нимфа – олицетворение сил природы, порождение Геи. Среди них выделяются Наяды – духи воды:

Воздух, пламень, вода, фавны, *наяды*, львы,

взятые из природы или из головы, -

всё, что придумал Бог и продолжать устал

мозг, превращено в камень или металл.

Это – конец вещей, это – в конце пути

зеркало, чтоб войти.

Сивиллы – пророчицы и прорицательницы в античной культуре:

Глупое время: и нечего, и не у кого украсть.

Легионеры с пустыми руками возвращаются из походов.

Сивиллы путают прошлое с будущим, как деревья.

И актёры, которым больше не аплодируют,

забывают великие реплики. Впрочем, забвеньё – мать

классики. Когда-нибудь эти годы

будут восприниматься как мраморная плита

с сетью прожилок – водопровод, маршруты

сборщика податей, душные катакомбы,

чья-то нитка, ведущая в лабиринт, и т.д. и т.п. – с пучком

дрока, торчащим из трещины посередине.

(«МСМХСІV»)

Менады – спутницы бога виноделия Диониса (Бахуса):

Пылай, полыхай, греши,

захлёбывайся собой.

Как менада пляши

с закушенной губой.

Пенаты – хранители домашнего очага:

Октябрь – месяц грусти и простуд,
а воробьи – пролетарьят пернатых –
захватывают в брошенных пенатах
скворечники, как Смольный институт.

И вороньё, конечно, тут как тут.

(Отрывок из поэмы «Шествие»)

Сатиры – развратные спутники Вакха (Бахуса, Диониса), существа с козлиной бородой, копытами и хвостом:

Сатур, покинув бронзовый ручей,
сжимает канделябр на шесть свечей,
как вещь, принадлежащую ему.

Но, как сурово утверждает опись,
он сам принадлежит ему. Увы,
все виды обладанья таковы.

(«Подсвечник»)

2.1.4. Мифологические топонимы

Залетейская держава (иноск.) – то же, что и Аид. *Аид* – царство мёртвых в древнегреческой мифологии, т. е. то, что находится за Летой:

Невозможность свиданья

превращает страну

в вариант мирозданья,

хоть она в ширину,

завидующая к славе,

не уступит любой

залетейской державе;

превзойдёт голытьбой.

(«Строфы»)

Атлантида – мифический остров-государство:

...было впустую. Теперь ослабь

цепочку — и в комнату хлынет рябь,
поглотившая оптом жильцов, жилищ
Атлантиды, решившей начаться с лиц.

(«В окрестностях Атлантиды»)

Лета – река забвения в царстве мертвых:

Маршал! поглотит алчная *Лета*

эти слова и твои прахоря.

Все же, прими их — жалкая лепта

родину спасшему, вслух говоря.

Бей, барабан, и военная флейта,

громко свисти на манер снегиря.

(«На смерть Жукова»)

Стикс – река в царстве мёртвых, через которую Харон перевозит души:

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.

(«Как тюремный засов»)

Как видим, в своём лирическом творчестве И. Бродский очень часто прибегает к использованию мифонимов, соотносящимися с античной культурой в целом, однако среди них важное место занимают мифонимы римского

(латинского) происхождения. Если же номинируется факт, характерный и для эллинов, и для римлян, то, как правило, поэт избирает латинизированный вариант, что, по-видимому, связано с тем, что Бродский был увлечён переводной и оригинальной зарубежной литературой, а со временем и вовсе вынужден был жить в ситуации диглоссии. Хотя, безусловно, лексика, восходящая к греческой мифологии, также представляет собой весьма обширный пласт, однако, как видим из представленной подборки, представлена в гораздо меньшей степени и зачастую дублирует факты римской и/или итальянской культуры.

2.2. Фольклоризмы в произведениях И. Бродского

Исследуя творчество Иосифа Бродского, нельзя не сказать о его связи со славянской (и не только) мифологией и фольклором, которые, невзирая на ряд обстоятельств, всё-таки были для поэта фоновыми. Оговоримся, что в рамках настоящей выпускной квалификационной работы мы будем понимать под определением славянской культуры культуру российскую – поскольку мы не имеем возможности изучать языки и культуры других славянских стран. Также оговоримся, что в реестр примеров будут включены факты литовского фольклора, возникновение которых, по-видимому, относится ещё к моменту существования балто-славянской общности.

Несмотря на то, что в сравнении с пластом мифонимов, почерпнутых из античной культуры, свод славянских фольклоризмов выглядит ничтожно малым, каждый из них представляет большую ценность как для исследователей, так и для обывателей, интересующихся творчеством исследуемого поэта.

Отметим, что нами было исследовано около двухсот поэтических текстов Иосифа Бродского, написанных в период с 1964 по 1996 гг. и опубликованных на русском языке. При этом не учитывались его автопереводы, эссеистика и поэмы, поскольку каждое такое произведение требует отдельного внимания и является самостоятельным объектом для изучения.

Наша выборка показывает, что И. Бродский не так часто обращался к фактам славянской культуры, в отличие от античной мифологии. Но всё же и фольклорные мотивы в интерпретированном виде нашли отражение в его стихах:

Птица уже не влетает в форточку.

Девушка, как зверь, защищает кофточку.

Поскользнувшись о вишневую косточку,

я не падаю: сила трения

возрастает с падением скорости.

Сердце скачет, как белка, в хворосте

ребер. И горло поет о возрасте.

Это – уже старение.

(«1972 год»)

В данном отрывке даётся отсылка к древней славянской примете о том, что птица, влетевшая в окно, является вестником несчастья или даже смерти. В свою очередь, герой текста не страшится ни несчастий, ни смерти, полагая, что старение намного хуже.

Белоглазая чудь дальше смерти не хочет взглянуть.

Жалко, блюдоц полно, только не с кем стола вертануть,

чтоб спросить с тебя, Рюрик.

(«Конец прекрасной эпохи»)

Чудь – собирательное древнерусское название ряда племён и народов, как правило, прибалтийско-финской группы (ср. *водь, весь, сумь, емь, меря*) финно-угорской общности. Иногда *чудью белоглазой* называют фольклорных персонажей, похожих на гномов. Полагаем, что в некоторой степени *чудь белоглазая* противопоставляется обитателям христианизированной Руси, имеющей государственность, потому что жила по совершенно иным культурным и политическим ориентирам (см. словарь Даля, где слово *чудь* – однокоренное к слову «чужой»).

Прочие факты, связанные со славянским фольклором и зафиксированные нами в поэтическом творчестве Бродского, носят общий характер, и, соответственно, встречаются в произведениях не только русского фольклора. На наш взгляд, особого внимания заслуживают такие лексемы и синтаксемы, как *нетопырь*, *точно царица – Ивана в тереме*, *витязь*, *не вырвать у птицы пера*, *чешу котофея*, *вурдалаки*. Приведём подробный лингвокультурологический комментарий к каждой из них.

Нетопырь – крупная летучая мышь; животное, издревле наделявшееся мифическими силами в славянских верованиях. Древние славяне считали, что летучие мыши приносят неудачу, а значит, их следует опасаться. Об этом пишет и Бродский в стихотворении «Почти элегия»:

Во сне
кричит купец. Звучат обрывки песен.
Жена Наместника с секретарем
выскальзывают в сад. И на стене
орел имперский, выклевавший печень
Наместника, *глядит нетопырем...*

Здесь символ государственной власти – орёл – сравнивается с нетопырём, который, выклёвывая у умирающего наместника печень, приближает его кончину – и моральную, и физическую.

В стихотворении «1972 год» поэт пишет:

Точно царица – Ивана в тереме,
чую дыхание смертной темени
фибрами всеми и жмусь к подстилке.

На наш взгляд, это – развёрнутое сравнение смерти (старости), подкрадывающейся к лирическому герою, с героем русского фольклора Иванушкой-дурачком (или Иваном-царевичем), который своей мудростью и хитростью одерживает победу над Бабой-ягой, которая в славянских поверьях часто выступала как олицетворение неминуемой смерти.

Витязь – ещё одна фольклорема, весьма распространённая в творчестве исследуемого автора. Напомним, что в славянских культурах *витязь* – это доблестный воин, богатырь, которому часто сопутствует удача даже в самых безвыходных ситуациях [Фасмер 1987: 82]. У Бродского читаем:

Конец сезона. Столики вверх дном.

Ликуют белки, шишками насытись.

Храпит в буфете русский агроном,

как свыкшийся с распутицею витязь.

(«Коньяк в графине – цвета янтаря...»)

И далее:

Сделав себе карьеру из перепутья, *витязь*

сам теперь светофор; плюс, впереди – река,

и разница между зеркалом, в которое вы глядитесь,

и теми, кто вас не помнит, тоже невелика.

(«Август»)

Следующий пример, требующий отдельного комментария, мы извлекли из текста стихотворения «Конец прекрасной эпохи», которое было положено на музыку российской рок-группой «Сплин»:

Зоркость этих времен – это зоркость к вещам тупика.

Не по древу умом растекаться пристало пока,

но плевком по стене. И не князя будить – динозавра.

Для последней строки, *эх, не вырвать у птицы пера.*

Полагаем, что здесь имеет место отсылка к важному образу русских сказок – *Жар-птице*.

Жар-птица – олицетворение огня, света, солнца, дарующего жизнь всему, что существует в природе. Фольклористы (в частности, А.Н. Афанасьев) обращают внимание на тот факт, что, как правило, в русских сказках *Жар-птица* даётся в руки не всем – а лишь тем, кто действительно заслуживает света.

Отметим, что в этом же тексте упоминается и другой персонаж русских сказок – кот, который назван нарицательным именем *котофей*. Отметим, что в русских сказках коты могут выступать и как антропоморфные существа, и в этом случае по отношению к ним используется ещё и отчество – например, *Котофей Иванович*.

Последний пример использования фольклорных элементов в лирике Бродского мы проиллюстрируем цитатой из стихотворения «Почти элегия»:

Был же
и я когда-то счастлив. Жил в плену
у ангелов. Ходил *на вурдалаков*.
Сбегавшую по лестнице одну
красавицу в парадном, как Иаков,
подстерегал.

Вурдалак – мифическое существо, живой мертвец, обычно возрождающийся из мертвых людей или из тех, которые были укушены другим вурдалаком. То же, что и упырь. Принято считать, что это слово ввёл в русский лексикон А.С. Пушкин, в то время как украинцы используют слово *вовкулак*, а белорусы – *упырь*. Существует славянское верование, что победить вурдалака можно тем же арсеналом, что и любую другую нечисть – осиновым колом, зеркалом, чесноком или серебряной пулей.

Важное место в лирике Бродского занимают и аллюзии к произведениям национального фольклора. Как уже было отмечено нами ранее, он охотно обращается не только к фольклору фоновой – русской (русскоязычной) культуры, но и культур смежных – в частности, литовской (известно, что авторству Иосифа Бродского принадлежит ряд произведений, посвященных Литве и литовской культуре – в частности, цикл «Литовский дивертисмент»). Иллюстрации к этому факту, возможно, не имеют прямого отношения к теме нашего исследования, однако, памятуя о существовании так называемой балто-славянской общности, приведём и их. Так, например, в тексте стихотворения «Коньяк в графине – цвета янтаря...» читаем:

Конец сезона. Столики вверх дном.
Ликуют белки, шишками насытятся.
Храпит в буфете русский агроном,
как свыкшийся с распутицею витязь.
Фонтан журчит, и где-то за окном
милуются *Юрате* и *Каститис*.

Как указывают исследователи, *Юрате* и *Каститис* – персонажи литовской легенды, впервые записанной в середине девятнадцатого столетия фольклористом Людвиком Юцкевичем и ставшей основой для ряда сказок, повестей и других литературных произведений, а также – рок-оперы.

Юрате – русалка, жившая в морском янтарном замке и следившая за порядком на море, *Каститис* (Кастутис) – молодой рыбак, прогневавший её тем, что наловил слишком много рыбы. Юрате поднялась с морского дна, чтобы наказать юношу, но влюбилась в него и забрала его к себе во дворец. Терзаемый ревностью бог моря Перкунас покарал влюблённых, разрушив их замок, убив Кастутиса и приковав Юрате цепями к морскому дну. Литовский фольклор объясняет, что янтарь, который можно найти на берегу после шторма – это слёзы Юрате, которая до сих пор оплакивает погибшего возлюбленного. Однако в тексте И. Бродского и Юрате, и Каститис живы, что в очередной раз указывает на высокую степень омадатованности его произведений. Отметим, что обращение к литовской мифологии, которая не является славянской, но дублирует многие факты из славянских культур и связана с ними, поскольку восходит к общей для них балто-славянской сущности, значимо.

Итак, как видим из представленной выборки, Иосиф Бродский прибегал в своём творчестве к использованию отсылок к славянскому фольклору и мифологии, однако в гораздо меньшей степени, чем к мифологии античной.

2.3. Конспект урока словесности в 11 классе

Как было сказано, творчество И.А. Бродского не изучается в школьной программе. В данной работе мы попытаемся представить урок словесности, который можно провести в 11 классе.

Тема урока: Стихи вне времени. Анализ стихотворения И. Бродского «Дидона и Эней».

Цели урока:

- развитие художественного восприятия эстетических и нравственных чувств, образного мышления школьников;
- обогащение их сознания художественными образами, нравственное, эстетическое, общественно-политическое воспитание;
- развитие непосредственного интереса к художественной литературе;
- потребность в постоянном общении с художественной книгой, с искусством;
- развитие умений самостоятельно разбираться в книгах.

Тип урока: комбинированный урок с сочетанием различных форм занятий, урок художественного восприятия произведения.

Класс: 11

УУД личностные: установление связи между учебной деятельностью и мотивом; формирование нравственно-эстетических ценностей.

УУД регулятивные: учит планировать, строить алгоритм деятельности, прогнозированию; учит находить наиболее рациональные способы выполнения задания; учит самооценке, самоконтролю выполняемой работы.

УУД коммуникативные: развивает монологическую, диалоговую речь, учит ставить вопросы; учит правилам участия в коллективной деятельности; учит постановке вопросов; учит способам взаимодействия, учебного сотрудничества.

УУД познавательные:

– работает над формированием логических умений (анализ, синтез, сравнение, обобщение и классификация, доказательство, выдвижение гипотез и их обоснование, построение цепочек рассуждений);

– опирается на уже известное учащимся, их субъективный опыт;

– учит формулировке проблемы;

– осуществляет межпредметные связи.

Планируемые результаты:

личностные:

- совершенствование духовно-нравственных качеств личности, воспитание чувства любви к многонациональному Отечеству, уважительного отношения к русской литературе, к культурам других народов;

- использование для решения познавательных и коммуникативных задач различных источников информации (словари, энциклопедии, интернет-ресурсы и др.).

метапредметные:

- умения самостоятельно организовывать собственную деятельность, оценивать ее, определять сферу своих интересов;

- умения работать с разными источниками информации, находить ее, анализировать, использовать в самостоятельной деятельности.

предметные:

- понимание ключевых проблем изученных произведений русских писателей XX вв.;

- понимание связи литературных произведений с эпохой их написания, выявление заложенных в них вневременных, непреходящих нравственных ценностей и их современного звучания;

- умение анализировать литературное произведение: определять его принадлежность к одному из литературных родов и жанров; понимать и формулировать тему, идею, нравственный пафос литературного произведения, характеризовать его героев, сопоставлять героев одного или нескольких произведений;

- определение в произведении элементов сюжета, композиции, изобразительно-выразительных средств языка, понимание их роли в раскрытии идейно-художественного содержания произведения (элементы филологического анализа);
- владение элементарной литературоведческой терминологией при анализе литературного произведения;
- приобщение к духовно-нравственным ценностям русской литературы и культуры, сопоставление их с духовно-нравственными ценностями других народов;
- формулирование собственного отношения к произведениям русской литературы, их оценка;
- собственная интерпретация изученных литературных произведений;
- понимание авторской позиции и свое отношение к ней;
- умение пересказывать прозаические произведения или их отрывки с использованием образных средств русского языка и цитат из текста; отвечать на вопросы по прослушанному или прочитанному тексту; создавать устные монологические высказывания разного типа; уметь вести диалог;
- понимание образной природы литературы как явления словесного искусства; эстетическое восприятие произведений литературы; формирование эстетического вкуса;
- понимание русского слова в его эстетической функции, роли изобразительно-выразительных языковых средств в создании художественных образов литературных произведений.

Основные понятия: общая тематика стихотворения, лирический сюжет и его движение, эмоциональная окраска и жанр, идея стихотворения, образы стихотворения, лексика, языковые выразительные средства, лирический герой, лирические персонажи, ритм, размер, рифмовка, характер рифм.

Межпредметные связи:

с русским языком, литературой, историей, мировой художественной культурой, философией.

Слайд 1

Эпиграфы к уроку

- **Я покидаю город, как Тезей – свой Лабиринт...**
- **Когда-нибудь придется возвращаться. Назад. Домой. К родному очагу.**

И. Бродский «По дороге на Скирос»

ХОД УРОКА.

Слайд 2

1. Организационный момент.

Учитель: Здравствуйте, ребята. Сегодня у нас необычный урок. Я приглашаю вас продолжить наше знакомство с творчеством Иосифа Бродского.

2. Актуализация знаний. Сообщение темы урока.

Слайд 3

Учитель: Прочитайте эпиграфы к уроку, как вы их понимаете? *(В первом эпиграфе речь идёт о том, что лирический герой должен покинуть дом (город), во втором эпиграфе главной мыслью является семья, дом).*

Учитель: Какие два слова вы бы выделили? *(Покидаю, возвращаться)*

Учитель: Назовите изобразительное средство, которое иллюстрируют эти слова. *(Антитеза)*

Формулирование темы урока

Учитель: «Стихи вне времени. Анализ стихотворения И. Бродского «Дидона и Эней».

Представим древний греческий город – Трои, город воспетый Гомером в «Илиаде» и «Одиссее». Троя горит. Мы видим виновников конфликта – Елену и Париса, последнего троянского царя – Приама, легендарного героя – Ахиллеса.

3. Изучение нового материала.

Слайд 4

ВИДЕО: *Фрагмент (финал фильма) «Троя» исторической драмы по мотивам поэмы Гомера «Илиада», 2004 года.*

Учитель: Из горящей Трои бежит с отцом на руках герой древнего эпоса – Эней. Какой наказ даёт Энею Парис? *(С мечом Трои защищать троянцев и найти им новый дом).*

Слайд 5

Учитель: Вернёмся к Иосифу Бродскому...

Известно, что Бродский ценил в художественных произведениях величие замысла. В молодые годы по этой причине он был совершенно заморожен оперой Г. Перселла «Дидона и Эней», давал Ахматовой слушать эту пластинку. Величие замысла видел он и в самой легенде о Дидоне и Энее.

Кстати, в 1962 году Анной Ахматовой был написан сонет-эпилог «Не пугайся – я еще похожей».

Сегодня поговорим об этом... И чтобы понять стихотворение и замысел автора, познакомимся с легендой Древнего Рима об Энее.

Ученик (презентация):

Эта история впервые была описана Невием в III-II веке до н.э. Позже её включил Вергилий в свой эпос «Энеида» (написан приблизительно в 29 г. до н.э.). Произведение Вергилия было настолько популярно, что жители Помпеи украшали цитатами из него свои дома. В средние века (приблизительно в 1689) английский композитор Г. Перселл написал оперу «Дидона и Эней»... Да и строки из произведений российских авторов, которые также обращались к этой теме, производят на нас, их современников, не менее сильное впечатление.

Что же это за история, тревожащая умы людей уже более двух тысяч лет? Судите сами...

После инцидента с яблоком, которое троянец Парис вручил не ей, а Венере, жена Юпитера Юнона вынашивала планы мести троянцам. К тому же ей было известно о предсказании, согласно которому любимый ей Кар-

фаген должен был погибнуть в результате конфликта с государством, которое должны были основать потомки троянцев, уцелевших после падения Трои. Поэтому, когда корабли Энея, который был не только троянцем, но и сыном ненавистной Венеры отправились на поиски новой родины, Юнона устроила страшный шторм. Много кораблей затонуло и много людей погибло в результате этого шторма. Погибли бы все, но вовремя вмешался властитель морей Нептун, который успокоил море и направил уцелевшие суда к берегам Африки, где властвовала царица Дидона. Жители Карфагена тепло встретили гостей. А прекрасная Дидона, пережившая ужасную личную трагедию и так и не узнавшая семейного счастья, была просто покорена мужеством Энея, который рассказывал ей о троянской войне, морских приключениях, которые когда-то пережила и она сама и о том, как спасая отца и сына, Эней потерял любимую жену в поверженной Трое. Многие повелители соседних государств сватались к прекрасной феникийке, но все неизменно получали отказ. Не знала Дидона, что своей любовью к Энею она обязана его матери, Венере, как не знала и о том, что падёт жертвой в жестокой борьбе между двумя богинями. Долго сопротивлялась она опять нахлынувшему и почти забытому чувству. Но, в конце концов, дала согласие на брак с троянцем. И счастье пришло в прекрасный дворец Карфагена. Любовь к мужу, усиленная предшествующими годами одиночества и поистине материнская любовь к его сыну от погибшей троянки Креузы – всё это стало смыслом её жизни, отодвинуло на второй план заботы об основанном ею государстве. Но недолгим было это счастье – посланец Юпитера Меркурий явился Энею и приказал ему продолжить путь к берегам Италии, где, согласно предсказанию, троянцы должны были обрести новую родину. В этом же предсказании говорилось о том, что у Энея будет третья жена. Следовательно, Дидону брать с собой было нельзя...

Но как оставить любимую, как сообщить ей, лишь недавно обретшей счастье, о вечной разлуке?! Не хотел Эней терять Дидону, но, как часто это бывает, чувство долга оказалось сильнее любви. Эней и его корабли

начали готовиться к тайному отплытию... Но то ли кто рассказал, то ли любящее сердце подсказало – узнала царица страшную тайну мужа. Куда? Зачем? Почему без неё? Не менее расстроенный Эней отвечал, что не может противиться воле богов и лишь молит свою любимую о прощении... Боясь переменить принятое решение, Эней отправился на корабль. Там его снова посетил Меркурий и напомнил о воле богов. Утром корабль вышел в море. Бросив последний взгляд на покидаемый им город, Эней понял, что произошло что-то ужасное. Не знал он, что, не будучи в силах пережить новую страшную потерю Дидона вонзила себе в сердце забытый им меч и бросилась в пламя жертвенного костра...

Слайд 6

ВИДЕО: Иосиф Бродский «Дидона и Эней» (слова, музыка).

Учитель: Понравилось ли вам стихотворение И. Бродского? (Ответы учеников).

Учитель: Какой образ или слово понравились, заставили о чем-то задуматься или, наоборот, показались далекими, непонятными? (Ответы учеников).

Учитель: Каким чувством проникнуто это стихотворение? (На первый план выдвигаются субъективные изображения действительности. Изображается душевная жизнь, в основе которой лежит мука любви, порождённая чувством мужского долга. Пока читаешь стихотворение, сменяется ряд эмоций. Состояние души сравнивается с природой).

Учитель: О чем это стихотворение? (Женщина не хочет отпускать своего возлюбленного. Она готова на всё. Костёр призван спалить оружие избранника, а не город. Появляются новые чувства и эмоции – мужское чувство долга и сила обещания, которые победили чувство любви, а женское чувство брошенности полно слёз, проклятий, желания отомстить, даже ценой собственной жизни. Не нужен и город. Он развалился без своей царицы, беззвучно рассыпался, зарыдав, как оставленное на произвол дитя. Приходит понимание, что огонь нужен был не для того, чтобы уничтожить

или захватить город, чтобы не отпустить от себя любовь. За счёт этого сюжет развернулся на 180 градусов, предстал абсолютно с другой точки зрения).

Учитель: Зачем, по-вашему, автор написал его? (Ответы учеников).

Учитель: Какую картину вы представляете, читая это стихотворение? (Ответы учеников).

4. Работа с текстом.

Учитель: Как вы думаете, что означает название стихотворения? (Речь идёт о двух влюблённых, имена которых Дидона и Эней).

Учитель: Какая тема стихотворения заложена в названии? (Отношение мужчины и женщины, любовь).

Учитель: Каким вы видите лирического героя этого стихотворения? Героев стихотворения? (Ответы учеников).

Ученик (сообщение):

Эней – сын Анхиса и Афродиты, родился на Иде. Его вскормили горные нимфы. Плавал в Спарту вместе с Парисом. На вазах и на картине Паррасия Эней изображён рядом с Диоскурами. Эней вначале не принимал участия в Троянской войне. Только тогда, когда Ахилл напал на стада Энея, он выступил против ахейцев. Он сражался с Ахиллом и Диомедом. Ему покровительствовала Афродита и Аполлон, спасший Энея от яростной атаки могучего Диомеда. Был благосклонен к Энею и Посейдон, спасший раненого Энея от ярости Ахилла. В «Илиаде» убил 6 греков.

Спасение Энея упомянуто уже в «Илиаде» (XX 302-308). Бежал из Трои, неся на спине Анхиса, своего отца, и эллины пропустили его, уважая его благочестие.

Поэт Публий Марон Вергилий «Энеида». Эпическое произведение на латинском языке, Написана между 29 и 19 г. до н. э., и посвящена истории Энея, легендарного тroyанского героя, переселившегося в Италию с остатками своего народа, который объединился с латинами и основал город Лавиний, а сын его Асканий (Юл) основал город Альба Лонга.

Слайд 7

Учитель: В 1969 году для советского правосудия тунейдцем, а для всего остального мира – великим поэтом было написано стихотворение «Дидона и Эней». Бродский в нем лишь косвенно касается сюжета и без того известного мифа. Основной упор он делает на размышлении о диалектическом противоборстве мужского – деятельного и активного – начала, и эмоционального, женственного. «Великий человек» Эней в своем стремлении вершить судьбы покидает Дидону. А для нее весь мир, вся Вселенная – это только ее возлюбленный. Она хочет следовать за ним, но не может. Это оборачивается для нее мучениями и гибелью.

Работа с текстом. Анализ стихотворения.

Стихотворение состоит из 2-х строф (всего 29 строк).

Размер: пятистопный ямб.

Стопа: двухсложная с ударением на 2-ом слоге (∪ -).

1-я строфа: 28 строк, многостишие.

Рифмовка: смешанная.

2-я строфа: 1 строка, одностишие.

Рифмы нет.

Тип стихотворения: белый стих.

Кол-во слов в стихах: 137.

Учитель: Мы обратили внимание на древнюю историю, сказали, что посланец Юпитера Меркурий явился Энею и приказал ему продолжить путь к берегам Италии, где, согласно предсказанию, троянцы должны были обрести новую родину. Меркурий упрекал Энея за то, что тот забыл указания оракула, упрекал за роскошь и изнеженность жизни.

Работа с текстом.

Учитель: Какие ещё темы появляются в стихотворении? Вспомним эпиграф к уроку. (1.Тема назначения поэта. Я – поэт. Эней – это автор. 2. Предстоящей дороги, разлуки).

Продолжим анализ стихотворения.

Слайд 8

Великий человек смотрел в окно,

Учитель: Великий – эпитет. Как вы думаете, почему И. Бродский называет Энея великим? *(Таким образом, поэт показывает силу и величие главного героя).*

Учитель: Почему в стихотворении не звучит имя Эней? *(И. Бродский использует: его, он, человек).*

Учитель: С помощью каких деталей создаётся образ героя? *(Его широкой греческой туники, обильем складок, сравнение с морем, он – **остановившееся море**).*

Учитель: Какие глаголы использует автор для написания образа Энея? *(Смотрел, был далёк, застыли, таится, ступил, покинул).*

Учитель: Для чего используются глаголы в тексте? *(Текст не насыщен глаголами (действие одновременно и происходит, и стоит на месте), практически все они употреблены в форме прошедшего времени, будто подчёркивается безвозвратность и любви, и истории).*

Учитель: С помощью какой части речи создаётся образность в тексте? *(Существительное).*

Учитель: В этой строчке два существительного (человек, окно)? Какие образы создают они? *(Окно – мир, человек – маленькая песчинка в этом мире).*

Учитель: Окно – весь мир, и герой смотрит в это окно, где ждет его предназначение.

*...а для нее весь мир кончался краем
его широкой греческой туники,
обильем складок походившей на
остановившееся море.*

Учитель: Для него окно – весь мир, а для неё он – весь мир.

Остановившееся море – образ, вещь необычная – в сущности не море, а Эней глазами Дидоны, его туника – оболочка, скрывающая от глаз царицы

его истинное «Я», которое уже 150 не с ней, а где-то далеко за морями, и за морями настоящими.

Учитель: В этот момент герои вместе? *(Ответы учеников).*

Учитель: Эта отчужденность героев в стихотворении дается на сниженном негеройском уровне и приложима к любым двум любовникам вообще: он смотрит в окно и мыслями не с ней; она смотрит ему в спину, думая о неизбежной разлуке. Два человека – два мира. Разница в понимании мира переходит в разницу в понимании любви в третьей строфе:

Слайд 9

А ее любовь

*была лишь рыбой - может и способной
пуститься в море вслед за кораблем
и, рассекая волны гибким телом,
возможно, обогнать его - но он,
он мысленно уже ступил на сушу.*

Учитель: Как вы воспринимаете слово «рыба» в тексте? *(Ответы учеников).*

Учитель: Согласны ли вы с таким сравнением? *(Ответы учеников).*

Учитель: «возможно, обогнать его...» Как вы понимаете эти строки? *(Догнать, предупредить об опасности).*

Учитель: Любовь Дидоны во много раз сильнее любви Энея. Это рыба, способная обогнать корабль (любимое «рыбное сравнение» у Бродского), но соревнуется она не с кораблем, а с чувствами и мыслями Энея, то есть опять же с его «Я», которое уже и не в море даже, а на суше, там, где рыбе делать нечего, в чужой среде.

Слайд 10

Он же

смотрел в окно, и взгляд его сейчас

был так далек от этих мест, что губы

застыли, точно раковина, где

*таится гул, и горизонт в бокале
был неподвижен.*

Учитель: «...что губы застыли, точно раковина, где таится гул...»
Объясните смысл этих слов. (*Хочет что-то сказать, но не может. Эней слышит гул, этот гул таится*).

Учитель: Образ раковины часто возникает в творчестве И. Бродского, где раковина – «раковина ушная». Эней слышит гул, этот гул таится. Для Энея роман с Дидоной – лишь эпизод, одно из многочисленных приключений на жизненном пути. Эней – существо общественное, жизнь для него – действительно путь, а не гавань, его постоянно влекут новые горизонты, новые испытания. К тому же, после бегства из Трои Эней не просто плавает по морям и океанам, у него есть определенная заветная цель – найти новую родину. Буря, заносящая Энея в Карфаген, – случайность, как случайность и его любовь к царице Дидоне. Как бы ни была сильна последняя, в понимании Энея – героя и общественного деятеля – любовь вообще стоит неизмеримо ниже общественных дел в иерархии его моральных ценностей.

Так в стихотворение входит ещё одна тема – тема Выбора между любовью и долгом.

Учитель: Где происходят события стихотворения? (*События происходят в городе Карфагене*).

5. Закрепление изученного материала.

Ученик (домашнее задание, презентация):

«Карфаген должен быть разрушен» (*лат. Carthago delenda est, Carthaginem delendam esse*) – латинское крылатое выражение, означающее настойчивый призыв к борьбе с врагом или препятствием. В более широком смысле – постоянное возвращение к одному и тому же вопросу, независимо от общей тематики обсуждения.

Карфагэн – древний город на территории Туниса, вблизи столицы страны – города Тунис, в составе столичного вилайета Тунис. Название *Qart Hadasht* (в пунической записи без гласных *Qrthdst*) переводит-

ся с финикийского языка как «новый город». На протяжении своей истории Карфаген был столицей основанного финикийцами государства Карфаген, одной из крупнейших держав Средиземноморья. После Пунических войн Карфаген был взят и разрушен римлянами, но затем отстроен и являлся важнейшим городом Римской империи в провинции Африка, крупным культурным, а затем и ранее христианским церковным центром. Затем захвачен вандалами и был столицей Вандальского королевства. Но после арабского завоевания вновь пришёл в упадок. В настоящее время Карфаген – пригород тунисской столицы, в котором находятся президентская резиденция и Карфагенский университет.

Согласно легенде, царица Дидона, которая бежала в эти места из Тира, решила купить землю под основание города. Ей разрешили купить столько земли, сколько сможет охватить одна бычья шкура. Сообразительная царица разрешила бычью шкуру на тонкие ремешки, связала их и получившейся длинной верёвкой обозначила свои владения. Не случайно возникшую в центре Карфагена цитадель называли Бирсой, что означает «шкура».

он мысленно уже ступил на сушу.

Учитель: Если здесь, в Карфагене, его любовь, там, в Италии, – его Отчизна.

Слайд 11

Учитель: Когда написано стихотворение? (1969г.)

Учитель: А когда покинул И. Бродский Советский Союз? (1972г.)

Учитель: Какие мысли у вас возникают? (Ответы учеников).

Учитель: Найдите в стихотворении пророческие строки? (И великий муж покинул Карфаген).

Учитель: А что же Дидона? (Она стояла перед костром, который разожгли под городской стеной ее солдаты, и видела, как в мареве костра, дрожавшем между пламенем и дымом, беззвучно рассыпался Карфаген задолго до пророчества Катона).

Слайд 12

Учитель: Конец стихотворения необычен. Страдания Дидоны и подробности сцены самосожжения вынесены за скобки сюжета. Вместо картины страдающей на костре женщины, дано восприятие самой Дидоной данного момента, причем восприятие визуальное:

Она стояла
перед костром, который разожгли
под городской стеной ее солдаты,
и видела, как в мареве костра,
дрожащем между пламенем и дымом,
беззвучно распадался Карфаген
задолго до пророчества Катона.

Учитель: Такой неожиданный конец стихотворения открывает нам и трактовку его темы на символическом уровне – разрушение любви есть пророчество разрушения города. Описание сильных чувств заменено описанием восприятий, которые являются знаками этих чувств и способны вызывать их во всей полноте в сознании читателя. Техника, которой пользуется здесь Бродский, сродни монтажу в кинематографии. Действительно, все стихотворение состоит из нескольких кадров.

На кадры его можно разделить благодаря отчетливой ориентации поэта на визуальное восприятие:

I кадр (импрессионизм): Эней и Дидона в комнате. Он с бокалом в руке стоит у окна и смотрит вдаль. Она – на него.

II кадр (сюрреализм): Дидона – рыба перегоняет корабль, но Эней уже ступает на берег Италии.

III кадр (неореализм): Эней отплывает от Карфагена, Дидона смотрит вслед (и тот и другая на фоне массовки).

IV кадр (экспрессионизм): Дидона смотрит на Карфаген, распадающийся в мареве костра.

Словесно-образная инструментовка стихотворения складывается на образах моря: туника Энея – остановившееся море, его губы – раковины, горизонт в бокале – отражение морского горизонта, любовь Дидоны – рыба, Эней – корабль (и человек на корабле), слезы Дидоны – море. На уровне звукового символизма море первых четырех строф переходит в марево 152 последней, пятой.

Учитель: Ещё одна тема – тема несчастной любви.

Учитель: Какими строками заканчивается стихотворение? (*Распадался Карфаген*).

Учитель: На ваш взгляд это пророческие строки? Объясните. (*Имеются в виду слова римского оратора Катона, каждое свое выступление в Сенате заканчивавшего словами: «Следовательно, я считаю, что Карфаген должен быть разрушен»*).

Учитель: Язык художественной литературы. Изобразительные средства. (*Среди средств художественной выразительности используются эпитеты: великий человек, горизонт неподвижен, гибкое тело, минута отчаяния, попутный ветер; сравнение: губы застыли, точно раковина, где таится гул (онемели); метафоры: взгляд его сейчас был так далек от этих мест (мысленно представлялась другая местность), горизонт в бокале был неподвижен (застывший и маленький, словно смотришь через стекло бокала), ее любовь была лишь рыбой, способной плыть по течению, идти следом за любимым человеком, стояла перед костром, который разожгли под городской стеной ее солдаты (согласно мифу, костёр – метафора безнадежно уходящей любви), беззвучно рассыпался Карфаген (умирал, разрушался). А также синекдоха: видела, как в мареве его, дрожавшем между пламенем и дымом, беззвучно рассыпался Карфаген (следуя легенде, умирала любовь и сама царица, город осиротел без хозяйки, слуги рыдали, люди остались без покровительницы). Олицетворений автор не использует. Словно подтверждает мысль, что природа не оживает, она противится чувству долга, она является помощницей любви и не намерена помогать в её утрате. При по-*

мощи гиперболы автор показал, что море стало своеобразным обидчиком любви, провокаторм женского горя, забравшим у любви жизнь (И море обернулось морем слёз). Литота помогла сузить картину мира влюблённой женщины до края широкой, греческой туники возлюбленного. Перифраз: Великий человек помог узнать в мужчине, стоящем на балконе, вождя троянцев).

Слайд 13

ВИДЕО: И. Бродский читает стихотворение «Дидона и Эней».

Ученик (Презентация): Легенда Древнего Рима об Энее в искусстве.

6. Рефлексия.

Учитель: Что вы узнали о поэте, читая его стихи? (*Ответы учеников*).

Учитель: Какие темы поднимает Бродский в своей поэзии? (*Ответы учеников*).

Учитель: Можно ли сказать об этом стихотворении, что это стихотворение «вне времени»? Почему? (*Ответы учеников*).

7. Домашнее задание. Творческое задание (мини-сочинение).

Особенности мифологической лексики в творчестве И.А. Бродского.

Заключение

Творчество российского поэта Иосифа Бродского по праву считается одной из самых ярких страниц не только в русскоязычной литературе, но и в мировой культуре вообще. Яркие образы, сложный синтаксис, сильная интертекстуальная составляющая стали визитной карточкой и для Бродского-поэта, и для Бродского-эссеиста, и для Бродского-переводчика. Не последнее место в его творчестве занимают тексты, имеющие отсылку к таким культурным феноменам, как фольклор и мифология: активно используя в своих поэтических текстах античные мифонимы и фольклоризмы, относящиеся к различным национальным культурам (славянским и неславянским).

Нами был зафиксирован обширный пласт лексики, восходящей к древнеримской мифологии, менее частотным оказался древнегреческий (включая эллинистический) пласт, и затем – славянский (включая и мифонимы, и фольклоризмы).

Наиболее частотной, и в нашей выборке оказалась группа «Имена античных богов и героев»: *Урания, Клио, Харон, Эней, Дидона, Улисс, Одиссей, Пенелопа, Телемак, Полифем, Посейдон, Паламед, Эдип, Полидевк, Эвтерпа, Каллиопа, Мнемозина, Орфей, Артемида, Аполлон* и др. Всего они составили в нашей выборке 35 номинант.

Вторую группу составили номинации групп персонажей по общему признаку: *музы, аониды, циклопы, камни, парки, нимфы, сивиллы, менады, пенаты, сатиры* – всего 10 слов.

Еще меньше обнаружено нами мифологических топонимов: *Атлантида, Аид (Залетейская держава)*, гидронимы *Стикс, Лета* – всего 4 слова и 1 словосочетание.

В ряду фольклоризмов, которые обнаруживаются в поэзии И. Бродского, – *белоглазая чуждь, витязь, жар-птица, котофей, вурдалак, упырь*.

Кроме того, была обнаружена реминисценция на литовскую легенду о влюблённых *Юрате* и *Кастутисе*, которые являются одними из самых из-

вестных персонажей литовского фольклора. Всего – 8 фольклорных номинаций.

Как видим, Иосиф Бродский прибегал в своём творчестве к использованию отсылок к славянскому фольклору в гораздо меньшей степени, чем к мифологии античной, что выявляет в нем принадлежность не столько к славянской, сколько к европейской культуре.

Наше исследование может найти применение в практике учителя-словесника, углубляя не только знания учеников в области поэзии И.А. Бродского, но и расширяя их филологическую эрудицию и языковую картину мира в целом.

Список литературы

1. Абелинскене И.Ю. Художественное мировоззрение поэта конца XX века: (Творчество И. Бродского) / И.Ю. Абелинскене. – Екатеринбург, 1997.
2. Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры / Н.Ф. Алефиренко // Вестник РУДН. сер. Лингвистика №7. – 2005. – С. 208-211.
3. Андреев Н.П. Фольклор и литература / Н.П. Андреев // Литературная учёба. №2. – 1936. – С. 64-99.
4. Артеменко Е.Б. Язык русского фольклора и традиционная народная культура (опыт интерпретации) / Е.Б. Артеменко // Славянская традиционная культура и современный мир. Сб. материалов науч. конф. – М., 2003. – С. 7-21.
5. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5-51.
6. Аскольдов С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов. – М.: Academia, 1999. – С. 267-279.
7. Афанасьев А.Н. Происхождение мифа: статьи по фольклору, этнографии и мифологии / А.Н. Афанасьев. – М.: Индрик, 1996. – 638 с.
8. Баткин Л. Вещь и пустота. Заметки читателя на полях стихов Бродского / Л. Баткин // Журнальный зал. «Октябрь» №1. – 1996.
9. Бидерман Г. Энциклопедия символов / Пер. с нем. / Общ.ред. и предисл. И.С. Свенцицкой. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
10. Валгина Н.С. Теория текста / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
11. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 288 с.
12. Венцлова Т. Статьи о Бродском / Т. Венцлова. – М., 2005.

13. Верхейл К. Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским / К. Верхейл. – СПб., 2002.
14. Визгин В.П. Ментальность. Новая философская энциклопедия / В.П. Визгин. – М., 2001. – 525 с.
15. Виноградов В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: Изд-во худ.лит-ры, 1959. – 656 с.
16. Винокурова И. Иосиф Бродский и русская поэтическая традиция / И. Винокурова // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб., 1998.
17. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / С. Волков. – М., 1998. – 328 с.
18. Воробьева А.Н. Поэтика времени и пространства в поэзии И. Бродского / А.Н. Воробьева // Возвращенные имена русской литературы. Аспекты поэтики, эстетики, философии. Межвузовский сб. научных трудов под ред. В.И. Немцева. – Самара: Самарский гос. пед. ин-т, 1994.
19. Гандлевский С.М. Порядок слов / С.М. Гандлевский. – Екатеринбург, 2001. – 432 с.
20. Голосовкер Я.Э. Логика мифа / Я.Э. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 218 с.
21. Гордин А.А. Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность / А.А. Гордин. – СПб., 2000.
22. Гордин Я. Перекличка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники / Я. Гордин. – СПб., 2000.
23. Гумилёв Л.Н. Этносфера: история людей и история природы / Л.Н. Гумилёв. – М.: Экопрос, 1993. – С. 493-542.
24. Далгат У.Б. Литература и фольклор: Теоретические аспекты / У.Б. Далгат. – М.: Наука, 1981. – 303 с.
25. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / В.И. Даль. – М.: АО «Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – Т. 1-4.

26. Емельянов Л.И. Методологические вопросы фольклористики / Л.И. Емельянов. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. – 206 с.
27. Ефимов И. Нобелевский туняец (О Иосифе Бродском) / И. Ефимов. – М., 2005.
28. Жукас С.О. О соотношении фольклора и литературы / С.О. Жукас // Фольклор. Поэтика и традиция. – М.: Просвещение, 1982. – С. 8-20.
29. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л.В. Зубова. - М., 2000.
30. Иванов В.В. Бродский и метафизическая поэзия/ В.В. Иванов. – 1997.
31. Ичин К. Бродский и Овидий / К. Ичин // Новое лит.обозрение. – М., № 19. – 1996.
32. Келебай Е. Поэт в доме ребёнка (пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского) / Е. Келебай. – М., 2000. – 336 с.
33. Келебай Е.Б. Философия творчества Иосифа Бродского / Е.Б. Келебай. – М, 2001.
34. Ковылин А.В. Русская народная баллада. Происхождение и развитие жанра / А.В. Ковылин. – М., 2002.
35. Кошарная С.А. В зеркале лексикона: Введение в лингвокультурологию / С.А. Кошарная. – Белгород: Изд-во БелГУ, 1999. – 142 с.
36. Кошарная С.А. Миф и язык: Опыт лингвокультурологической реконструкции русской мифологической картины мира / С.А. Кошарная. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2002. – 288 с.
37. Куллэ В.А. Три «Осени» (к вопросу о пушкинской и Баратынской традициях в творчестве Иосифа Бродского) / В.А. Куллэ // Пушкин и культура русского зарубежья: Международная науч. конф, посвященная 200-летию со дня рождения, 1-3 июля 1999. – М., вып. 2, – 2000.
38. Кэрлот Х.Э. Словарь символов / Х.Э. Кэрлот. – М.: «REFL-book», 1994. – 608 с.

39. Ладыгин М.Б. Краткий мифологический словарь / М.Б. Ладыгин, О.М. Ладыгина. – М.: Изд-во НОУ «Полярная звезда», 2003. – 111 с.
40. Лаенко Л.В. Перцептивный признак как объект номинации / Л.В. Лаенко. – Воронеж: ВГУ, 2004. – 302 с.
41. Лакербай Д.Л. Ранний Бродский: Поэтика и судьба / Д.Л. Лакербай. – Иваново, 2000.
42. Лосев Л.В. Собранное / Л.В. Лосев. – Екатеринбург, 1991. - 624 с.
43. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэт. Текста / Ю.М. Лотман; М.Л. Гаспаров. – СПб.: Искусство – СПб, 1996. – 846с.
44. Медведев В. Творчество Иосифа Бродского в зеркале культурологии / В. Медведев. – Тула, 2000.
45. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики / Д.Н. Медриш. – Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1980. – 296 с.
46. Мелетинский Е.М. Миф и историческая поэтика фольклора / Е.М. Мелетинский // Фольклор. Поэтическая система / Отв. ред. А.И. Баландин, В.М. Гацак. – М.: Наука, 1977. – С. 23-41.
47. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
48. Никитина С.Е. Лингвистика фольклорного социума / С.Е. Никитина // Язык о языке: Сб. статей / Под ред. Н.Д. Арутюновой. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 558-596.
49. Ожегов С.И. Словарь русского языка: 70 000 слов / Под ред. Н.Ю. Шведовой. 21-е изд., перераб. и доп. – М.: Рус. яз., 1989. – 924 с.
50. Осовецкий И.А. Язык фольклора и диалект / И.А. Осовецкий // Основные проблемы эпоса восточных славян. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. – С. 172-190.
51. Пархоменко Т.А. Культура России и просвещение народа во второй половине XIX-начале XX века / Т.А. Пархоменко. – М.: М-во культуры РФ, 2001. – 258 с.

52. Пивоев В.М. Мифологическое сознание как способ освоения мира / В.М. Пивоев. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 111 с.
53. Полухина В. Бродский глазами современников: Сборник интервью / В. Полухина. – СПб., 1997.
54. Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского / В. Полухина // Звезда. – СПб., № 5-6. – 1992.
55. Потебня А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 623 с.
56. Пропп В.Я. Фольклор и действительность: Избр. ст. / В.Я. Пропп. – М.: Наука, 1976. – 324 с.
57. Прохоров Ю.Е. В поисках концепта / Ю.Е. Прохоров. – М.: Флинта, 2006. – 276 с.
58. Сергеева Е.В. «Античная» лексика в поэзии И. Бродского / Е.В. Сергеева // Русская речь, 1998. – С. 35-41.
59. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация / С.Г. Тер-Минасова. – М.: Слово, 2000. – 624 с.
60. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров. – М.: Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. – 624 с.
61. Фасмер М. Энциклопедический словарь русского языка. В 4 т. Т. I. / Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачёва; под ред. и с предисл. Б.А. Ларина. 2 изд., стереотипное. – М.: Прогресс, 1987. – 832 с.
62. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М.: Наука, 1978. – 605 с.
63. Харитонов В.И. Концептуальный анализ фольклорной лексики, характеризующей нравственный мир человека: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.02.01 / В.И. Харитонов. – Белгород, 1997. – 18 с.
64. Хроленко А.Т. Семантика фольклорного слова / А.Т. Хроленко. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1992. – 140 с.

65. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Очерки теории / К.В. Чистов. – Л.: Наука, 1986. – 304 с.
66. Шталь И.В. «Одиссея» — героическая поэма странствий / И.В. Шталь. – М.: Наука, 1978.
67. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М., 1995. – 239 с.
68. Ярхо В.Н. Одиссей. Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. / В.Н. Ярхо. – М.: Сов. энциклопедия, 1992.