

Кировское региональное отделение
«Ассоциация учителей литературы и русского языка»
«Ассоциация инновационных образовательных учреждений Кировской области»
ФГБОУ ВПО «Вятский государственный гуманитарный университет»
КОГОбУ «Вятская гуманитарная гимназия
с углубленным изучением английского языка»



Л. В. Занько

Опыты лингвостилистического сопоставительного
(межъязыкового) анализа
на уроках русской и зарубежной литературы

Методические рекомендации

Киров, 2014

Рецензент:

Поляков Олег Юрьевич,
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы ВятГГУ

Л. В. Занько. Опыты лингвостилистического сопоставительного (межъязыкового) анализа на уроках русской и зарубежной литературы. В 2 ч. Ч 1. Учебно-методическое пособие. – Киров, 2014. – 128 с.

Методические рекомендации разработаны на основе многолетнего опыта интегрированного преподавания русской и зарубежной литературы в Вятской гуманитарной гимназии. В пособии представлены интегрированные уроки лингвостилистического сопоставительного (межъязыкового) анализа художественных текстов (чаще поэтических), которые смогут помочь учителю, работающему как в общеобразовательных классах, так и в классах с углублённым изучением предмета, подготовить обучающихся к самостоятельному восприятию художественного текста, грамотному его толкованию, созданию собственных интерпретаций и переводов. Данные занятия позволяют учителю-филологу «выходить» за рамки стандарта, а поисковая деятельность обучающихся на уроке способствует формированию у них личностных, метапредметных и предметных результатов. Опорные конспекты к урокам для обучающихся помещены во второй части.

Книга предназначена для учителей литературы и русского языка, учителей иностранных языков и школьников.

Учебно-методическое пособие издано на средства государственной поддержки, выделенные в качестве гранта в соответствии с распоряжением Президента Российской Федерации от 17.01.2014 № 11-рп и на основании конкурса, проведенного обществом «Знание» России.

- © Л. В. Занько, 2014
- © КОГОбУ «Вятская гуманитарная гимназия с углубленным изучением английского языка», 2014
- © Кировское региональное отделение «Ассоциация учителей литературы и русского языка», 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	5
Глава 1. Лингвостилистический сопоставительный (межъязыковой) анализ художественного текста	7
Глава 2. Модели уроков	12
«И счастье я хочу постигнуть...»	12
<i>Сопоставительный анализ стихотворных переводов «La feuille» Антуана Венсана Арно, выполненных В. А. Жуковским и М. Ю. Лермонтовым</i>	
«Ночная песня странника» Гете в русских переводах	18
<i>Сопоставительный анализ переводов М. Ю. Лермонтова, В. Я. Брюсова, И. Ф. Анненского и Б. Л. Пастернака</i>	
Стихи? Проза?.. Стихотворение в прозе	25
<i>Сопоставительный анализ стихотворений в прозе «Довольный человек» И. С. Тургенева, «Фальшивая монета» Ш. Бодлера</i>	
«Мне всё не даёт покоя старинная сказка одна»	39
<i>Сопоставительный лингвостилистический анализ переводов стихотворения «Lorelei» Г. Гейне, которые выполнили Л. Мей и В. Левик</i>	
«А душу можно ль рассказать?»	56
<i>Сопоставительный анализ стихотворений «Невыразимое» В. А. Жуковского, «Silentium» Ф. И. Тютчева и «Silentium» О. Э. Мандельштама</i>	
Стихи? Проза?.. Стихотворения в прозе	65
<i>Лингвистический сопоставительный анализ стихотворений в прозе «Шут и Венера» Ш. Бодлера и «Природа» И. С. Тургенева</i>	
Глава 3. Материалы для моделирования уроков лингвостилистического сопоставительного межъязыкового анализа стихотворений	73
Сопоставительный анализ переводов стихотворения Эдгара Алана По «The Dream», выполненных С. Степановым, В. Брюсовым и Г. Кружковым. <i>Материалы к уроку</i>	73

Лингвостилистический сопоставительный анализ стихотворения Элизабет Дженнингс «In the Night» и его перевода, стихотворения М. Карп «Ночью». <i>Материалы к уроку</i>	88
Лингвостилистический сопоставительный анализ стихотворения Джорджа Гордона Байрона «She walks in beauty» и его перевода, выполненного С. Я. Маршаком, «Она идёт во всей красе». <i>Материалы к уроку</i>	97
Лингвостилистический сопоставительный анализ стихотворения Дж. Байрона «Sun of the sleepless» и его переводов А. К. Толстого «Неспящих солнце» и С. Я. Маршака «Бессонных солнце». <i>Материалы к уроку</i>	106
<i>Краткий словарь терминов поэтики</i>	113
<i>Литература</i>	126
<i>Приложение</i>	127

Вступление

Неудовлетворённость чередой традиционных уроков у нас, учителей, возникла давно. Всегда хотелось, чтобы урок для ребёнка становился событием, которое запоминается, а знания усваивались бы без принуждения и с интересом. Пытаясь решить эту задачу, мы стали интегрировать содержание различных предметов. **Педагогической целью** при этом становится развитие внутренних человеческих сил и способностей ученика, а не только усвоение им предметно-дисциплинарных знаний; контроль при таком подходе основывается **на сравнении с предыдущим результатом**, личном достижении, самооценке.

Выбор интегративного подхода в преподавании отдельного предмета закономерен. «Единство создаётся взаимосвязью разного, а не многократным увеличением числа одного и того же» (Ю. М. Лотман). Основной же и ведущей формой обучения является урок. **Интегративный проблемный урок** – это реалии современной школы. Учебные задания подобного урока соответственно носят интегративный и проблемный характер. Считаем эффективными уроки **лингвистического изучения художественного текста**, одной из форм является анализ художественного произведения на уроке.

Такой урок всегда будет **проблемным**, поскольку показателем проблемности урока является наличие в его структуре этапов **поисковой деятельности**, естественно, что они и представляют внутреннюю часть структуры проблемного урока: возникновение проблемных ситуаций и постановка проблемы (*например, на уроке по теме «И счастье я хочу постигнуть...»* выполняется сопоставительный анализ стихотворных переводов «La feuille» Антуана Венсана Арно, выполненных В. А. Жуковским и М. Ю. Лермонтовым, ставится проблемный вопрос: какой перевод ближе к оригиналу?); выдвижение предположений и обоснование гипотезы (дети выдвигают гипотезу, что ближе перевод М. Лермонтова просто потому, что знают сти-

хотворение «Листок», а с переводом В. А. Жуковского не знакомы); доказательство гипотезы (собственно сопоставительный анализ); проверка правильности решения проблемы (оказывается, что по лексическому, грамматическому и синтаксическому строю перевод В. А. Жуковского гораздо ближе, а перевод М. Ю. Лермонтова оказывается собственной интерпретацией поэта).

Эта деятельность, безусловно, способствует развитию **личностных результатов** (сформированности основ российской, гражданской идентичности); **метапредметных результатов** (коммуникативных навыков, готовности выслушать и понять другую точку зрения, корректности и толерантности в общении, участия в дискуссиях, в том числе и в социальных сетях); предметных результатов в коммуникативной, ценностно-ориентационной, интеллектуальной, эстетической, трудовой сферах (описанию и объяснению закономерностей использования языка в разных условиях общения, освоению основных понятий и категорий практической стилистики; выявлению специфики использования языковых средств в текстах разной стилиевой и жанровой направленности; способности точно, выразительно говорить и писать, соблюдая языковые и речевые нормы современного русского литературного языка; владению различными видами чтения и слушания, способами информационно-смысловой переработки прочитанного и прослушанного текста).

Глава 1

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ (МЕЖЪЯЗЫКОВОЙ) АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

У искусства есть одна особенность – оно не кончается, и не только во времени, но и в понимании.

Ю. М. Лотман

Еще Л. В. Щерба писал, что «объяснение текста, к которому во французских университетах на три четверти сводится изучение литературных произведений, в русской традиции почти отсутствует» [21, с.26]. Стремясь преодолеть односторонность традиционного анализа художественных текстов, Л. В. Щерба в своих «Опытах лингвистического толкования стихотворений» предложил методику изучения литературного произведения – лингвистическое толкование текста, целью которого является показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературного произведения.

Значительный вклад в филологическое изучение художественного текста в связи с разработкой методики преподавания русского языка в школе внес А. М. Пешковский: «Как ребенок научается говорить лишь через понимание речи взрослых, так человек может прийти к своему собственному стилю только через понимание чужих стилей. Поэтому во главу угла при занятиях стилем я ставлю углубленный стилистический анализ текста».

Большую роль в развитии лингвистического анализа сыграли и Ю. Н. Тынянов, и В. В. Виноградов, и М. М. Бахтин, и Г. О. Винокур, и Ю. М. Лотман, и В. М. Жирмунский.

Следует подчеркнуть, что термину *лингвистический анализ художественного текста* придают широкое значение: к компетенции лингвистики отнесено изучение эстетической функции языка как первоэлемента литературы, а также рассмотрение композиционной структуры. Кроме того, само понятие толкования может трактоваться расширенно. Всю поэзию, например, можно рассматривать как толкование жизни. «Поэзия (искусство), как и наука, есть толкование действительности» [15, с.339].

Рассмотрим основные особенности лингвистического анализа художественного текста. Чаще всего встречаются *три основных типа лингвистического анализа текста: лингвистический комментарий, лингвостилистический анализ и целостный многоаспектный анализ с позиций категории образа автора*. Мы предполагаем рассматривать текст как отражение непрерывного творческого процесса, потока мысли и чувств, предполагающих многомерное измерение художественной речи. Следует помнить, что, как и всякое произведение искусства, литературное произведение требует к себе внимательного и бережного отношения. «Гоняясь за мелочами и деталями, мы можем совершенно развеять то художественное впечатление, которое получено... от произведения», – писал Н. М. Соколов [17, с. 36]. С другой стороны, нельзя согласиться, что анализ по самой своей природе мешает эстетическому восприятию художественного произведения, его языка. Эстетическое восприятие вообще вряд ли возможно в полной мере без анализа. Учитель должен учить других не только воспринимать и ценить произведение художественной литературы, но и читать «замедленно», всматриваться в глубину смысла. Подобный же анализ предполагает комплексное рассмотрение художественного текста со стороны его идейного содержания, образов, языка; конкретно-исторический подход (разграничение фактов нормативных и отклонений от нормы – устаревших значений, форм, индивидуально-авторских употреблений); понимание поэтического языка как особой формы эстетического освоения действительности; учет активной роли читателя, наличие различных подходов к толкованию текста.

Обычно осуществлять лингвостилистический анализ рекомендуется по следующему плану:

- 1) **чтение** художественного текста, подлежащего лингвистическому анализу;
- 2) **комментарий** (разъяснение непонятных слов и выражений, устаревших или требующих пояснения грамматических конструкций, некоторых фонетических явлений);
- 3) **культурно-исторический** комментарий;
- 4) **непосредственный анализ**:
 - **идейно-эстетический** уровень анализа (разбор содержания литературного произведения: *замысел, тема, идея, пафос*);
 - **жанрово-композиционный уровень** анализа (*структура произведения*, его построение, обусловленное содержанием и характером жанра (принадлежностью к эпосу, лирике или драме), системой образов, расположением и соотношением художественных деталей; *мотивированное расположение компонентов текста*, в каждом из которых сохраняется один *способ изображения*: характеристика, монолог, диалог, единая точка зрения автора, рассказчика, персонажа на изображаемое);
 - **языковой уровень** анализа (разбор *изобразительно-выразительных средств* языка, раскрывающих вместе с композицией идею литературного произведения; анализ *лексико-семантической организации, синтаксической организации, метра и рифмы, звукового восприятия*).

При сопоставительном же анализе следует производить измерение лексической близости текстов, давать общую лексико-семантическую оценку сопоставляемых текстов, сравнивать интонационно-синтаксические особенности и создавать собственные интерпретации.

При **сопоставительном анализе переводов** (во время уроков или при подготовке учебных исследований) следует ознакомить учащихся и с **методами перевода** в зависимости от цели переводчика:

1. Поэтический перевод как таковой. Это единственный способ перевода поэзии, предназначенный для собственно *поэтической коммуникации*. Поэтический перевод *предполагает* включение переводного текста в живой литературный процесс, в культурную традицию и память литературы того языка, на который он осуществлен.

2. Стихотворный перевод – это такой метод перевода поэзии, при котором фактуальная информация оригинала передается на языке перевода не поэтической, а лишь стихотворной речью. Этот вид перевода очень близок к оригиналу в отношении слов и выражений и в стилистическом отношении.

3. Филологический перевод поэтического текста выполняется прозой и нацелен на максимально полную (почти дословную) передачу фактуальной информации подлинника. Это открыто вспомогательный вид перевода, как правило, сопровождающийся параллельным текстом подлинника или обширными комментариями.

Анализ должен быть оправданным, поэтому к основным **критериям** как при анализе качества перевода, так и при оценке используемых переводчиком принципов воссоздания оригинала, относятся следующие положения:

- оригинал (исходный художественный текст) имеет абсолютный приоритет перед всеми его иными языковыми воплощениями;
- адекватный перевод стихотворения возможен только при ориентации на оригинал;
- текст перевода должен создаваться в тональности оригинала без лексического и стилистического расцвечивания;
- в переводе должно быть сохранено по возможности все, что есть в оригинале;
- перевод иноязычного художественного произведения не принадлежит ни к исходной, ни принимающей литературам, а входит в переводную литературу на языке перевода;
- от переводчика требуется совершенное владение иностранным и русским языками;
- переводчик не имеет права на так называемое собственное прочтение оригинала: оригинал должен прочитываться исходя из основных творческих принципов его автора и в соответствии с его собственными художественными законами;
- при переводе всего текста переводчик должен руководствоваться одними и теми же принципами воссоздания оригинала: совмещение использования разнородных

принципов в пределах одного текста обрекает переводчика на полную или частичную неудачу;

– авторитетный и опытный переводчик не может полагаться на свой авторитет, а обязан проявлять при переводе даже самых малозначительных произведений писателя полную ответственность;

– в случае переводной множественности переводчику целесообразно знакомиться с уже имеющимися переводами, чтобы избежать ошибок предшественников и воспользоваться имеющимися в существующих переводах оптимальными вариантами, предварительно предупредив о таких заимствованиях читателя;

– анализ перевода может осуществляться только с обязательной опорой на оригинал [10].

Чем сопоставительный анализ ценен для школы? Воспитание языкового чувства и лингвистического кругозора, формирование коммуникативных умений учащихся, способность находить, понимать неповторимый смысл каждого конкретного слова в тексте, формирование навыков точного понимания чужой речи и точного выражения своих мыслей – вот позитивные стороны сопоставительного анализа. Этому способствует понимание, что никакое – даже гениальное – воплощение своего не заменяет точного понимания чужого. Описание композиционной структуры, почастное сопоставление с оригиналом, анализ лексико-семантической структуры, звуковой системы и синтаксической системы дают понимание разницы между переводом и свободным развитием темы чужого текста. А подготовка к *собственному изложению*, т. е. учебной переработке на родном языке учит оценивать собственную работу. Предполагаемым **результатом** подобной работы на уроке является выяснение, какой перевод ближе к оригиналу и как связаны художественные средства с языковым характером произведения.

Мы предлагаем несколько *моделей интегрированных уроков по лингвистическому анализу текстов художественных произведений*. Особое внимание уделим занятиям по сравнению переводов как форме анализа текстов и интегрированным урокам по сопоставительному лингвистическому анализу произведений одного жанра в русской и зарубежной литературе.

Возможные темы уроков:

– «И счастье я хочу постигнуть...» (Сопоставительный анализ переводов стихотворения «Листок» Антуана Венсана Арно, выполненных В. А. Жуковским и М. Ю. Лермонтовым).

– «Ночная песня странника» Гёте в русских переводах» (Сопоставительный анализ переводов М. Лермонтова, В. Брюсова, И. Анненского, Б. Пастернака).

– «Стихи? Проза? Стихотворения в прозе...» (Сопоставительный анализ стихотворений в прозе «Довольный человек» И. С. Тургенева и «Фальшивая монета» Ш. Бодлера; «Природа» И. С. Тургенева и «Шут и Венера» Ш. Бодлера.)

– «А душу можно ль рассказать? (Сопоставительный лингвостилистический ана-

лиз стихотворений В. А. Жуковского «Невыразимое», Ф. Тютчева «Silentium», О. Мандельштама «Silentium»).

– Сопоставительный анализ стихотворений Ф. Тютчева «Silentium» и А. Фета «Как беден наш язык! \ \ Хочу и не могу».

– Сопоставительный анализ стихотворений Ф. Тютчева «Фонтан» (1836) и А. Фета «Фонтан» (1891).

– Сопоставительный анализ стихотворений Ф. Тютчева «Осенний вечер» (1830) и А. Фета «Осень» (1883).

– Сопоставительный анализ стихотворений А. Пушкина «Узник» и А. Фета «Узник».

– Сопоставительный анализ стихотворений А. Пушкина «Деревня» и А. Фета «В саду».

– Сопоставительный анализ стихотворений А. Пушкина «Я помню чудное мгновенье» и А. Фета «Сияла ночь».

– Сопоставительный анализ стихотворений М. Лермонтова «Гляжу на будущность с боязнью» и А. Фета «Жизнь пронеслась без всякого следа» (переводы Гейне).

Глава 2

МОДЕЛИ УРОКОВ

Предлагаем несколько моделей уроков (каждый урок сопровождается презентацией), а также материал для свободного моделирования уроков, который, надеемся, поможет учителю в его практической деятельности. Рекомендуем использовать ту или иную модель урока, учитывая уровень подготовки учащихся.

«И счастье я хочу постигнуть...»

*Сопоставительный анализ стихотворных переводов «La feuille»
Антуана Венсана Арно, выполненных В. А. Жуковским и М. Ю. Лермонтовым*

Цели и задачи:

1. Продолжить работу над темой «Лирика в русской и зарубежной литературе».
2. Повторить некоторые вопросы теории литературы (стихотворные размеры, поэтический смысл стихотворения – единство поэтической формы и поэтического содержания, изобразительно-выразительные средства языка, композиция, рифма).
3. Продолжить работу над лингвистическим анализом текста (сегодня он будет сопоставительно-сравнительным).
4. Повторить понятие интерпретации (лат. *interpretation* – разъяснение, толкование, объяснение, раскрытие смысла чего-либо).
5. Повторить характерные черты литературных направлений романтизма, реализма.

Я пришла к поэту в гости...

А. А. Ахматова

Учитель. Сегодня на уроке мы «пришли в гости» к трём поэтам, пришли в их эпоху, в их творческую мастерскую. *Зачем?* Оттого что «всякому хочется возвышенно мыслить, чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то

прекрасное, новое, чего нет у меня, чего недостает мне, но он скажет, и это сейчас же сделается моим» (А. Н. Островский).

В 1815 году французский поэт *Антуан Венсан Арно* написал стихотворение «La feuille». В это время к власти вернулись Бурбоны, изгнали поэта за его близость к Наполеону. Поэтому стихотворение в эпоху Реставрации воспринималось как отражение *общей участи изгнанников*.

(Можно послушать стихотворение в оригинале)

А. С. Пушкин в статье «Французская академия» (1836) писал: «Участь этого маленького стихотворения замечательна... Александр Ипсиланти перевел его на греческий язык, у нас его перевели Жуковский, Давыдов». Мы добавим, что позднее стихотворение переводилось поэтом-петрашевцем С. Дуровым, а ранее, в 1841 году мотивы этого стихотворения своеобразно трансформировал М. Ю. Лермонтов. В XX веке эту миниатюру перевел В. Я. Брюсов.

Есть такие понятия – «вечные образы», «вечные символы». Одним из них является ЛИСТОК – одинокий, гонимый ветром.

Послушаем переводы В. Жуковского и М. Лермонтова.

(Читают заранее подготовленные ученики)

Учитель. Одинаковые ли чувства вызывают удожественные тексты? Что можно сказать о цветовом восприятии?

(Начало оформления опорного конспекта)

Учитель. Вспомним, когда было написано стихотворение и каковы были в это время жизненные обстоятельства авторов?

В. А. Жуковский

М. Ю. Лермонтов

Листок

Листок

От дружной ветки отлученный,
Скажи, листок уединенный,
Куда летишь?.. «Не знаю сам;
Гроза разбила дуб родимый;
С тех пор по долам, по горам
По воле случая носимый,
Стремлюсь, куда велит мне рок,
Куда на свете все стремится,
Куда и лист лавровый мчится,
И легкий розовый листок».

Январь или февраль 1818

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый;
Засох и увял он от холода, зноя и горя
И вот, наконец, докатился до Черного моря.
У Черного моря чинара стоит молодая;
С ней шепчется ветер, зеленые ветви лаская;
На ветвях зеленых качаются райские птицы;
Поют они песни про славу морской царь-девицы.
И странник прижался у корня чинары высокой;
Приюта на время он молит с тоскою глубокой,
И так говорит он: «Я бедный листочек дубовый,
До срока созрел я и вырос в отчизне суровой.

Один и без цели по свету ношуся давно я,
 Засох я без тени, увял я без сна и покоя.
 Прими же пришельца меж листьев своих изумрудных,
 Немало я знаю рассказов мудреных и чудных».
 «На что мне тебя? – отвечает младая чинара,–
 Ты пылен и желт – и сынам моим свежим не пара.
 Ты много видал– да к чему мне твои небылицы?
 Мой слух утомили давно уж и райские птицы.
 Иди себе дальше; о странник! тебя я не знаю!
 Я солнцем любима, цвету для него и блистаю;
 По небу я ветви раскинула здесь на просторе,
 И корни мои умывает холодное море».

1841

ОПОРНЫЙ КОНСПЕКТ

«И счастье я хочу постигнуть...»



Вечный поиск и стремление к постижению счастья

В. А. Жуковский	М. Ю. Лермонтов
<i>1818 год</i>	<i>Апрель-май 1841 год</i>
Поэт в Петербурге. Состоит на службе Государя в качестве учителя русского языка у Великой княгини Александры Федоровны. К этому времени он пережил замужество М. Протасовой (в 1817 году)	14 апреля 1841 г. поэт возвращается на Кавказ. В мае прибывает в город Пятигорск и задерживается для лечения на минеральных водах. А из Петербурга идут строжайшие предписания наблюдать за поэтом, который обязан был находиться в полку.
Жуковскому – 24 года. Это период расцвета творчества. Но личная драма укрепляет осознание невозможности счастья в этом мире и ожидание его «Там». В этот период Жуковский пишет стихотворения «Песня», «Весеннее чувство», «Там небеса и воды ясны», где описывает полет души лирического героя «Туда».	Это время поэтического расцвета и одновременно последние месяцы жизни. Стихотворение поэтому воспринимается с особым трагизмом. Вспоминаются и другие произведения Лермонтова: «Утес», «Выхожу один я на дорогу», «Прощай, немытая Россия..», «На севере диком...».

Вывод: Оба стихотворения имеют идейную связь с другими лирическими произведениями поэтов. **Общая тема** этих стихотворений – поиски страдающей и одинокой душой спокойствия и тепла.

Учитель. Где же найдут лирические герои покой, счастье и тепло?

(По мнению романтика Жуковского, на «идеальной» родине, «Там».)

По мнению реалиста Лермонтова – в реальном мире.

Трагическое одиночество в мире людей сближает обоих авторов. Одиночество меланхоличного, замкнутого Жуковского и гордого, возвышенного Лермонтова, создателя типа «лишнего человека» в русской литературе и героя, произнесшего одну из ключевых (для всего творчества поэта) фраз: «...Я не создан для людей: я слишком горд, они для меня – слишком подлы».)

Учитель. Итак, тема у обоих стихотворений одна. Одинакова ли идея?

(Нет. Напрашивается в качестве аллегории библейское: «Каждому будет по вере его».)

<i>По Жуковскому, загробное спокойствие и тепло будут наградой за все земные страдания.</i>	<i>По Лермонтову, душевная гармония определяется личными качествами, умением находить компромиссы со своей совестью, а через это – с миром.</i>
---	---

Учитель. Охарактеризуем стихотворения с точки зрения их структуры.

<i>По Жуковскому, это цельный логический поток, движение, полет листка «Туда».</i>	<i>По Лермонтову, аллегорическое повествование, включающее в себя историю скитаний листка, описание действий, лиц, местности.</i>
--	---

Учитель. Как через структуру стихотворения раскрывается образ-символ и связанная с ним идея?

<i>По Жуковскому, однопланово, без полутонов. Листок – это часть всего, равно как и «лист лавровый», и «легкий розовый листок».</i>	<i>По Лермонтову, каждая строфа – это новый виток повествования и размышлений автора.</i>
---	---

Учитель. С помощью какого художественного приема строится композиция и выражается идея?

(Это противопоставление – антитеза)

<i>По Жуковскому, ассоциативное противопоставление: дружная ветка – уединенный листок.</i>	<i>По Лермонтову, листок – чинара.</i>
--	--

Учитель. Каков характер противопоставлений?

(Они вызывают ощущение пропасти между чинарой, ее «свежими сынами» и «бедным листочком дубовым». Трагизм положения символического героя – его обреченность на одиночество, т.к. в мире нет места состраданию и пониманию. Забота о своем благополучии лишает человека души и дает взамен маску. И вечные поиски счастья («И счастье я хочу постигнуть...»).

Учитель. Одинаково ли звуковое восприятие стихотворений?

<i>По Жуковскому, четырехстопный ямб, отсутствие деления на строфы превращает стихотворение в единый смысловой и звуковой поток. Хотя мы можем выделить смысловые отрезки благодаря разным способам рифмовки.</i>	<i>По Лермонтову, пятистопный амфибрахий – размер, к которому поэт обращается в последние годы жизни, деление на строфы делает композицию четкой. Мы наблюдаем четкое деление смысловых частей.</i>
---	---

Учитель. Каковы звуковые ассоциации? Найдите ключевые слова:

У Жуковского: «стремлюсь», «летишь»	У Лермонтова: «докатился», «ношуся»
--	--

Ассонансы [о], [у] передают полет, движение, стремительность и одновременно стон о чинаре; [а], [и] – покой, безмятежность, пространство. Аллитерация [с], [р] передает ощущение тревоги («Гроза разбила дуб родимый»), а [с] передает звук летящего предмета («Куда на свете все стремится»).

Учитель. В чем своеобразие синтаксической организации стихотворений?

У Жуковского: два предложения структуры «вопрос-ответ» и два предложения как единый речевой поток, поэтому нет восклицательного знака или многоточия.	У Лермонтова: три первые строфы – это три бессоюзных предложения, части которых распространены и осложнены. Четвертая строфа содержит заключительную мысль трех строф и обращение к новому смысловому витку. Ответ чинары оформлен по-другому: две последние строфы содержат пять предложений в вопросительно-побудительной интонации, что передает гнев, возмущение).
--	--

Вывод.

Лирический герой **Жуковского** ожидает счастье там, куда летит листок, на «идеальной родине», потому что время, в которое живет поэт, предоставляет ему право на «теорию двоемирия».

Лермонтов же с его обостренным восприятием мира оставляет своего лирического героя за чертой, которую проводит «холодное море». Идти некуда... «Уже» – и «еще» – 1841 год.

Но несмотря ни на что: **«И счастье я хочу постигнуть...»**

Вечное стремление к поиску истины никогда не закончится, это вечный поиск и стремление к постижению счастья.

Постепенно описание природы в русской поэзии получает более глубокое содержание, философское осмысление. Это всегда связано со временем, в котором жил и творил поэт, связано с философией, историей, эволюцией литературных жанров.

Учитель. Как вы, современные читатели, понимаете «вечный символ» листок?

Домашнее задание: написать эссе на заданную тему.

«Ночная песня странника» Гете в русских переводах

Цели и задачи:

1. Продолжить работу над темой «Лирика в русской и зарубежной литературе».
2. Повторить некоторые вопросы теории литературы (стихотворные размеры, поэтический смысл стихотворения – единство поэтической формы и поэтического содержания, изобразительно-выразительные средства языка, композиция, рифма).
3. Продолжить работу над лингвистическим анализом текста (сегодня он будет сопоставительно-сравнительным).
4. Повторить понятие интерпретации (лат. interpretation – разъяснение, толкование, объяснение, раскрытие смысла чего-либо).
5. Повторить характерные черты литературных направлений романтизма, реализма.
6. Продолжить работу над созданием собственной интерпретации текста.

Я пришла к поэту в гости...

А. А. Ахматова

Учитель. Мы пришли в его эпоху, в его творческую мастерскую, поэтому постараемся увидеть самого Гете в его произведении.

В переводах из Гете мы хотим видеть Гете, а не его переводчика; если бы сам А. С. Пушкин взялся переводить Гете, мы и от него потребовали бы, чтобы он показал нам Гете, а не себя.

В. Г. Белинский

Учитель. Попытаемся ответить на вопрос: как интерпретируют русские поэты стихотворение Гете? Какой перевод ближе к оригиналу?

Стихотворение написано Гете в 1870 году в Ильменау, где поэту довелось случайно заночевать. Гете тогда был 31 год. А за год до смерти, будучи 80-летним стариком, Гете вторично навестил Ильменау, вспомнил стихи, сочиненные 50 лет назад, процитировал последние строки и, заплакав, сказал: «Да, отдохнешь и ты». Стихотво-

рения Веймарского периода творчества поэта характеризуются конкретикой образа, мастерством детали, философской обобщенностью.

Чтение оригинала под фортепианную музыку.

Учитель. Попробуем перевести оригинал (*оформляется запись на доске*).

Обратимся к опорному конспекту.

В научно-техническом тексте должно остаться неизменным значение этого текста. В поэтическом же переводе главное – *неизменным должен остаться поэтический смысл стихотворения*. Поэтический смысл не зависит от личного восприятия того или иного читателя. Поэтический смысл – это единство поэтического содержания и поэтической формы. Это объективно и не зависит от личного восприятия.

Учитель. В чем поэтический смысл «Ночной песни странника»?

(Гете рисует картину ночной природы, выражая успокоение, примирение и душевное равновесие (Тураев) в состоянии лирического героя через конкретные образы, детали и философскую обобщенность. Содержание стихотворения раскрывается по спирали, которая ведет от природы к человеку).

Учитель. Анализируем дословный перевод оригинала, который состоит из четырех предложений (анализ композиции произведения).

(В первом предложении дан широкий план («Над всеми вершинами тишина»)).

Во втором предложении происходит сужение плана и конкретизация объема леса («Во всех макушках (ни в одной макушке) не ощутишь никакого дуновения». FLEEN – «всех», «всеми» повторяется).

В третьем предложении повторяется тема замолчавшего леса, индивидуализированного в образе птиц («Птички молчат в лесу»)).

В четвертом предложении тематический акцент переходит на человека, т. е. в психологический план: покой, умиротворение, гармония мира внешнего и внутреннего («Подожди только (лишь), скоро отдохнешь (успокоишься) и ты»)).

Учитель. Анализируем лексико-семантический состав.

(Всего двадцать знаменательных слов, два служебных слова (артикли и связки отпадают)).

Литературная лексика, нет явно выраженной эмоциональности (Vogelein – «птички» – уменьшительно-ласкательный суффикс), нет образности и метафоричности, нет эпитетов. Поэтичность и глубина построены на движении мысли, интонации, ритме, мелодии.

Переводчик должен создать *многомысленный текст*, (от природы к человеку), учесть равновесие частей и интонации стиха.

Поэт Л. Мартынов сказал:

*Любой из нас имеет основанье
Добавить, беспристрастие храня,
В чужую скорбь свое негодование,*

В чужое тленье своего огня.

Мы будем сопоставлять с оригиналом четыре перевода: М. Лермонтова, В. Брюсова (на уроке), И. Анненского, Б. Пастернака (*дома*).

Сопоставление осуществим по следующему **плану**:

- 1) сравнение композиций;
- 2) лексико-семантический анализ;
- 3) анализ изобразительно-выразительных средств;
- 4) анализ интонационно-синтаксических особенностей;
- 5) анализ метра и рифмы, звукописи;
- 6) общие выводы.

Анализ можно производить, предварительно разделив класс на группы (соответственно пунктам плана). После обсуждения в группах следует заслушать результаты исследований.

Группа 1. Сравнение композиций.

В художественном тексте четыре предложения, всего восемь стихов. Перед нами миниатюра. (*Учащиеся работают с опорным конспектом, выделяя композиционные части*).

Оригинал (*прозаический перевод*).

Первая часть композиции – это 1-2 стих («Над всеми вершинами Тишина (покой)» – дан широкий план, скрыто, приглушенно).

Вторая часть – это 3,4,5 стихи («Во всех (*allen*) макушках (вершинах деревьев), («Не ощутишь (едва ощутишь) почти никакого дуновения» – сужение плана и конкретизация объема леса).

Третья часть – это 6 стих («Птички молчат в лесу» – повторение темы замкнутого леса, индивидуализация этого в образе птиц).

Четвертая часть – 7, 8 стихи («Подожди только (лишь), скоро отдохнешь (умрешь), (успокоишься) и ты» – тема переходит к человеку, т.е. в психологический план: покой, умиротворение, гармония мира внешнего и внутреннего – равновесие).

Учитель. Сопоставляем с переводами М. Лермонтова и В. Брюсова.

М. Лермонтов	В. Брюсов
1 часть	
1. Горные вершины	1. На всех вершинах
2. Спят во тьме ночной; (открыто, обнажено).	2. Покой; (образ космический)
3. Тихие долины	
4. Полны свежей мглой;	

<i>Это собственно творчество переводчика, создается антитеза, объем увеличивается, добавляется пять слов, а с оригиналом совпадает одно.</i>	<i>По содержанию и эмоциональному тону точнее.</i>
2 часть	
5. Не пылит дорога, 6. Не дрожат листы... <i>Краткий пересказ, неточный, вольный.</i>	3. В листве, в долинах 4. Ни одной 5. не дрогнет черты; <i>Неточный пересказ. Только слово «ни одной» соответствует оригиналу. Слово «черта» многозначно, означает неизвестно что.</i>
3 часть	
3-й части нет.	6. Птицы спят в молчании бора. <i>Сужение понятия. Неточный, но близкий к оригиналу перевод.</i>
4 часть	
7. Подожди немного; 8. Отдохнешь и ты. <i>Максимально близкий перевод (6 слов переданы пятью).</i>	7. Подожди только: скоро 8. Уснешь и ты. <i>Близкий перевод.</i>
Вывод	
Перевод далек от оригинала. Дано предсказание смерти или сладкое обещание. Спокойный, ровный тон, нет трагизма.	Перевод ближе к оригиналу, а субъективная окраска дана в меньшей степени.

Вывод. Брюсов по совпадению смысловых частей ближе к оригиналу.

Группа 2. Лексико-семантический анализ.

Учитель. Как интерпретируется текст Гете?

В чем поэтический смысл «Ночного странника»?

Измерим лексическую близость текстов.

Сколько слов являются синонимичными?

Сколько слов внесены переводчиками от себя?

(Работа с таблицей опорного конспекта)

	Знаменательные части речи	Служебные части речи	Всего
Прозаический перевод	19	3	22
Лермонтов	18	2	20
Брюсов	17	4	21

(примерно одинаково)

	Знаменательные части речи	Со словами оригинала		
		совпадает	синонимы	вставки
Лермонтов	18 100 %	6 32%	2 10 %	11 58 %
Брюсов	17 100 %	12 68 %	3 10 %	4 21 %

Учитель. Назовите синонимичные слова.

М. Лермонтов

спят
не дрожат листья

В. Брюсов

листва
покой
черты
не дрожат

Учитель. Назовите слова, совпадающие с оригиналом.

вершины
подожди
немного
отдохнешь
ты
тихие

всех
покой
вершины
птицы
спят
подожди
скоро
только

Учитель. Назовите слова, внесенные переводчиком.

горные
тьма
ночная
долины
полны свежей мглой

долина
ни одной
черты
бор

Вывод: Перевод Лермонтова далек от оригинала, исключая два последних стиха. Это самостоятельное стихотворение на похожую тему.

Необходимо совмещать лексико-семантический анализ со смысловым.

Учитель. Проведите смысловой анализ.

Какие изменения приобрел гетевский текст?

Гете	Лермонтов	Брюсов
1 часть		
Над всеми вершинами Тишина ↓ <i>скрыто</i>	Горные вершины → Спят во тьме ночной → ↓ <i>открыто</i> Тихие долины Полны свежей мглой ↓ <i>собственное творчество поэта</i>	На всех вершинах Покой ↓ <i>более точный перевод</i>
2 часть		
	<i>Неточный пересказ, вольный.</i>	<i>Неточный пересказ («черта» – многозначное слово).</i>
3 часть		
	нет	Поэт сузил понятие, перевел неточно, но близко к оригиналу.
4 часть		
	<i>Переведена максимально близко.</i>	<i>«Отдохнешь» не означает «уснешь».</i>
Вывод		
Текст описателен, элегичен, меланхоличен	В переводе нет трагизма, он далек от оригинала (исключая 2 последних стиха) – это самостоятельное стихотворение на похожую тему.	Перевод, близкий к оригиналу, субъективная окраска в меньшей степени.

Вывод. Перевод Брюсова по содержанию, эмоциональному восприятию ближе к оригиналу.

Группа 3. Интонационно-синтаксические особенности.

(Учащиеся работают с текстами опорного конспекта, выделяя структуру каждого предложения).

Учитель. *(Общие выводы)*

Итак, проговорим еще раз наши промежуточные заключения по опорному конспекту и сформулируем общий вывод. Стихотворный перевод В. Брюсова ближе к оригиналу, субъективная окраска дана в меньшей степени. Стихотворный перевод М. Лермонтова является самостоятельным стихотворением на похожую тему.

Учитель. Соотнесём наши выводы с оценкой мастеров художественного слова *(работа в группах)*.

А. А. Фет: «У Лермонтова с первого слова торжественная тишина заставляет предчувствовать развязку».

А. А. Сидоров (1914 г.): «Формально Лермонтов перевел Гете плохо»... , но «перевод Лермонтова оправдан и возносим превыше всего, потому что он существует сам по себе как дивное стихотворение одинаковой важности с гетевым – одинаковой с ним ценности».

А. В. Федоров: «Стихотворение «Горные вершины» озаглавлено «Из Гете», т.е. дано как переводное. Но перевод... очень далек от немецкого текста во всех отношениях».

М. М. Арго: «Лермонтовский перевод... является ярчайшим образцом торжества духа над буквой поэзии».

В. М. Жирмунский: «Брюсов достигает необыкновенной близости к подлиннику в переводах сложной музыкально-ритмической формы... , которая до него не воспроизводилась в размере подлинника».

М. С. Шагинян: «...Но у Брюсова исказилась нежная и добрая интонация Гете, потому что точность ритмически соблюдена, а образы искажены...»

В своей собственной оценке старайтесь не быть субъективными.

Итак, **мы пришли в эпоху поэта, в его творческую мастерскую. Зачем?** *(обращение к эпиграфу).*

«...Оттого, что всякому хочется возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего не достаёт мне, но он скажет, и это сейчас же делается моим».

Учитель. Что стало «моим»? *(Выслушать всех.)*

Домашнее задание.

Два варианта:

- 1) сопоставить и проанализировать переводы И. Анненского и Б. Пастернака;
- 2) выполнить собственный поэтический перевод, ответить на вопрос: какова ваша собственная интерпретация данного текста?

Стихи? Проза?.. Стихотворения в прозе...

*Мастерская по сопоставительному анализу стихотворений в прозе
Ш. Бодлера и И. С. Тургенева*

Я пришла к поэту в гости...

А. А. Ахматова

...Оттого, что каждому хочется возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего не достает мне, но он скажет, и это сейчас же сделается моим.

А. Н. Островский

Кто из вас в минуты честолюбия не мечтал о чуде поэтической прозы, музыкальной без размера и рифмы, достаточно гибкой и послушной, чтобы примериться к лирическим порывам жизни, к извивам мечты, к содроганию совести.

Шарль Бодлер

Учитель. Сегодня мы работаем в режиме мастерской. А мастерская предполагает стремление увидеть уровень мастера художественного слова, приобщаясь к этому уровню, создавать собственные творческие интерпретации.

(С литературным жанром «стихотворение в прозе» учащиеся знакомятся в 7 классе, затем обращаются к нему при изучении творческого наследия И. С. Тургенева в 10 классе.)

Задача этой мастерской – проникновение в особенности жанра через сопоставительный анализ двух стихотворений в прозе французского писателя Ш. Бодлера (1821 – 1867) и русского мастера художественного слова И. С. Тургенева (1818 – 1883).

Мы пришли в эпоху двух замечательных мастеров художественного слова, в их творческую мастерскую. Зачем? Обратимся к эпиграфу – словам А. Н. Островского. Что дает нам литература? Способность «возвышено мыслить», «чувствовать вместе» с художником; ожидание того, что «он скажет» нам «что-то прекрасное, новое», чего нет у нас, чего «не достает» нам, и «это сейчас же делается» нашим и продолжится в наших мыслях и в наших произведениях. Что же станет для каждого «своим»? (*Выделяем ключевые слова эпиграфа на доске.*)

Учитель. Что же скажут нам сегодняшние стихи, что станет для каждого своим и подтолкнет к созданию своего собственного текста?

Стихотворения в прозе. Какое художественное средство лежит в основе этого сочетания?

Оксюморон.

Наверное, это и привлекло Тургенева, когда он давал название своему последнему произведению, не желая вначале даже публиковать его при жизни. Первоначально И. С. Тургенев рассматривал стихотворения в прозе как «эскизы» для будущих произведений. Тургенев не рассчитывал, что стихи будут приняты публикой, называл их «материалами», (этюдами). Но современники оценили его творения, называя «калейдоскопом, составленным из разнообразных по величине и качеству бриллиантов». Вопрос о печати стихотворений возник, когда Тургенева посетил в Париже М. М. Стасюлевича. Он изменил название цикла и вместо «Старческое» озаглавил его «Стихотворения в прозе». М. М. Стасюлевич приписал новое название самому И. С. Тургеневу, якобы им «невзначай оброненное». В действительности название принадлежит самому М. М. Стасюлевичу, который, по-видимому, воспользовался уже ставшим достаточно популярным во французской литературной среде наименованием «*Стихотворение в прозе*» Ш. Бодлера.

На первый взгляд, это наброски, заметки. Но на самом деле – законченные произведения, в которых отражается и внутренний мир автора, и духовная жизнь народа, и черты окружающего писателя общества.

Ш. Бодлер о своих стихотворениях в прозе, посвящённых другу Арсену Уссе, в письмах к нему писал так: «*Посылаю Вам небольшое произведение, о котором было бы несправедливо сказать, что оно без начала и без конца, ибо, напротив, всякая часть в нём может попеременно служить для других началом. Посудите сами, какие поразительные удобства это представляет для нас всех – для Вас, для меня и для читателя. Мы можем прервать по желанию: я – свои мечты, Вы – разбор рукописи, читатель – своё чтение, ибо я не опутываю своенравной воли читателя нескончаемой нитью утончённой интриги. Выньте любой позвонок, и обе части извивающегося вымысла без труда соединятся между собой. Изрубите его на множество отрезков, и Вы увидите, что каждый может существовать отдельно...*».

В этой роли перед нами предстает стихотворение **И. С. Тургенева «Довольный человек»**

Довольный человек

По улицам столицы мчится вприпрыжку молодой еще человек. Его движения веселы, бойки; глаза сияют, ухмыляются губы, приятно алеет умиленное лицо... Он весь – довольство и радость.

Что с ним случилось? Досталось ли ему наследство? Повысили ли его чином? Спешит ли он на любовное свидание? Или просто он хорошо позавтракал – и чувство здоровья, чувство сытой силы взызрало во всех его членах? Уж не возложили ли на его шею твой красивый осьмиугольный крест, о польский король Станислав!

Нет. Он сочинил клевету на знакомого, распространил ее тщательно, услышал ее, эту самую клевету, из уст другого знакомого – и САМ ЕЙ ПОВЕРИЛ.

О, как доволен, как даже добр в эту минуту этот милый, многообещающий молодой человек!

(Заголовок – это обязательная принадлежность стихотворения в прозе.)

Учитель. Раскройте смысл названия стихотворения в прозе «Довольный человек».

В заглавии содержится иронический намёк: человек не счастливый, не радостный, а именно довольный.

Учитель. Чем же он доволен, что вызвало у него чувство довольства собой?

Много предположений даёт нам автор: «хорошо позавтракал», «получил орден святого Станислава»... Но всё гораздо страшнее. Настоящая причина довольства нас разочаровывает и пугает – он сочинил клевету на своего знакомого и сам ей поверил. Это вызывает недоумение и у читателя, и у автора. Последнее восклицание: «О, как доволен, как даже добр в эту минуту этот милый, многообещающий молодой человек!» – это уже не радостное описание человека, а печальный вывод.

Учитель. Какими изобразительно-выразительными средствами пользуется Тургенев?

Ирония, даже сарказм – «многообещающий».

Учитель. Какова основная мысль автора?

Автор констатирует пустоту и пошлость светских людей, ограниченность и извращённость их удовольствий и интересов.

До Тургенева к жанру стихотворений в прозе обратился французский поэт Шарль Бодлер (1821-1867), снискавший себе славу поэта-бунтаря, за свой сборник «Цветы зла» даже подвергнувшийся судебному преследованию за «попрание общественной морали».

Учитель. Какие же принципы общественной морали были попораны Бодлером?

Фальшивая монета

Когда мы отошли от табачной лавки, мой приятель произвел тщательный разбор денег; в левый карман жилета он опустил несколько мелких золотых монет, в правый – несколько мелких серебряных, в левый карман брюк – множество тяжелых су и, наконец, в правый – серебряную двухфранковую монету, которую он предвзвешивательно осмотрел с особенным вниманием.

«Странное и мелочное распределение!» – сказал я про себя.

Мы встретили нищего, который протянул нам, дрожа, свою шапку. Я не знаю ничего более волнующего, чем немое красноречие этих молящих глаз, в которых для всякого чуткого и умеющего читать в них человека заключено одновременно столько смирения и столько укоризны. В них есть для него что-то, напоминающее ту глубину сложного чувства, которое отражается в слезящихся глазах собаки, когда ее бьют.

Милостыня моего приятеля оказалась значительною моею, и я сказал ему: «Вы правы: после удовольствия самому испытать удивление нет большего наслаждения, как вызвать это чувство в другом». «Это была фальшивая монета», – спокойно ответил он мне, как бы оправдываясь в своей щедрости.

В моем несчастном мозгу, неизменно занятым исканием вчерашнего дня (какой утомительной способностью одарила меня природа!), мгновенно возникла мысль, что подобное поведение моего приятеля не могло быть ничем оправдано, кроме желания создать событие в жизни этого бедняка или узнать все возможные последствия, пагубные или иные, какие может породить фальшивая монета в руках нищего. Не разменяется ли она на настоящие деньги? Или, пожалуй, доведет его до тюрьмы. Какой-нибудь кабатчик, например, или булочник задержит его, быть может, в качестве производителя или сбытчика фальшивых монет. Возможно также, что в руках какого-нибудь маленького спекулянта она окажется источником богатства на несколько дней. Так продолжала работать моя фантазия, надевая крыльями ум моего приятеля и делая все возможные выводы из всех возможных гипотез.

Но он вдруг грубо прервал мои мечтания, повторив мои собственные слова: «Да, вы правы: нет лучшего удовольствия, как удивить человека, дав ему больше, чем ожидал».

Я взглянул ему прямо в глаза и ужаснулся, увидав, что они светились неоспоримым чистосердечием. Мне стало тогда ясно, что он хотел совершить одновременно и доброе дело, и выгодную сделку: приобрести и сорок су, и сердце Бога, попасть в рай без больших издержек, наконец, получить даром право на звание доброго человека. Я, пожалуй, почти простил бы ему желание преступного наслаждения, на которое я только что считал его способным; я нашел бы любопытным, необычай-

ным, что он занимается мороченьем бедняков, но я никогда не прощу ему нелепости его расчета. Всегда непростительно быть злым, но есть некоторая заслуга в сознании за собой этого качества, а самый непоправимый – это делать зло по глупости.

Учитель. Какие же принципы общественной морали были «попраны» Бодлером? Какова основная мысль автора?

Основная мысль автора – делать зло не сознательно, по глупости и жить по этим принципам аморально.

И. Тургенев и Ш. Бодлер, независимо друг от друга, осуждают не только социальные пороки общества, но и общечеловеческие пороки, т. е. «непоправимые» пороки делать зло «сознательно» и «по глупости».

Учитель. Два великих гения обратились к одному жанру. Почему?

Попробуем найти ответ у самих классиков, попробуем разобраться в специфике жанра.

Докажем, что эти произведения – стихи, хоть и без ритмической организации.

(Участники мастерской по желанию делятся на четыре группы, по четырём уровням лингвистического анализа. Им предстоит сделать сопоставительный анализ стихотворений в прозе Ш. Бодлера и И. Тургенева. Затем каждая группа знакомит всех участников мастерской с итогами своей работы).

Учитель. Подведём результаты лингвистического анализа текстов.

1 группа

Композиция стихотворений в прозе

И. С. Тургенев	Ш. Бодлер
Линейная	Попеременное описание событий и мыслей автора
Связь предложений – последовательная (только в первом предложении мы встречаем слово «человек», в остальных же оно заменяется местоимениями ЕГО, ОН, С НИМ, ЕМУ. В стихотворении 4 части (абзаца). Каждый новый абзац начинается с местоимения. 1. Знакомство с главным героем. 2. Автор и мы задаем вопросы, интересуясь им, стараясь узнать о причинах его необычного, заинтриговывающего нас вида	Тяжелый синтаксис, большие предложения. В стихотворении 6 частей 1. «Разбор» денег и вопрос у автора и читателя: как следствие – «странное и мелочное распределение!». Это риторическое восклицание, это мост между композиционными частями. 2. Образ Нищего (композиционная часть с самым поэтичным языком: образ нищего – сквозной в литературе)

<p>3. Отрицательный ответ на все высказанные предположения.</p> <p>4. Вывод, заключение автора, обобщение его размышлений; чем-то напоминает мораль в баснях.</p>	<p>3. Милостыня. Ответ «приятеля» вызывает недоумение и вопрос автора.</p> <p>4. Поиск ответа: почему? И первое предположение – желание создать в жизни бедняка события или узнать последствия (сколько сложных и трагических последствий может вызвать простая фальшь!)</p> <p>5. Резкий поворот – «Да, вы правы».</p> <p>6. Финал: «Я ужаснулся»: как можно соединить и доброе дело, и выгодную сделку (40 су и сердце Бога), не потратиться и попасть в рай.</p>
---	---

Вывод: И. Тургенев и Ш. Бодлер указывают на преступное наслаждение, которое испытывают оба их героя. Ответим словами Ш. Бодлера:

«Всегда непростительно быть злым...»

и сознательно,

и по глупости

2 группа

Лексико-семантическая организация стихотворений в прозе

<p>Лексика нейтральная, общеупотребительная. т. к. описывается обыденное явление. Просторечие: «вприпрыжку» – персонаж описывается динамично.</p> <p>1 часть – это живой образ;</p> <p>2 часть – вопросы-предложения;</p> <p>4 часть – насмешка человека, глядящего с высоты лет.</p>	<p>2. Нищий, «дрожа», протянул шапку, и это вызвало волнение. Лексика самая поэтическая: «немое красноречие» – <i>оксюморон</i>; «молящие глаза» – <i>эпитет</i>; «смирение и укоризна» – <i>оксюморон</i>; «глаза нищего и слезящиеся глаза собаки» – <i>сравнение</i>;</p> <p>3. Опять общеупотребительная лексика, четкие, емкие, даже сухие слова.</p> <p>4. «Несчастный мозг» – Больше почти ничего, но вводные слова выражают сомнение – размышление: «возможно», «быть может», «пожалуй».</p> <p>5. Опять лаконичность («грубо прервал мечтания»).</p> <p>6. «Я ужаснулся» оттого, что «глаза светились» (метафора).</p>
---	---

Вывод. Выбор лексики зависит от задачи, которую автор ставит перед собой.

3 группа

Синтаксическая организация стихотворений в прозе

И. С. Тургенев	Ш. Бодлер
<p>Почти всё стихотворение состоит из простых предложений, которые иногда прерываются многоточиями (остановка для того, чтобы подумать).</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Содержит в себе обобщение – «он весь – довольство и радость». 2. Много вопросительных предложений – <i>почему?</i> (готовит нас к ответу в следующей части). 3. Противопоставляется первой части по значению и интонации. 4. Меняется все, даже порядок слов: «сочинил клевету на знакомого», «распространил ее тщательно» – <i>инверсия</i>. Нагнетание негативной интонации заставляет взгляд остановиться на этих строчках, задуматься. 	<p>Синтаксис тяжелый, большие многочастные предложения. Герой – приятель – не друг, без имени – таких много, и они среди нас. Предложения лаконичные, повествовательные. Мысли автора, его внутренние размышления (т. е. работа «несчастливого мозга» – человека способного мыслить и страдать) эмоциональны, это восклицательные предложения, часто риторические восклицания, вопросительные предложения.</p> <p>Ответы «приятеля» – лаконичные, четкие утверждения (человек уверен в том, что делает, не задумываясь, не останавливаясь, не сомневаясь).</p> <p>У автора же вводные слова («пожалуй», «быть может») – сомневающийся человек – значит думающий.</p>

Вывод. Это не рифмованные строки, но они кажутся не менее звучными, поэтичными и выразительными, т. к. не нарушается идейная целостность произведения. «Мысль ясна, когда размером строк не стеснена» (М. Ю. Лермонтов).

4 группа

Звуковое восприятие стихотворений в прозе

И. С. Тургенев	Ш. Бодлер
<p>«До/во/льный че/ло/век» – только открытые слоги, нет ни одной резкой согласной.</p> <p>Во всем тексте тоже [а], [о], [э] – <i>ассонанс</i> [л] – улицы, столицы, молодой человек, веселы, алеют, лицо – <i>аллитерация</i>. Создается впечатление скользящей лег</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. [р], [з], [ж] – <i>аллитерация (пересказ истории – напряжение)</i>. 2. [о], [а], [у] – <i>ассонанс (внутренняя речь автора – поэтичность, выразительность)</i>. 6. [г], [ж], [д], [р] – <i>аллитерация (взглянул, прямо, ужаснулся, неоспоримым) – категоричность оценки</i>.

кости, которая в последней части становится с утяжелением слога; в последнем абзаце появляются ретуширующие слух [р], [з] – концентрация внимания на этих строках.	
--	--

Вывод: в обоих стихотворениях в прозе звукопись – поэтическая характеристика, используется для достижения контраста.

После этого формулируем особенности жанра «стихотворение в прозе».

Учитель. Что характерно для произведения в жанре «Стихотворение в прозе»?

– *Это особый стихотворно-прозаический жанр, который мало кто использовал в литературе (М. Пришвин «Фацелий», Ю. Бондарев «Мгновенья», Арсен Уссе).*

– *Целая система миниатюр свободно, но крепко связанных между собой философским осмыслением фактов объективного мира и духовной жизни человека.*

– *Миниатюрность формы, краткость текста.*

– *Без рифмы и размера, но по содержанию, языку, структурно-композиционным особенностям – это стихи.*

– *Эмоциональность повествования.*

– *Лирический герой – субъект переживания и объект изображения.*

– *Языковые средства:*

- *слова-символы (нищий, приятель)*
- *ирония, сарказм*
- *инверсия*
- *ассонанс, аллитерация*
- *эмоциональная и экспрессивная лексика).*

В лингвистическом отношении язык И. С. Тургенева и Ш. Бодлера совершенен.

«Классик – это писатель, у которого можно учиться образцовой речи» (Г. О. Винокур).

Учитель. *Задание:* напишите свое определение жанру «стихотворение в прозе».

Реальный повод, побудивший И. С. Тургенева и Ш. Бодлера написать стихи, неизвестен, и лица, на которых писатели создали эти сатирические характеристики, тоже неизвестны. Но, может быть, в том и заключается гениальность И. С. Тургенева и Ш. Бодлера – мыслителей, художников, которые в нескольких строках отобрали не только судьбу отдельно взятого человека, но и пороки всего общества. Писатели раскрыли перед нами собственные мысли, чувства и тайные желания. А Ш. Бодлер написал однажды: «Кто из нас в минуты честолюбия не мечтал о чуде поэтической прозы, музыкальной без размера и рифмы, достаточно гибкой и послушной, чтобы примериться к лирическим порывам жизни, к извивам мечты, к содроганию совести».

Учитель. Испытаем и мы себя, создадим собственное стихотворение в прозе.

Пусть ваше «собрание пестрых глав» (А. Пушкин) состоит из мимолетных «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» (А. Пушкин).

– *Написание работы*

– *Чтение полученных стихотворений (примеры)*

Мария Бусыгина, 10 Б

Завтра и вчера

Сегодня Человек сказал: «Я буду жить завтрашним днём».

Я знаю, почему он произнёс это. Завтра – это новый день и новая жизнь. Завтра – не то, что вчера. Человек был очень горд собой. Ещё бы, ведь он принял такое решение!

Но вот пришло сказочное Завтра, счастливое, загадочное, манящее – цветок, пробуждения которого ждёшь с нетерпением. Ах, это чудное Завтра! Сундук сокровищ с замочком, новая глава любимой книги!..

А когда Человек шагнул в него, то увидел, что на самом деле его Завтра – всего лишь Сегодня...

Что за разочарование! Но тогда-то и заговорил в Нём Наместник Бога: он нашёл в себе новые силы.

Знаете, что тогда сделал наш удивлённый и растерянный Человек? Он заглянул во Вчера.

Я верю, что Человек был прав. Ведь Вчера – основание картонного домика Жизни, который увенчан гордым и задиристым Завтра!

Ескина Екатерина, 10 Б

Открытие дороги

Когда случается мне стоять на перекрестке дорог, на ум приходит одна чудная история. Произошла она давно, а может быть, и недавно, – память моя стерла эту подробность. Так или иначе, однажды в нашем городе появился Незнакомец. Никто не скажет вам с уверенностью, что за таинственный ветер занес его в наш край. Незнакомец просто возник ниоткуда. Он поселился в гостинице на краю города, но за целый месяц ни с кем не завел знакомства, возбуждив тем самым интерес к своей персоне.

Горожане судачили о Незнакомце, сообщая свои вымыслы о нем новые и новые подробности. Однако душа его томилась; это было видно по его задумчивому лицу. Каждый миг решался в уме странника загадочный вопрос – так поняла я.

Иногда Незнакомец выходил на дорогу и долго стоял на обочине, глядя то на запад, то на восток. Я видела однажды, как глаза его наполнялись при этом слезами.

«Несомненно, он стоит перед страшным выбором», – решила я.

Наверное, Незнакомец вскоре перестал бы интересоваться горожан, если б не одно событие, которое на время заново всколыхнуло сердца и умы людей в нашей глуши.

Как-то зимой разразилась снежная буря. Она завывала, стонала, свистела за окнами уютных домов не меньше недели. (Помнится, я тогда подумала, что Незнакомцу спокойнее всего – он единственный был вне родных стен).

Но постепенно буран начал утихать, и к концу недели стихия присмирела. В воскресный вечер добрая половина городка собралась в уютном кафе, расположенном прямо под гостиницей. Незнакомец сидел там же, поодаль от всех, от оживленной болтовни, от звона посуды...

Около десяти вечера колокольчик на двери медно звякнул, и вошел мой старый друг, сряхивая снег с одежды. Он принес радостные новости:

– Буран утих. Все дороги открыты!

– Что, простите? – неожиданно прозвучал новый голос, и все увидели, что это спросил Незнакомец, глаза которого загорелись слабой надеждой.

– Дороги, говорю, открыты! – несколько бестолково и обескураженно повторил тот, пораженный, как и остальные, новостью: Незнакомец заговорил!

А сам виновник переполоха вмиг изменился. Его взгляд обрел цель, движение, уверенность. Незнакомец расплатился и вышел...

Он ушел, лишь занялась заря понедельника, непонятый и одинокий, но, как я думаю, с верой. Мне кажется, что ему было нужно услышать, что все дороги открыты. Для чего – лишь догадываюсь, но уверенно говорю: сюда Незнакомец больше не вернется...

Сбродов Андрей, 10 Б

Мировой коридор

По коридору шел неспешно невысокий человек. В своем сером свитере и со светлосерой сумкой он не выделялся из толпы. Проходя мимо людей, он ко всем подходил с маниловской улыбкой, протягивал свою маленькую вечно холодную руку и обязательно замечал, как он или она хорошо выглядит, пусть даже это совсем не правда.

Он хорошо знал то, что от него требовалось, но ничего почти не читал, кроме пары книжек из цикла «Как понравиться людям» да гоголевские «Мертвые души». Его любимым литературным героем был Чичиков, но если его собеседник упоминал о другом, то он с радостью соглашался и начинал нахваливать и его.

Так он и шел, подобно хамелеону подстраиваясь под людей. Только это был не простой коридор. Этот коридор – сама жизнь. Этому человеку идти по нему легче, чем многим другим.

К сожалению, мир далеко не идеален. К сожалению, в нем нет места для одинокого рыцаря романтики, поборника справедливости, защитника слабых и угнетенных. К сожалению, слова «честь», «искренность», «благородство» во многом

потеряли свою цену, и нашему герою будет проще идти по коридору, хотя в нем, к сожалению, нет ничего рыцарского.

Зотова Полина, 10 В

Как поверить в человека!

*Утомленному путнику, бредущему по знойной пустыне,
Видится вдали мерцающий оазис.*

Как жестоко обмануться в человеке!

Путник из последних сил бежит к оазису, но видение исчезает.

Как хочется снова верить в человека!

Очнувшись от разочарования, путник бредет опять дальше,

Еле передвигая ноги и качаясь от усталости.

Но откуда взять веру...

Колотилова Янина, 10 Б

Человек и время

Сегодня у тебя плохой день: провал на экзамене, ссора с родителями, ужасная, холодная, снежная погода. И на душе – холод, и снег закрывает путь к твоему сердцу. Ты хочешь, чтобы этот ужасный день как можно скорее исчез за горизонтом прошлого. Из последних сил ты кричишь: «Время, лети скорее!» Но оно тебя не слышит и проходит мимо тебя.

Сегодня ты вся сияешь, ты счастлива: Он сделал тебе предложение! Предел мечтаний твоих сладких грез. В порыве радости ты восклицаешь: «Время, остановись! Задержись, прекрасное Мгновенье!» Но Время остается глухо к твоим мольбам, оно мчится вперед, как и прежде.

Да, время летит, время мчится, не спрашивая тебя, хочешь ли ты задержать Мгновенье или отпустить его мчаться прочь. Из глубины Вечности оно только улыбается: «А что ты успеешь сделать за отведенное тебе время?»

Харина Ирина, 10 Б

Твой страх

Ты бежишь от него... Бежишь по темным, освещаемым лишь луной, улицам... Твой враг настигает тебя, но тебе вдвойне страшно, ведь ты не видишь его лица, а значит не можешь посмотреть в его глаза... А ведь они грустные..., такие, как твои сейчас...

Ты снова бежишь... А вокруг никого... Но почему никого, ведь по улице идет мно-

го людей, но когда ты просишь их о помощи, протягиваешь руку, они словно растворяются; растворяются во мраке домов, улиц, во мраке твоего страха...

Я снова говорю тебе: «Беги!»

Но... ты вдруг останавливаешься, поворачиваешься к своему врагу, шепотом говоришь: «Я не боюсь тебя...»

Он, не расслышав, на секунду остановившись, смотрит на тебя... Да, он смотрит... Ты видишь его глаза, пустые, холодные, грустные.

Именно такие глаза бывают у одиночества...

Зотова Полина, 10 В

По дороге шел старик

По дороге шел старик. Он шел неуверенными шагами, скользя и покачиваясь по свежему льду, и прижимал к своей впалой груди, убаюкивал и целовал бутылку. Он упал. Но, даже падая, он пытался спасти то единственно ценное, что у него есть, вытянув и подняв руки так высоко, как только смог. Бутылка не упала. Ее с трудом вырвал из заочевневших и скрюченных пальцев старика мальчика и разбил.

Старик плакал, мальчика смеялся. Много искренней радости принес ему этот забавный случай. *In vino veritas*, не правда ли.

Михонина Ирина, 10В

Время

Многие люди говорят: «Всему свое время». Время любить, время жить, время умирать. Но есть ли время остановить бешеный ритм жизни, который затягивает нас, который может возвысить в одночасье и лишить всего за несколько секунд? Тот ритм, который не оставляет нам времени подумать перед выбором. Можем ли мы его замедлить? Да, можем. Ведь мы – творцы своей судьбы.

Занько Дмитрий, 10А

Старость

В зал вошла фигура в белом одеянии. Возможно, женищина. Ни лица ее, ни членов нельзя было разглядеть под обширными одеяниями. Толпа по-прежнему танцевала под звуки оркестра. Никто не замечал фигуры. Кроме него. Жадно фигура вглядывается в лица танцующих людей, которые продолжают все так же, по-детски, веселиться. Она ищет жертву.

Но для чего? Кто же она, эта необыкновенная женищина? Что или кого хочет она найти? Нашла его.

Медленно подошла она к нему и коснулась его своей рукой. Она сказала: «Пришло твое время!» Еще долго смотрел он вслед уходящей мерными шагами фигуре.

Может, это была его смерть? А может, ангел сошел с небес?

Нет. Это старость. Она сделала свой выбор.

Через год он сильно постарел. Стал старше на целую жизнь, на целый век. Свое он уже прожил...

Авдеева Ольга, 10 Б

Весна в перьях

Снег растаял. Вместо нежных весенних цветов на улицах города появились огромные мусорные кучи, от которых тянуло мерзкой гнилью. Город был совсем маленький, и стены огромных черных домов без окон со страшным скрипом терлись друг о друга. Этот гул был настолько громким и нескончаемым, что люди привыкли с ним и не слышали его, но вместе с тем перестали слышать друг друга. Узенькие улочки наполнялись мусором: банками, тряпками, коробками, целлофаном и бумагой, а люди, будто бы не замечая этого, утопали в грязи, почти сливаясь с ней.

И так изо дня в день тянулась серая, почти черная жизнь города, пока однажды люди, проснувшись рано утром и выйдя на свои двухметровые балкончики, не увидели вдруг запорошенные снегом белоснежные улицы. Но это был не снег: это были белые перья голубей. Солнце сразу озарило дороги, мосты, улицы и дома. Все пело и играло. Люди даже услышали тихую – тихую весеннюю капель: «кап-кап, кап-кап». И вдруг: «Бах!» – на одну из улиц с одного черного балкона упал черный мешок с мусором, за ним еще один, потом полетели веревки, коробки и снова мешки, снова... и так вновь в этом городе наступила весна.

31 января

Новый год, новый месяц, новый день – это всегда начало, старт для нового периода жизни. В последний день каждого месяца я ложусь спать с мыслью, что надо что-то менять. Поскольку изменить что-то в себе сложнее всего, то лучше я забуду о старой жизни и начну новую: завтра ни за что не просплю первый урок, наконец - то запишусь в кружок вышивания крестиком, в ответ на заслуженное наказание буду стыдливо молчать, а не оправдываться, не буду много есть, надо в конце концов приучать желудок к духовной пище. Утром, позабыв ночные размышления, просыпаюсь вовремя, а не когда в школе подходит к концу второй урок. По дороге в «храм науки» решаю, что лучше начну новую жизнь в следующем месяце или ... в следующем году. Вы скажете, что у меня нет силы воли, и, наверное, будете правы. Но разве я одна такая на земном шаре? Таких, как я, миллионы! Но неужели я хочу быть как все? Среди всех дней календаря выбираю день – жертву, когда я должна буду собраться с духом и распрощаться со старой жизнью. Но с радостью понимаю, что до кардинальных перемен еще далеко, ведь день – «жертва» – первое мая.

Нет!!! Лучше я начну пытаться изменить себя, а не свою жизнь и не с первого

мая, а сегодня. Каждый день буду бороться с недостатками: куплю будильник, и тогда для меня станет привычкой вовремя просыпаться, не буду делать глупостей, чтобы не расстраивать родителей. Только до начала новой жизни нужно отыскать то место, куда, как будто боясь перемен, каждый месяц предательски прячется моя сила воли...

Старостина Александра, 10Б

Осенний город

Я иду по людной улице. Идет мелкий дождь, под ноги падают желтые листья, а воздух вокруг наполнен какой – то теплой сыростью. Вроде бы еще не осень, но уже и не лето: не зеленеет трава, не поют птицы, не улыбаются люди.

Я иду, а навстречу мне шагают обычные люди, загруженные своими проблемами. Каждый думает о своем, широко шагая, уткнувшись глазами в мокрый асфальт. Я не вижу глаз людей. Никто не хочет смотреть на меня. Я перевожу взгляд с одного человека на другого, но нигде я не могу разглядеть глаз. И кажется, что души людей не хотят отражаться в своих зеркалах.

Но вот я вижу человека, а точнее, даже не человека, а его глаза. Глаза зеленые, глубокие. В них читается недоумение, почему это я так нагло пялюсь на него. Я не вижу ни лица, ни одежды, и кажется, что время остановилось. Остановилось и ждет, что же я сделаю в следующую секунду. Сама того не замечая, я начинаю улыбаться. Улыбаться искренне и очень глупо. Мои глаза опускаются чуть ниже, и я вижу улыбку в ответ, такую же искреннюю и немного глупую. Какое приятное чувство!

Но время не может стоять на месте вечно, и вот уже прошел человек, и я иду дальше, даже не оглядываясь назад. Выглянуло солнышко, и перестал идти этот мелкий противный дождь. Я подняла голову вверх, и среди темного, серого, тяжелого неба я увидела голубой проблеск. Частичка ясного неба. И вдруг мне стало очень приятно от промелькнувшей в голове мысли: «Как же хорошо, когда ты не одинок в сыром осеннем городе...»

Рефлексия. В завершении мастерской обращаемся к эпиграфу:

«...Оттого, что каждому хочется возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего не достает мне, но он скажет, и это сейчас же сделается моим».

А. Н. Островский

и отвечаем на вопрос: «Что стало моим?»

«Мне всё не даёт покою старинная сказка одна...»

Сопоставительный анализ переводов стихотворения «Lorelei» Г. Гейне, которые выполнили Л. Мей и В. Левик

Цели и задачи:

1. Продолжить работу над темой «Лирика в русской и зарубежной литературе».
2. Повторить некоторые вопросы теории литературы (стихотворные размеры, поэтический смысл стихотворения – единство поэтической формы и поэтического содержания, изобразительно-выразительные средства языка, композиция, рифма).
3. Продолжить работу над лингвистическим анализом текста (сегодня он будет сопоставительно-сравнительным).
4. Повторить понятие интерпретации (лат. interpretation – разъяснение, толкование, объяснение, раскрытие смысла чего-либо).
5. Повторить характерные черты литературных направлений романтизма, реализма.

Я пришла к поэту в гости...

А. А. Ахматова

Учитель. Сегодня на уроке мы «пришли в гости» к поэту, пришли в его эпоху, в его творческую мастерскую. Зачем? Оттого, что *«всякому хочется возвышенно мыслить, чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего недостает мне, но он сможет, и это сейчас же сделается моим»* (А. Н. Островский).

Мы пришли в его творческую мастерскую, поэтому постараемся увидеть самого Гейне в его произведении.

Учитель. Как интерпретируют русские поэты стихотворение Гейне? Какой перевод ближе к оригиналу?

Чтение оригинала под фортепианную музыку

Lorelei	Дословный перевод
1. Ich weiß nicht, was soll es bedeuten	Я не знаю, что должно значить то,
2. Daß ich so traurig bin;	Что я такой грустный;
3. Ein Märchen aus alten Zeiten,	Одна сказка из старых времен,
4. Das kommt mir nicht aus dem Sinn.	Которая не уходит из моих мыслей.

5. Die Luft ist kühl, und es dunkelt, 6. Und ruhig fließt der Rhein; 7. Der Gipfel des Berges funkelt 8. Im Abendsonnenschein.	Воздух свеж, темнеет, И спокойно течет Рейн; Верхушка горы искрится В свете вечернего солнца.
9. Die schönste Jungfrau sitzet 10. Dort oben wunderbar, 11. Ihr goldnes Geschmeide blitzet, 12. Sie kämmt ihr goldenes Haar.	Красивейшая девушка сидит Там на чудной высоте, Ее золотые украшения блестят, Она причесывает свои золотые волосы.
13. Sie kämmt es mit goldenem Kamme, 14. Und singt ein Lied dabei; 15. Das hat eine wundersame, 16. Gewaltige Melodei.	Она причесывает их золотым гребнем И поет при этом песню; Она имеет удивительную, Сильную (могущественную) мелодию.
17. Den Schiffer in kleinen Schiffe 18. Ergreift es mit wildem Weh; 19. Er schaut nicht die Felsenriffe, 20. Er schaut nur hinauf in die Höh'.	Лодочника в маленькой лодке Охватывает дикая боль; Он смотрит не на рифы, Он смотрит теперь наверх, в высоту.
21. Ich glaube, die Wellen verschlingen 22. Am Ende Schiffer und Kahn; 23. Und das hat mit ihrem Singen 24. Die Lorelei getan.	Я думаю, волны проглотят В конце лодочника и лодку; И это своим пением Сделала Лорелея.

Учитель. Попробуем перевести (*оформляется запись на доске*). Послушаем переводы (*чтение заранее подготовленных учеников*).

Л. Мей	В. Левик
1. Бог весть, отчего так неожиданно 2. Тоска мне всю душу щемит, 3. И в памяти так неустанно 4. Старинная песня звучит?	1. Не знаю, что стало со мною, 2. Печалью душа смущена. 3. Мне все не дает покою 4. Старинная сказка одна.
5. Прохладой и сумраком веет; 6. День выждал вечерней поры; 7. Рейн катится тихо, и рдеет, 8. Вся в искрах, вершина горы.	5. Прохладен воздух, темнеет, 6. И Рейн уснул во мгле. 7. Последним лучом пламенеет 8. Закат на прибрежной скале.

9. Взошла на утесы крутые	9. Там девушка, песнь распевая,
10. И села девица-краса,	10. Сидит на вершине крутой.
11. И чешет свои золотые,	11. Одежда на ней золотая,
12. Что солнечный луч, волоса.	12. И гребень в руке – золотой.
13. Их чешет она, распевая, –	13. И кос ее золото вьется,
14. И гребень у ней золотой, –	14. И чешет их гребнем она,
15. А песня такая чудная,	15. И песня волшебная льется,
16. Что нет и на свете другой.	16. Неведомой силы полна.
17. И обмер рыбак запоздалый	17. Бездумной охвачен тоскою,
18. И, песню слышавши ту,	18. Гребец не глядит на волну,
19. Забыл про подводные скалы	19. Не видит скалы пред собою,
20. И смотрит туда – в высоту...	20. Он смотрит туда, в вышину.
21. Мне кажется, так вот и канет	21. Я знаю, река, свирепая,
22. Челнок, ведь рыбак без ума,	22. Навеки сомкнется над ним,
23. Ведь песней призывною манит	23. И это все Лорелея
24. Его Лорелея сама.	24. Сделала пеньем своим

Учитель. Одинаковые ли чувства вызывают оба художественных текста?

Вспомним, когда было написано стихотворение и каковы были в это время жизненные обстоятельства авторов. Прочитаем дополнительную информацию по истории создания произведения.

Самостоятельная работа с дополнительным материалом.

Генрих Гейне родился в Дюссельдорфе 13 декабря 1797 года. Его отец был неудачливым коммерсантом, дядя – богатым и влиятельным банкиром, и, вполне естественно, что родственники в будущем желали видеть его торговцем или юристом. Однако Генрих отчаянно сопротивлялся, ведь он, как пишет В. Левик, «уже в ранней юности нашел свое призвание в поэзии» [6, стр.9]. Уехав в 1831 году в Париж, он по счастливому стечению обстоятельств знакомится с крупнейшими литераторами, художниками и критиками той эпохи. Он быстро освоился в новом городе, и его владение французским языком уже вскоре было близко к совершенству.

Стихотворение Генриха Гейне «Lorelei», написанное в 1824 году, положенное на музыку композитором Фридрихом Зильхером и ставшее народной песней, принесло мировую известность легенде о Лорелее, которую с детства знает не только каждый немец, но и каждый путешественник. Она связана с особым местом близ городка Санкт-Гоарсхаузена, где Рейн сужается в бурный пенящийся поток с подводными рифами, с мрачными крутыми склонами прибрежных гор – поистине зачарованное место, неудивительно, что именно там возникла эта легенда, наполненная любовью, печалью, романтикой и страданием.

«Дело было на берегах Рейна, может 300, может 500 лет назад, а может быть, еще раньше. Жила-была в Бахарахе (городок выше по течению на другом берегу) дочь бедного рыбака Лорелея, и была она такой красивой, что слава о ней разнеслась далеко по Рейну. Выйдет Лорелея на крыльцо, распушит длинные золотые волосы, запоет песни, которых много знала она с детства, и даже в самую мрачную погоду кажется, что солнышко вышло из-за туч. Многие юноши из окрестных деревень сватались к ней, но случилось так, что полюбила девушка знатного рыцаря из замка Штальэк, случайно встретившегося ей в лесу. Забыла Лорелея отчий дом и старого отца и уехала с рыцарем в его родовое гнездо высоко в горах, и были они счастливы.

Но недолго длилась любовь богатого рыцаря – вскоре возлюбленная надоела ему, и пришлось Лорелее возвращаться в рыбацкую хижину. И хотя не пела она больше прекрасных песен, но красота ее по-прежнему привлекала сердца мужчин. Но отвергала Лорелея все предложения, жила скромно, тихо и уединенно. И поползли по городку слухи – говорят, что колдуньей стала наша Лорелея, увлекает она мужчин, завораживает злыми чарами, губит их своей красотой, чтобы отомстить за измену рыцаря. Ведьма!

Местный епископ призвал девушку к ответу. Долго плакала Лорелея и клялась, что неповинна в колдовстве и что нет у нее заветнее желания, чем окончить свои дни в удаленном монастыре. Поверил ей епископ и дал в провожатые трех рыцарей. Путь лежал по берегу Рейна, и случилось так, что мимо на лодке проплывал ее бывший возлюбленный. Увидела его Лорелея, протянула к нему руки и позвала по имени. Услышал рыцарь, взглянул на берег и выронил весла. Подхватил лодку водоворот, и вот уже только круги на воде напоминают о том месте, где только что была лодка. Не выдержала Лорелея, кинулась с обрыва в воду, пытаясь спасти любимого, но только золотые волосы мелькнули в последний раз в пенной волне.

С тех пор на закате на высокой скале, нависшей над Рейном, стала появляться прекрасная девушка-русалка. Сидит она на берегу, расчесывает золотым гребнем длинные золотые волосы и поет печальную песню, да так прекрасно поет, что никакой рыбак, проплывающий мимо, не может остаться равнодушным. Забывает он обо всем, бросает весла и только смотрит туда, в вышину, на вершину скалы. Зовет его девушка, манит к себе, и вот уже водоворот подхватывает лодку и увлекает в темную глубину...»

Считается, что впервые романтическая история Лорелеи появилась в романе К. Брентано «Годви» (1801 г.). Позднее сюжет повторили Н. Фогт в «Рейнской легенде» (1811 г.), граф Отто Генрих фон Лебен (1821 г.) и другие поэты, возможно, даже А. С. Пушкин в «Русалке».

Эта легенда получила неисчислимое множество вариантов и интерпретаций, где образ рейнской волшебницы трактуется по-разному: от **жертвы несчастной любви** и обмана до **холодной равнодушной красавицы**, бессердечно привлекающей мужчин в свои сети. Вот что пишет об образе Лорелеи Н. И. Башалов в своей статье

«Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ». ЛОРЕЛЕЯ (нем. Lore Lay) – **центральный персонаж романтической поэзии**. Мифологический прообраз: Л. – дева-чаровница, речная фея, героиня немецких народных легенд. Имя Л. восходит к названию крутого утеса. Лурлей (Lurlei) на Рейне близ Бахараха. Это название, буквально означавшее «сланцевая скала», позднее было дважды переосмыслено: сначала как «сторожевой утес», а затем как «скала коварства». Лурлея упоминается в немецких текстах X в. По свидетельству миннезингера XIII в. Марнера, именно у этой скалы хитрые карлики (Luri, Lurli) оберегают сокровища Нибелунгов. Легенда о Л. долгое время оставалась лишь местным преданием: «В древние времена в сумерки и при лунном свете на скале Лурлей появлялась девушка, которая пела столь обольстительно, что пленяла всех, кто ее слушал. Многие пловцы разбивались о подводные камни или погибали в пучине, потому что забывали о своей лодке; и небесный голос певицы-волшебницы как бы уносил их от жизни». В разных версиях легенды появлялись мотивы «мести за преданную любовь», «договора с царем-демоном Рейна», «каменного сердца», «пробуждения от зачарованного сна».

Учитель. В научно-техническом тексте должно остаться неизменным значение этого текста. В поэтическом же переводе главное – неизменным должен остаться поэтический смысл стихотворения. Поэтический смысл не зависит от личного восприятия того или иного читателя. Поэтический смысл – это единство поэтического содержания и поэтической формы. Это объективно и не зависит от личного восприятия.

Сопоставительный анализ производится по следующему **плану**:

1. Идеино-эстетическое содержание.
2. Жанрово-композиционное содержание.
3. Языковой уровень анализа (разбор изобразительных средств языка, раскрывающих вместе с композицией идею литературного произведения: анализ тропов, синтаксической организации, ритмико-метрических соответствий и рифмы, звукового восприятия, соответствия количества частей речи).
4. Выводы.

(Можно организовать работу в группах соответственно пунктам плана, затем заслушать результаты исследования).

Учитель. В чем поэтический смысл «Lorelei»?

1 группа **Идеино-эстетическое содержание**

Идея данного стихотворения основана на **легенде** о Лорелее. Автор изображает лирического героя, которому эта легенда запала в душу настолько, что ни о чем, кроме нее, он уже думать не может. Он представляет себе девушку, сидящую на ска-

ле, и рыбака, который, заслушавшись ее пением, вот-вот утонет вместе со своей маленькой лодочкой. Стихотворение исполнено **трагизмом**: девушка невинна и чиста, однако она становится виновницей смерти попавшего под её чары человека.

Лирический герой искренне за него переживает, он как будто наблюдает со стороны происходящее, повествует о событиях так, будто стоит на соседней скале и видит все происходящее своими глазами.

В заключение он пишет: «*Ich glaube, die Wellen verschlingen am Ende Schiffer und Kahn; und das hat mit ihrem Singen die Lorelei getan*» (Я думаю, волны проглотят в конце лодочника и лодку; и это своим пением сделала Лорелея) Эта строфа подтверждает предположение, что **лирический герой является наблюдателем** в данном произведении, так как он говорит о возможной катастрофе в будущем времени.

Легенда сохранена всеми переводчиками, и принципиально важный образ Лорелеи тоже сохранён. Таким образом, в переводах чувствуется то же настроение переживания и эмоционального напряжения, что в полной мере передает идейно-эстетическое содержание оригинала.

Вывод: все переводчики смогли в полной мере отобразить идею произведения, сохранили систему образов и точно передали создаваемое оригиналом настроение.

2 группа

Жанрово-композиционная структура

Композиция (от лат.compositio- составление, соединение), расположение и соотношенность компонентов художественной формы, то есть построение художественного произведения, обусловленное его содержанием и жанром.

Все стихотворения (и оригинал, и переводы) состоят из **шести четверостиший**. Композиционно их можно разделить на **пять частей**:

вступление (первая строфа),

описание состояния природы (вторая строфа),

создание образа Лорелеи (третья и четвертая строфы),

создание образа лодочника (пятая строфа),

заключение – размышления автора, своего рода кульминация (шестая строфа).

В переводе **В. Левика** четко сохранена оригинальная структура четверостишия, так как он лишь позволил себе заменить некоторые слова синонимами, сохранив при этом и эмоциональный настрой.

Дословный перевод	В. Левик
Я не знаю, что должно значить то, Что я такой грустный ; Одна сказка из старых времен , Которая не уходит из моих мыслей.	Не знаю, что стало со мною, Печалью душа смущена. Мне все не дает покою Старинная сказка одна.

Естественно, переводчику пришлось избежать номинативного предложения, которое использовано в оригинале, так как в русском языке такая конструкция может звучать странно. Таким образом, эта небольшая замена оправдывается особенностями грамматики немецкого и русского языков.

Л. Мей переделал сложное предложение, из которого состоит первое четверостишие оригинала в **риторический вопрос**, что так же наталкивает на мысль о его желании донести до читателя напряжённое **душевное состояние** лирического героя.

Дословный перевод	Л. Мей
Я не знаю, что должно значить то, Что я такой грустный; Одна сказка из старых времен, Которая не уходит из моих мыслей.	Бог весть, отчего так неожиданно Тоска мне всю душу щемит, И в памяти так неустанно Старинная песня звучит?

Второе четверостишие посвящено уже **описанию природы**, что является началом «рассказа» лирического героя.

В этом стихотворении у него на фоне **подчеркнуто спокойной и прекрасной природы**, наполненной тишиной и прохладой, происходят довольно странные и **страшные события**. В данной строфе наибольшей точности добился **В. Левик**:

Дословный перевод	В. Левик
Воздух свеж, темнеет, И спокойно течет Рейн; Верхушка горы искрится В свете вечернего солнца.	Прохладен воздух, темнеет, И Рейн уснул во мгле. Последним лучом пламенеет Закат на прибрежной скале.

У **В. Левика** использовано **олицетворение «Рейн уснул»**, возможно, для описания полного спокойствия.

Л. Мей несколько изменил композиционную структуру строфы:

Дословный перевод	Л. Мей
Воздух свеж, темнеет, И спокойно течет Рейн; Верхушка горы искрится В свете вечернего солнца.	Прохладой и сумраком веет; День выждал вечерней поры; Рейн катится тихо, и рдеет, Вся в искрах вершина горы.

Как видно из сравнительной таблицы, описание вечернего состояния, которое в оригинале занимает 2 стиха, у Л. Мея занимает три, а описанию вечерних гор отведен лишь один стих, тогда как в оригинале – два.

Третье и четвертое шестистишия представляют нам девушку из легенды – Лоре-лею. Здесь ближе к оригиналу, за исключением некоторых внесенных изменений и допущенных неточностей, оказался В. Левик:

Дословный перевод	В. Левик
<p>Красивейшая девушка сидит Там на чудной высоте, Ее золотые украшения блестят, Она причесывает свои золотые волосы.</p>	<p>Там девушка, песнь распевая, Сидит на вершине крутой. Одежда на ней золотая, И гребень в руке – золотой.</p>
<p>Она причесывает их золотым гребнем, И поет при этом песню; Она имеет удивительную, Сильную (могущественную) мелодию.</p>	<p>И кос ее золото вьется, И чешет их гребнем она, И песня волшебная льется, Неведомой силы полна.</p>

Необходимо отметить, что **оба автора заменили «чудную» высоту** (слово *wunderbar* в немецком языке не имеет негативной окраски, а лишь означает «чудное», «удивительное») на **«крутую вершину» у Левика**, что слегка изменяет значение оригинала. **Л. Мей** внес более существенные изменения:

Дословный перевод	В. Левик
<p>Красивейшая девушка сидит Там на чудной высоте, Ее золотые украшения блестят, Она причесывает свои золотые волосы.</p>	<p>Взошла на утесы крутые И села девица-краса, И чешет свои золотые, Что солнечный луч, волоса.</p>
<p>Она причесывает их золотым гребнем, И поет при этом песню; Она имеет удивительную, Сильную (могущественную) мелодию</p>	<p>Их чешет она, распевая,- И гребень у ней золотой,- А песня такая чудная, Что нет и на свете другой.</p>

У **Л. Мея** девушка «*взошла на утесы крутые*», переводчик *не сохранил статичность образа*. Также о песне он написал: «*А песня такая чудная, что нет и на свете другой*». В оригинале «*могущественная мелодия*» определяет воздействие ее на человеческую душу, ведь позднее рыбак, зачарованный ею, разобьется о скалы.

Таким образом, **Л. Мей недостаточным образом отобразил значение песни девушки.**

Предпоследнее, **пятое**, четверостишие представляет воображению читателя **рыбака**, зачарованного песней девушки. Здесь все переводчики довольно схоже интерпретировали оригинал:

Дословный перевод	
Лодочника в маленькой лодке Охватывает дикая боль; Он смотрит не на рифы, Он смотрит теперь наверх, в высоту	
Л. Мей	В. Левик
И обмер рыбак запоздалый И, песню слышавши ту, Забыл про подводные скалы И смотрит туда – в высоту...	Бездумной охвачен тоскою, Гребец не глядит на волну, Не видит скалы пред собою, Он смотрит туда, в вышину.

Здесь каждый переводчик внес свои изменения, однако они вполне отражают основную мысль автора.

Заключительное, **шестое**, четверостишие – **вывод автора, его оценка происходящего**. В оригинале автор выражает свое мнение словами *Ich glaube*, что можно перевести как «я думаю» или «мне кажется».

Л. Мей единственный, кто сохранил эту особенность:

Дословный перевод	В. Левик
Я думаю , волны проглотят В конце лодочника и лодку; И это своим пением Сделала Лорелея.	Мне кажется , так вот и канет Челнок, ведь рыбак без ума, Ведь песней призывною манит Его Лорелея сама.

В. Левик заменил «*думаю*» на «*знаю*», что является более резким словом, выражающим полную уверенность в своем мнении. Это преобразует общий настрой стихотворения из задумчивых рассуждений в что-то более приземленное, в простое описание очередного несчастного, которого погубили песни девушки.

Дословный перевод	В. Левик
Я думаю , волны проглотят В конце лодочника и лодку; И это своим пением Сделала Лорелея.	Я знаю , река, свирепая, Навеки сомкнется над ним, И это все Лорелея Сделала пеньем своим

Учитель. Жанр этого произведения можно определить как баллада.

«Баллада (франц. *ballade*, от прованс. *balada* – танцевальная песня) – лиро-эпический жанр... на исторические (позднее также сказочные и бытовые) темы... (сходен с романсом испанским, некоторыми видами русских былин и исторических песен и немецкими народными песнями, впоследствии тоже названными балладами) – обычно с трагизмом, таинственностью, отрывистым повествованием... здесь обычно разрабатывалась сказочная или историческая тематика...» [8, с.44-45].

Вывод. Таким образом, по близости к композиционной структуре отметим перевод **В. Левика**, который, хотя и адаптировал текст к русскому пониманию, сохранил многие важные авторские особенности. Жанр баллады сохранили все переводчики.

3 группа

**Разбор изобразительных средств языка,
раскрывающих вместе с композицией идею литературного произведения**
(анализ тропов, синтаксической организации, ритмико-метрических соответствий и рифмы, звукового восприятия, соответствия количества частей речи).

Учитель. Проведём анализ тропов.

Литературный энциклопедический словарь определяет троп, как «преобразование единицы языка, заключающееся в переносе традиционного наименования в иную предметную область. В стилистике и поэтике троп – одна из разновидностей фигур, охватывающая так называемые фигуры **переосмысления** (иногда неточно говорят о «переносах значений»)». Тропы помогают достичь **«эстетический эффект выразительности»**, точнее донести до читателя значение того или иного явления при помощи создаваемого тропами образного ряда.

1. **Первое** четверостишие **не слишком богато** образными рядами, как и, впрочем, само стихотворение в целом.

Л. Мей использует олицетворения **«тоска душу щемит»** и **«песня звучит»**. Сочетание **«щемит душу»** довольно часто употребляется в русском языке, и со стороны переводчика это удачный ход, так как у читателя сразу возникает яркая ассоциация с этим каждому знакомым чувством.

У другого переводчика **образные средства отсутствуют**, его перевод данной строфы можно назвать **дословными**.

2. Так как **во второй строфе** автор описывает **состояние природы**, то здесь встречаются олицетворения, связанные с природой, такие, как: **«день выждал вечерней поры»**, **«Рейн катится тихо»** и **«рдеет вершина горы»** (Л. Мей); **«Рейн уснул во мгле»**, **«пламенеет закат»** (В. Левик).

Таким образом **Л. Мей** нашел достойную замену слову **«искрится»**, которое использовано в оригинале. Цельное сочетание **«рдеет, вся в искрах, вершина горы»** (Л. Мей) представляет собой **метафору**.

3. В оригинале основные средства выразительности направлены на девушку, на ее **«золотые» волосы**, украшения, **«чудную высоту»** и, конечно же, на ее **песню**.

Л. Мей использовал **русское сочетание «девушка-краса»**, а **«золотые» (эпитет) волосы** ее сравнил с **солнечными лучами** (*«золотые, что солнечный луч, волоса»* – сравнение).

Применительно к **песне** он использовал **эпитет «чудная»** и **сравнение «такая чудная, что нет и на свете другой»**, которыми, как говорилось, он не точно выразил значение песни в произведении. Оригинальную **«чудную высоту» (эпитет) он заменил на «крутые утесы»**.

В. Левик заменил **«чудную высоту» на «крутую вершину»**, таким образом, **утратив** в определённой мере **«волшебность»** создаваемого образа.

Одежда девушки «золотая» (эпитет), «и кос ее золото вьется» (метафора).

Песня охарактеризована эпитетами **«волшебная» и «неведомой силы полна»**.

4. В строфе про **рыбака** важен **образ ничтожности человека** перед песней Лорелеи. У **Л. Мея** строка **«и обмер рыбак запоздалый»** вполне раскрывает этот образ, путем подобранных переводчиком слов, **хотя здесь и отсутствует образ именно «лодочника в маленькой лодке»** (здесь необходимо отметить, что оригинальная строка *«Den Schiffer in kleinen Schiffe»* могла быть переведена как *«лодочник в маленькой лодочке»*, так как слова Schiffer и Schiffe имеют принизительную окраску, то есть могут быть использованы относительно чего-то подчеркнуто маленького и ничтожного).

Слово **«запоздалый»**, то есть опоздавший, **подчеркивает обреченность** рыбака на смерть. По определению Словаря русского языка Ожегова, слово **«обмереть»** означает **«оцепенеть от сильного, внезапного потрясения, переживания»**, таким образом, здесь это слово является сильным выразительным средством, характеризующим как состояние рыбака, так и действие песни девушки на него.

У **В. Левика** **главный образ утрачен**. Состояние **«гребца» В. Левик** определяет так: **«Бездумной (эпитет) охвачен тоскою»**. **«Бездумный»** в данном контексте можно объяснить как ни над чем не задумывающийся, не контролирующей свои действия.

5. В последней строфе важно **указание на рассуждение автора**. В оригинале это выражено фразой *Ich glaube*, что в переводе означает **«мне кажется», «я думаю»**.

Ближе к оригиналу здесь перевод **Л. Мея**, он единственный сохранил дословный перевод этой фразы, не утратив при этом ее особого значения. Однако в остальном он внес некоторые изменения. В последней строфе он вновь **упомянул состояние рыбака («...ведь рыбак без ума» – метафора)**, а также он заменил **часть «и это своим пением сделала Лорелея» на «песней призывною манит его Лорелея сама»**.

Авторская фраза ставила точку в этом стихотворении, замена же, произведенная **Л. Меем**, оставляет ощущение незавершенности. **В. Левик** заменил предположение уверенностью: **«пловец и лодочка, знаю, погибнут среди зыбей...» и «Я знаю, река, свирепая, навеки сомкнется над ним...»**.

Вывод: в передаче настроения с помощью изобразительно выразительных средств и изображению наиболее значимых деталей, отмеченных самим автором, ближе к оригиналу оказался перевод В. Левика, а в стихотворении Л. Мея создается образ максимально приближенный к русской действительности.

4 группа

Анализ синтаксической организации

Учитель. Синтаксис (от греч. *syntaxis* – построение, порядок) – раздел грамматики, изучающий процессы порождения речи: сочетаемость и порядок следования слов внутри предложения, а также общие свойства предложения как автономной единицы языка и высказывания как части текста» [7, стр. 448].

В оригинале каждая строфа – предложение, каждое из которых, кроме третьего, разделено на две части точкой с запятой.

(Первая часть первой строфы состоит из главного предложения с двумя придаточными изъяснительными, вторая – из номинативного предложения с одним определительным придаточным. Первая часть второй строфы представляет собой три простых предложения, соединенных сочинительными союзами, вторая – одно простое предложение. Третья строфа не разделена, как другие, на две части, она состоит из трех простых предложений с бессоюзной связью. Первая строфа четвертой и пятой части – простое предложение, вторая строфа четвертой – тоже простое предложение. Вторая часть пятой строфы состоит из двух предложений, соединенных бессоюзной связью. Первая часть шестой строфы состоит из главного предложения с придаточным изъяснительным, вторая же представляет собой простое предложение).

По синтаксической организации у **Л. Мея** синтаксическая конструкция стихотворения сильно изменена, однако он сохранил главную его особенность: каждая строфа – одно предложение.

(Первая строфа перевода состоит из двух предложений, соединенных сочинительным союзом. Первое предложение – простое, во втором Л. Мей ввел риторический вопрос. Вторую строфу он разделил двумя знаками «;» на три части. Первая – простое безличное предложение, вторая – простое предложение, третья – два простых предложения, соединенных сочинительным союзом. Эта перестановка явилась следствием того, что состояние природы Л. Мей описал в трех стихах, тогда как в оригинале ему отведено два. Третья строфа не состоит из трех простых бессоюзных предложений, как в оригинале, а является одним простым, осложненным однородными сказуемыми и сравнительным оборотом. В четвертой части Л. Мей использовал три простых предложения и одно придаточное определительное. Пятая часть целиком состоит из простого предложения, осложненного однородными сказуемыми, соединенными сочинительными союзами «и», которые, попадая в начало первого, второго и четвертого стиха, образуют анафору. Как говорилось выше,

Гейне тоже использовал анафору, которая делала акцент на подверженности рыбака влиянию необычной мелодии. Во второй части стиха у Мея – многоточие. Шестая, заключительная, строфа состоит из одного главного предложения, придаточного изъяснительного и двух придаточных причины, прикрепленных к придаточному изъяснительному).

В. Левик разделил первую, вторую и третью строфы на две части, однако не так, как в оригинале, точками с запятой, а при помощи деления их на отдельные предложения. Также он сохранил одну из особенностей оригинального текста: предложения не переносятся между строфами, последний стих строфы – всегда конец предложения. Если не принимать во внимание другой знак, выбранный В. Левиком для разделения первой строфы на две части, то различия в их синтаксической конструкции несущественны и объясняются тем, что русский и немецкий синтаксис мало схожи.

(Первая часть первой строфы состоит из определенно-личного предложения, прикрепленного к нему придаточного изъяснительного и простого предложения с бессоюзной связью. Вторая – простое предложение. Вторая строфа также состоит из двух предложений. Первое включает в себя два простых предложения и одно безличное, с разными видами связи, а второе – простое предложение. Третья строфа разделена тем же способом, первая часть – простое предложение, осложненное деепричастным оборотом, вторая – два простых предложения, соединенные сочинительным союзом «и». После третьей строфы деления на части уже нет, теперь каждая строфа – одно предложение. Предложение четвертой строфы включает в себя три простых предложения, соединенных сочинительными союзами «и», которые, находясь в начале первых трех строк, образуют анафору, и односоставное неполное предложение, соединенное с предыдущими бессоюзным способом. Пятая строфа состоит из трех простых предложений с бессоюзной связью. Шестая, заключительная, строфа состоит из простого предложения с прикрепленным к нему придаточным изъяснительным и еще одного простого предложения).

Вывод. По синтаксической организации ближе к оригиналу перевод **В. Левика** – он произвёл несколько замен синтаксических конструкций, однако это объясняется тем, что синтаксис русского и немецкого языков различен.

5 группа

Анализ метрико-ритмических соответствий

Немецкий язык отличается сбивчивостью, пульсирующими ритмами. По этой причине размер оригинального стихотворения по силлабо-тонической системе определить не удастся, однако в оригинале и во всех переводах в каждом стихе, независимо от количества в нем слогов, всегда **присутствуют только три ударных слога**, то есть размеры стихов трехстопные. В доказательство того, что размер оригинала определить крайне трудно и практически невозможно, представляем здесь ритмиче-

скую схему ударных и безударных слогов, по которым и определяется обыкновенно размер. Объяснение знаков: подстрочной чертой «_» обозначается безударный слог, наклонным разделом «/» – ударный.

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten	_ _ / _ / _ _ / _
Daß ich so traurig bin;	_ / _ / _ _ /
Ein Märchen aus alten Zeiten,	_ / _ _ / _ / _
Das kommt mir nicht aus dem Sinn	_ / _ / _ _ _ /

По этой схеме можно наглядно представить себе **перебиваемые ритмы стиха**. Размер, взятый за основу всеми переводчиками, – **трехстопный амфибрахий**.

Амфибрахий (греч. *amphibrachys* букв. – с двух сторон краткий), – в силлаботоническом стихосложении метр, образованный стопами из трех слогов с сильным местом на втором. В русской поэзии употребителен с начала девятнадцатого века, сперва – в балладах и романах [8, с.22].

Таким образом, объясняется выбор переводчиками именно амфибрахия.

	Количество слогов	Всего	Ударн.
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24		
Оригинал	9 7 9 8 8 6 8 6 6 5 8 7 9 6 8 7 8 7 9 9 10 7 8 6	181	72
Л. Мей	9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8	204	72
В. Левик	9 8 8 8 8 6 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 8 7	198	72

С точки зрения ритмико-метрического соответствия в переводе В. Левика количество слогов больше, чем в оригинале, а это говорит о наличии вставок и распространений, которых в оригинале нет. За основу взят трехстопный амфибрахий, однако иногда переводчики укорачивали строки, чтобы привлечь внимание читателя на эмоциональную окраску того или иного слова. У Левика в последней строфе идет постепенное уменьшение количества слогов, таким образом он подводит читателя к концу повествования и в конце, самым коротким последним стихом, ставит точку.

Дальше всех от оригинала перевод Л. Мея. Возможно, это объясняется тем, что его перевод был одним из первых (1858). Как видно из анализа композиции и тропов, у Мея множество вставок и замен. По количеству слогов его перевод самый большой, а написан он ровным трехстопным амфибрахией без единого перебора. Таким образом, Л. Мей преобразовал перевод оригинала в привычную для русского слуха балладу, по всем существовавшим тогда канонам.

Вывод. По метрико-ритмическим соответствиям оба перевода достаточно **далеки** от оригинала.

Рифма

Стихи	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Оригинал	ж а	м b	ж а	м b	ж с	м d	ж с	м d	ж е	ж f	ж е	ж f	ж g	м h	ж g	м h	ж i	м j	ж i	м j	ж k	м l	ж k	м l
Л. Мэй	ж а	м b	ж а	м b	ж с	м d	ж с	м d	ж е	ж f	ж е	ж f	ж g	м h	ж g	м h	ж i	м j	ж i	м j	ж k	м l	ж k	м l
В. Левик	ж а	м b	ж а	м b	ж с	м d	ж с	м d	ж е	ж f	ж е	ж f	ж g	м h	ж g	м h	ж i	м j	ж i	м j	ж k	м l	ж k	м l

Как видно из таблицы, рифма и в оригинале, и в переводе перекрестная, по четверостишиям. Во всех переводах чередуется женская и мужская рифмы, однако в оригинале, в третьей строфе у Гейне, рифма везде женская. Именно в третьей строфе, которую, как уже говорилось выше, Гейне не стал делить на две части, как все остальные строфы.

Точная рифма ко всем стихам во всех строфах присутствует лишь у В. Левика.

Но, так как в оригинале присутствует диссонанс, образованный неудачно, а возможно, специально неточно подобранными рифмами, то «сглаживание», которое произвел В. Левик, можно считать отступлением от особенностей оригинального текста.

Некоторые несоответствия встречаются и в переводе Л. Мея. Возможно, неточности допущены специально, чтобы показать сбивчивость и даже нескладность немецкой речи. В переводе Л. Мея имеется йотированная рифма («запоздалый» – «скалы») и приблизительная (с несовпадением заударного гласного: «канет» – «манит»).

Вывод. Л. Мей в переводе использовал приём **диссонанса**, что приблизило его к оригинальному произведению.

6 группа

Анализ синтаксической организации

Учитель. «Звукопись в стихосложении, то же, что система звуковых повторов, в особенности – подобранных на звукоподражание...» [7, с.112]. Также звукопись иногда помогает **создать общее настроение стихотворения.**

Данное стихотворение по содержанию не имеет каких-либо напряженных моментов, требующих подражанию какому-либо звуку (шипению, звону и т. п.). Отсюда следует, что ярко выраженная звукопись отсутствует во всех переводах. Единственное, что можно отметить, – благодаря повторам некоторых гласных стихи приобретают известную мелодичность, так как имеют отношение к жанрам баллады, народной песни.

Чаще всего в переводах Л. Мея и В. Левика встречаются гласные [a], [e], [y], придающие переводам плавность и певучесть.

Вывод. Звуковое восприятие немецкой речи кардинально отличается от мелодич-

ности русского языка. Переводчики с помощью звукописи лишь передали особенности жанра – баллады.

Учитель. Полезным будет выяснить и соответствие количества частей речи.

Немецкий язык имеет некоторые непередаваемые на русский язык конструкции, следовательно, тот перевод ближе оригиналу, в котором использовано слов меньше, чем в оригинале. Как видно по представленной ниже таблице, все переводчики соблюли эту особенность:

	Знаменательные части речи	Служебные части речи	Всего
Оригинал	83	33	116
Прозаический перевод	83	17	100
Л. Мей	78	26	104
В. Левик	78	22	100

Однако близость к оригиналу в данном случае должна определяться не только общим количеством слов, **но и наличием замен или вставок:**

	Знаменательные части речи	Совпадения	Синонимы	Вставки
Оригинал	83 100 %			
Прозаический перевод	83 100 %			
Л. Мей	78 100 %	16 20,5 %	33 42 %	29 37,5 %
В. Левик	78 100 %	28 35,9 %	37 47,5 %	13 16,6 %

Таким образом, если опираться именно на наличие вставок, очевидно, что **перевод Л. Мея более далек от оригинала**. Как уже говорилось выше, в случае Л. Мея это может объясняться тем, что его перевод был одним из первых и был призван максимально адаптировать иностранный текст к русскому пониманию.

Меньше всего изменений в произведение привнес В. Левик, однако количество замененных синонимами слов у него равняется почти половине. Надо также отметить, что **по количеству слов перевод В. Левика совпадает с прозаическим переводом**.

Вывод. Таким образом, по соответствию количества частей речи, наличию замен и вставок, перевод В. Левика ближе к оригиналу. Наиболее удачной интерпретацией,

без утери смыслового значения, с достижением эффекта более понятного русскому читателю слога определенно стал перевод **В. Левика**. Хотя точным переводом его стихотворение назвать нельзя.

Поэт Л. Мартынов сказал:

*Любой из нас имеет основанье
Добавить, беспристрастие храня,
В чужую скорбь свое негодованье,
В чужое тленье своего огня.*

Учитель. В своей собственной оценке старайтесь не быть субъективными.

Итак, мы пришли в эпоху поэта, в его творческую мастерскую. Зачем? (*обращение к эпиграфу*).

«... Оттого, что всякому хочется возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего не достает мне, но он скажет, и это сейчас же сделается моим».

Что стало «моим»? (*Выслушать всех.*)

Домашнее задание:

Два варианта:

- 1) сопоставить и проанализировать переводы С. Маршака и А. Блока;
- 2) выполнить собственный поэтический перевод (какова ваша собственная интерпретация данного текста?).

С. Маршак	А. Блок
1. Не знаю, о чем я тоскую,	1. Не знаю, что значит такое,
2. Покоя душе моей нет,	2. Что скорбью я смущен;
3. Забыть никак не могу я	3. Давно не дает покою
4. Преданье далеких тех лет,	4. Мне сказка старых времен.
5. Дохнуло прохладой. Темнеет.	5. Прохладой сумерки веют,
6. Струится река в тишине.	6. И Рейна тих простор;
7. Вершина горы пламенеет,	7. В вечерних лучах алеют
8. Над Рейном в закатном огне.	8. Вершины дальних гор.
9. Девушка в светлом наряде	9. Над страшной высотой
10. Сидит над обрывом крутым.	10. Девушка дивной красоты
11. Блещут, как золото, пряди	11. Одеждой горит золотою,
12. Под гребнем ее золотым.	12. Играет златом косы.
13. Проводит по золоту гребнем	13. Золотым убирает гребнем
14. И песню поет она.	14. И песню поет она;
15. И власти, и силы волшебной	15. В ее чудесном пеньи
16. Зовущая песня полна.	16. Тревога затаена.

17. Пловец в челноке беззащитном	17. Пловца на лодочке малой
18. С тоскою глядит в вышину,	18. Дикой тоской полонит;
19. Несется он к скалам гранитным,	19. Забывая подводные скалы,
20. Но видит ее лишь одну.	20. Он только наверх глядит.
21. А скалы кругом все отвесней,	21. Пловец и лодочка, знаю,
22. А волны - круче и злей.	22. Погибнут среди зыбей;
23. И, верно, погубит песней	23. И всякий так погибает
24. Пловца и челнок Лорелей	24. От песен Лорелей.

«А душу можно ль рассказать?»

Сопоставительный анализ стихотворений «Невыразимое» В. А. Жуковского, «Silentium» Ф. И. Тютчева и «Silentium» О. Э. Мандельштама

Я пришла к поэту в гости...

А. А. Ахматова

Что есть Слово?

«Что наш язык пред дивною природой?»

В чём сила Слова?

«Лишь слову жизнь дана...»

Каждый ли способен услышать Слово?

«Как сердцу высказать себя?»

Учитель. Однажды на вопрос Полония «Что Вы читаете?» Гамлет ответил: «Слова, слова, слова...»

Что есть Слово?

Наверное, не найдётся такого поэта, который не испытал бы «страха смертного перед бумагой белой».

«Я никогда не просила у Бога – рифмы (это – моё дело), я просила у Бога силы найти её, силы на это мучение», – говорила М. Цветаева.

В чём сила Слова?

Каждый ли способен услышать Слово?

Для этого необходима Тишина, Молчание, и тогда Слово, изречённое поэтом, будет услышано.

Цель урока: сегодня говорим о мучительных поисках поэтами каждого слова, о способности читателя понимать результаты поэтических исканий.

Это общая, вечная тема для всех поэтов всех эпох. Мы обратимся к стихотворениям классиков русской литературы трёх поэтических периодов: «Невыразимое» В. А. Жуковского, «Silentium» Ф. И. Тютчева и «Silentium» О. Э. Манделштама.

Мы пришли в эпоху трёх замечательных поэтов.

В. А. Жуковский – романтик.

О. Э. Манделштам – символист, акмеист.

Ф. И. Тютчев, по словам литературоведа Льва Озерова, «наследник 18 века, дитя 19, Тютчев принадлежит целиком нашему 20 веку».

Зачем?

«Оттого, что всякому хочется возвышенно мыслить, чувствовать, всякий ждёт, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего не достает мне, но он скажет, и это сейчас же сделается моим» (А. Н. Островский).

Итак, все три стихотворения о Тишине, о Молчании, о Слове, изречённом поэтами. Но акценты у каждого свои.

Василий Андреевич Жуковский. «Невыразимое»

1819 г. Поэт в Петербурге, состоит на службе Государя в качестве учителя русского языка у Великой княгини Александры Фёдоровны. Ему 24 года. Это период расцвета его творчества. Но он уже пережил личную драму (замужество М. Протасовой в 1817 г.). Это укрепляет его осознание невозможности счастья в этом мире и ожидание его «Там». Жуковский – поэт, открывший XIX век, его «первые вздохи лирики совершенно личной». Уже говорят о непринуждённости и лёгкости его стиха, о раскованной поэтической речи с живыми разговорными интонациями. В русскую поэзию В. Жуковский принёс язык чувства и души.

Чтение стихотворения.

Невыразимое
(Отрывок)

Что наш язык земной пред дивною природой?

С какой небрежною и лёгкою свободой

Она рассыпала повсюду красоту

И разновидное с единством согласила!

Но где, какая кисть её изобразила?

Едва-едва одну её черту
С усилием поймать удастся вдохновению...
Но лзя ли в мёртвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?..
Святые таинства, лишь сердце знает вас.
Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья –
Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена –
Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полёте удержать,
Ненаречённому хотим названье дать –
И обессиленно безмолвствует искусство?
Что видимо очам – сей пламень облаков,
По небу тихому летящих,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката –
Сии столь яркие черты –
Легко их ловит мысль крылата.
И есть слова для их блестящей красоты.
Но то, что слито с их блестящей красотой, –
Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внемлемый одной душою
Обворожающего глас,
Сие к далёкому стремленье,
Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее внезапно дуновенье
От луга родины, где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упованье),
Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старины,
Сия сходящая святыня с вышины,
Сие присутствие Создателя в созданье –
Какой для них язык?.. Горе душа летит,
Всё необъятное в единый вздох теснится
И лишь молчание понятно говорит.

Вторая половина августа 1819 г.

Г. А. Гуковский: «... нет ни вещей, ни природы, ни обстоятельств жизни, ни указаний на человеческие отношения, ничего объективного. А есть только душа, мечта и чистая эмоция».

Вывод. В. Жуковский выразил оттенки чувства. Слово в его поэтической манере утрирует конкретно чувственное значение.

Учитель. Определите главную мысль стихотворения.

(«Что наш язык пред дивною природой?» Уже в первом стихе говорится о душе человека пред мира красотой. Далее четыре конкретизирующих вопроса: «Но где, какая кисть её изобразила?»; «Но льзя ли в мёртвое живое передать?»; «Кто мог создания в словах пересоздать?»; «Невыразимое подвластно ль выраженью?» Эти риторически-утверждающие вопросы определяют проблему).

Первая часть композиции содержит рубежный вопрос: «И обессиленно безмолвствует искусство?»

И ответ на нериторический вопрос:

Сии столь яркие черты –
Легко их ловит мысль крылата,
И есть слова для их блестящей красоты.

Это первая сторона Невыразимого.

Вторая часть композиции о другой стороне Невыразимого.

Для «ярких черт блестящей красоты» слова есть, НО «то, что слито с сей блестящей красотой» (12 строк «словесного портрета») этого «ТО» – это уже попытка выразить действительно Невыразимое. «ТО» – это душа человека, который должен постигнуть красоту мира, увидеть «сходящую святыню с вершины», почувствовать «сие присутствие Создателя в созданье».

Вывод. лишь человек ощущает себя причастным к Божественной Тайне созидания, когда состояние его души достигает такой высоты, где уже не нужны никакие слова:

Горе душа летит,
Всё необъятное в единых вздох теснится
И лишь молчание понятно говорит...

Учитель. Отметим особенности лексики.

(Возвышенная, торжественная – соответственно теме – «вдохновенье, дивная природа, созданье, невыразимое, прекрасное, безмолвствовать, святыня, скорбном» и другие абстрактные образы.)

Учитель: Определим изобразительно-выразительные средства.

(Эпитеты: «дивная природа, лёгкая свобода, величественный час, тихое небо, вод блестящих, пышный закат, мысль крылата, святая молодость».

Метафоры: «рассыпала повсюду красоту, сей пламень облаков» и др.

Метонимия: «какая кисть».

Перифраз: «болезненное чувство» (творчество, вдохновение).

Оксюморон: «и лишь молчание понятно говорит».

Субстантивация: «разновидное, невыразимое, мёртвое, живое, беспредельное, прекрасное, смутное, волнующе, далёкое, шепнувшего, милом, радостном, скорбном».

Вывод: больше всего эпитетов и субстантивированных прилагательных и наречий, в результате такой неопределённости, размывания семантики слова расширяется многозначность стиха, который стремится выразить Невыразимое (начиная уже с заглавия).

Учитель: Какова синтаксическая организация?

(Много риторических вопросов: «Что наш язык пред дивною природой? Но где, какая кисть её изобразила? Но лъзя ли в мёртвое живое передать? Кто мог создание в словах пересказать? Невыразимое подвластно ль выражению?»; много многочастных предложений; много однородных членов; инверсия («безмолвствует искусство, облаков летящих».)

Учитель: Какова звуковая организация?

(Преобладает ассонанс [o], [a]: «природа, свобода, вдохновение, дуновение»)

Учитель: Определим метр и рифму.

(6-стопный ямб придаёт лёгкость, а долгий стих оправдывает монументальность формы, стихотворение носит элегический характер)

Вывод. Все средства соотносятся с важностью и серьёзностью философского содержания.

Фёдор Иванович Тютчев

Большой поклонник творчества В. Жуковского (написал стихотворение «Памяти В. А. Жуковского», 1852 г:

Душа его возвысилась до строю
Он стройно жил, он стройно пел...

Тютчев считал В. Жуковского воплощением «духовной чистоты», и отсвет жизни и творчества В. Жуковского всегда сопровождал Ф. Тютчева (преемственность).

Silentium!

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звёзды в ночи, –
Любуйся ими – и молчи.

*Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймёт ли он, чем ты живёшь?
Мысль изречённая есть ложь.
Взрывая, возмутишь **ключи**, –
Питайся ими – и молчи.*

*Лишь жить в себе самом умей –
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, –
Внимай их пенью – и молчи!..*

1830

В стихотворении «Silentium» Ф. Тютчев продолжает тему, поднятую В. Жуковским. Но у В. Жуковского преобладает элегичность, вопросительно-риторическая интонация, а у Ф. Тютчева при сохранении монументальности формы, наполненной философским содержанием, наблюдается сжатость строк (как у Г. Державина) – краткость как черта поэтики.

Экспрессивность уже в заглавии – императив, выраженный латинским существительным *Silentium*. Первый стих – три глагола в повелительном наклонении («молчи, скрывайся и таи»), шесть повелительных глаголов в конце каждой строфы отображают ритм движения поэтической мысли:

Любуйся ими – и молчи

...

Питайся ими – и молчи

...

Внимай их пенью – и молчи

Вывод. Уже в заглавии ИДЕЯ – МОЛЧАНИЕ. А всё стихотворение – развёрнутое доказательство тезиса о молчании.

У Ф. Тютчева нет пейзажа (ср. с В. Жуковским). Здесь ночной мир человеческой души, вот его приметы:

Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи...

Это попытка «выразить Невыразимое», т. е. излить душу в слове подобно взрыву, который ведёт к нарушению гармонии:

Взрывая возмутишь ключи,-
Питайся ими – и молчи.

НО: «Этот молчаливник – неистовый оратор. Он непрестанно кого-то побеждает, убеждает и просит. В своём уединении он всё спорит с кем-то...» (А. В. Чичерин).

Учитель. Может быть, поэт убеждает сам себя?

Учитель: определим композицию.

(Трёхчастная, центральная строфа – 2, в ней 3 острых по содержанию и сжатых по форме вопроса («Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя? Поймёт ли он, чем ты живёшь?») А затем афоризм – «мысль изречённая есть ложь» - это возвращение к началу – МОЛЧАНИЕ.)

Вывод. Ответ на вопрос («А душу можно ль рассказать?») у поэтов одинаков. В. Жуковский и Ф. Тютчев отвечают – НЕТ).

Учитель. Отметим особенности лексики.

(Сочетание возвышенной (много устаревших грамматических форм) и общеупотребительной (разговорная лексика как характерная черта стиля) лексики сохраняет торжественность слога.)

Учитель. Определим изобразительно-выразительные средства.

(Обратное сравнение: «безмолвно, как звёзды в ночи»;

метафорический образ: «ключи»;

метонимия: «как сердцу высказать себя»;

раздвоенный эпитет: «таинственно-волишебных».)

Учитель. Отметим особенности синтаксической организации.

(Глаголы в повелительном наклонении, вопросительные предложения (2 строфа), инверсия («в душе твоей, заходят оне, мысль изречённая, разгонят лучи»), 1 и 3 строфы – это отдельные предложения.)

Учитель. Отметим особенности звуковой организации.

(1 строфа – ассонанс; 2 – аллитерация [р], [г], [б] в кульминации; 3 – 1 часть ассонирующая, а 2 часть – аллитерации).

Учитель. Определим метр и рифму.

(4-стопный ямб с мужской чёткой рифмой и 6-стопные смешанные строфы говорят о чёткости в организации.)

Осип Манделштам

Silentium!

Она ещё не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В чёрно-лазореваем сосуде.

Да обретут мои уста
Первоначальную монету,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Останься пеной, *Афродита*,
И, *Слово, в музыку* вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

1910 ...

Поэт XX века, символист-акмеист, вступает в поэтический диалог с предшественниками. О. Мандельштам был пристальным читателем Ф. Тютчева (в сборнике «Камень» есть стихотворение «Silentium», 1910 г., что говорит о преемственности).

Стихотворение начинается с местоимения ОНА, т.к. имя «ещё не родилось». О. Мандельштам продолжает сквозную тему, но смещает акценты с человека, пытающегося «высказать себя», на ТО, что рождается в результате творчества:

Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь

ОНА – объединяет и «присутствие Создателя в созданье» (ср. у В. Жуковского – «невыразимое словами»), и «ключи», питающие душу человека, у Ф. Тютчева).

Для О. Мандельштама начало всего – Музыка. Во 2 строфе звучит музыка ночного прибоя:

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В чёрно-лазореваем сосуде.

Даже ритм подобен ритму набегающих волн.

У Ф. Тютчева	У О. Мандельштама
<i>Суровая гармония</i>	<i>Моцартовская, радостная</i>
<i>Строгий внутренний мир поэта</i>	<i>Сверкающий внешний мир</i>
<i>Суровый колорит</i>	<i>Игра красок</i>

<p>НО Jakobсон отмечал и параллели</p> <p><i>Ночной пейзаж</i></p> <p>3 строфа <i>Мысль изречённая есть ложь</i></p> <p>4 строфа <i>Внимай их пенью – и молчи</i></p>	<p>Эпитет «чёрно-лазоре́вый» как «раздвоенный эпитет» у Ф. Тютчева «мутно-лазоре́вый». Но благодаря ему ярче антитеза («Но, как безумный, светел день») Равна 2, 3, 4 строфам по толкованию Морская тема (2)</p> <p><i>Рождение Афродиты – богини любви и красоты</i></p> <p>Останься пеной, Афродита, И, Слово, в музыку вернись...</p>
---	--

Вывод. У Любви и Слова один источник. Любовь и Поэзия – это основы жизни, «всего живого ненарушаемая связь».

Последние строки:

И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Это возвращение к В. Жуковскому!

Вывод. Афродита (Любовь), Слово, рождённое из музыки, сердце человека, способное вместить «необъятное в единый вздох» – и является «присутствием Создателя в создании». В единстве Божественной мировой гармонии не нужны слова («И лишь молчание понятно говорит»). НО сколько бы ни говорил поэт о Молчании, ему не уйти от Слова, т. к. он помнит о тех, кто этому слову внимает.

О. Мандельштам в 30-е гг. напишет: «Читателя! Советчика! Врача!», т. к. Слово – это мост от души к душе, с земли на небо. Пройти по этому мосту сможет не каждый.

О. Мандельштам: «*Читать стихи – величайшее и труднейшее искусство, а звание читателя не менее почётно, чем звание поэта*».

Читатель – это соавтор поэта. И поэт, и читатель равнозначно ответственны за сохранение этого слова.

И. Бунин:

Молчат гробницы, мумии и кости, –
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь письмена.
И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный – речь.

Стихи? Проза?.. Стихотворения в прозе...

*Лингвистилистический сопоставительный анализ стихотворений в прозе
«Шут и Венера» Ш. Бодлера и «Природа» И. С. Тургенева*

Учитель. Сегодня у нас интегрированный урок. Мы приобщимся к высокому уровню мастеров художественного слова. Постараемся создать собственные творческие интерпретации. Продолжим изучение темы «Лирика в русской и зарубежной литературе»

С литературным жанром «стихотворение в прозе» мы знакомимся при изучении творчества И. С. Тургенева.

Задача: осознать особенности жанра через сопоставительный анализ двух стихотворений в прозе (французского писателя Ш. Бодлера и русского мастера художественного слова И. Тургенева).

Стихотворение в прозе. **Что лежит в основе этого сочетания?** (*Оксюморон*)

Наверное, это и привлекло Тургенева, когда он давал название своему последнему произведению, не желая вначале даже публиковать его. Тургенев первоначально рассматривал свои лирические миниатюры как «эскизы» для будущих произведений. Он не рассчитывал, что они будут признаны публикой. Но современники оценили его творения, называя «калейдоскопом, составленным из разнородных по величине и качеству бриллиантов».

Вопрос о печати возник, когда Тургенева в Париже посетил М. М. Стасюлевич. Он изменил название цикла, и вместо «Старческое» озаглавил «Стихотворения в прозе». Стасюлевич приписал это название И. С. Тургеневу, якобы им «невзначай обронённое».

Ш. Бодлер свои «маленькие поэмы в прозе» посвятил другу Арсену Уссе: *«Посылаю Вам небольшое произведение, о котором было бы несправедливо сказать, что оно без начала и без конца, ибо, напротив, всякая часть в нём может попеременно служить для других началом. Посудите сами, какие поразительные удобства это представляет для нас всех – для Вас, для меня и для читателя. Мы можем прервать по желанию: я – свои мечты, Вы – разбор рукописи, читатель – своё чтение, ибо я не опутываю своенравной воли читателя нескончаемой нитью утончённой интриги. Выньте любой позвонок, и обе части извивающегося вымысла без труда соединятся между собой. Изрубите его на множество отрезков, и Вы увидите, что каждый может существовать отдельно...».*

В этой роли перед нами предстают стихотворение в прозе «Шут и Венера» Ш. Бодлера. Поэт-бунтарь, снискавший себе такую славу за свой сборник «Цветы зла». Он был подвергнут судебному преследованию за «попрание общественной морали».

О чём же скажет нам поэт-бунтарь?

Шут и Венера

Что за удивительный день! Обширный парк млеет под жгучим солнечным оком, словно молодость под властью Любви.

Разлитый во всём экстаз не выдаёт себя ни единым звуком; даже воды – и те точно уснули. Отличная от человеческих празднеств, совершается какая-то безмолвная оргия.

И кажется, что всё ярче становится свет, и блеском его всё более и более искрятся предметы, что опьянённые цветы сгорают желанием соперничать с лазурью неба, яркостью своих красок, что от зноя становятся видимы благоухания и возносятся к светилу, подобно курениям.

И однако среди этого всеобщего ликования я заметил существо, которое страдало.

У ног колоссальной Венеры сидит один из этих нарочитых безумцев, из этих добровольных шутов, обязанный смешить царей, когда их гнетут Угрызения и Скука. Закутанный в блестящую и шутовскую одежду, в головном уборе, украшенном рожками и бубенчиками, весь съёжившись у пьедестала, он поднимает глаза, полные слёз, к бессмертной Богине.

И его глаза говорят: «Я последний и самый одинокий среди людей, лишённый любви и дружбы и стоящий потому много ниже самых несовершенных животных. А между тем и я ведь тоже создан, чтобы постигать и чувствовать бессмертную Красоту! О Богиня! Сжалась над моей печалью и над моим безумием!»

Но неумолимая Венера смотрит вдаль, не знаю на что, своими мраморными глазами

Учитель. Раскройте смысл названия стихотворения в прозе.

(Контекстуальная антитеза)

Учитель. Какие принципы общественной морали были попорнены Бодлером?

(Несовершенство человеческого общества, состоящего из мира «царей» и мира «шутов».)

Шут	Венера
Человек в «шутовской одежде, в головном уборе, украшенном рожками и бубенчиками»	Богиня Красоты, символ Вечной Красоты, прекрасная, мраморная, холодная, безмолвная статуя.
Может быть, это символический образ человека («добровольный шут»), который вынужден играть какую-либо роль,	«Колоссальная» Вечная Истина.

ИЛИ человека, вообще не способного понять Вечные Законы. <i>Маленький человек у ног «колоссальной Венеры»</i>	<i>Красота, созданная и осознанная человеком как Идеал, т. е. что-то недостижимое.</i>
---	--

Учитель. Итак, антитеза в основе. Составим ассоциативный ряд:

<i>Живое существо Страдающее («съёжившись») Маленький человек (меньше обычного) Смертный Шут-уродец</i>	<i>Мёртвая статуя «неумолимая» «колоссальная» Вечная Богиня</i>
---	---

Учитель. В чём смысл такого сопоставления несоединимого?

(Маленький одинокий человек без собственного лица и имени, без любви и дружбы, «съёжившийся» у ног Вечной Красоты, а может, у ног сильных мира сего, «много ниже самых несовершенных животных», всё равно желает «чувствовать бессмертную красоту», он страдает от того, что не способен понять её смысл до конца, он слаб перед величием Вечности, а Красота и Вечность его не слышит, «безмолвствует». Но Венера не страдает, т.к. мертва, а Шут способен страдать.)

Учитель. Сформулируем основную мысль автора.

(Путь к Истине лежит через страдание. Человек не способен понять законы Вечности).

Прочитаем стихотворение в прозе «Природа» И. Тургенева.

И. С. Тургенев

Природа

Мне снилось, что я вошёл в огромную подземную храмину с высокими сводами. Её всю наполнял какой-то тоже подземный, ровный свет.

По самой середине храмины сидела величавая женщина в волнистой одежде зелёного цвета. Склонив голову на руку, она казалась погружённой в глубокую думу.

Я тотчас понял, что эта женщина – сама Природа, – и мгновенным холодом внедрил в мою душу благоговейный страх.

Я приблизился к сидящей женщине – и, отдав почтительный поклон:

– *О наша общая мать!* – воскликнул я. – *О чём твоя дума? Не о будущих ли судьбах человечества размышляешь ты? Не о том ли, как ему дойти до возможного совершенства и счастья?*

Женщина медленно обратила на меня свои тёмные, *грозные глаза*. Губы её шевельнулись – и раздался *зычный голос*, подобный *лязгу железа*.

– Я думаю о том, как бы придать большую силу мышцам ног блохи, чтобы ей удобнее было спастись от врагов своих. Равновесие нападения и отпора нарушено... Надо его восстановить.

– Как? – пролепетал я в ответ. – Ты вот о чём думаешь? Но *разве мы, люди, не любимые твои дети?*

Женщина чуть-чуть наморщила брови:

– *Все твари мои дети*, – промолвила она, – и я *одинаково о них забочусь* – и *одинаково их истребляю*.

– Но добро... разум... справедливость... – пролепетал я снова.

– *Это человеческие слова*, – раздался железный голос. – *Я не ведаю ни добра, ни зла... Разум мне не закон* – и что такое справедливость? *Я тебе дала жизнь – я её и отниму* и дам другим, червям или людям... мне всё равно... *А ты пока защищайся* – и не мешай мне!

Я хотел было возражать... но земля кругом глухо застонала и дрогнула – и я проснулся.

Учитель. Что такое Природа?

(Мир растений и животных, начало начал и т. д.)

Учитель. В чём смысл названия?

(В широком философском смысле Природа – прародительница всего живого. Может, Бог? Нет, ведь Бог создал саму Природу. Природа внушает человеку «благочестивый страх», она «общая мать», постоянное действующее лицо произведений И.Тургенева, одинаково «равнодушная» ко всему: будь то блоха или человек. А место человека на Земле среди живых существ равное. Человек должен понять, что Природа «размышляет» не только «о судьбах человечества». Природа может быть «грозной» («зычный голос, подобный лязгу железа» (палач!), т.к. «все твари» её дети, и она одинаково о них заботится и истребляет. А «добро... разум... справедливость» – лишь человеческие слова).

Т. о. Природа дарует жизнь всему живому и человеку в том числе. А вот как ею воспользуется человек, по каким законам будет жить – это его выбор и его право, и это всё, что у него есть, т. к. «равнодушная» Природа («Отцы и дети») отнимает её, когда настанет время.

В основе стихотворения в прозе – **антитеза**.

Вот какой глубокий смысл содержится в этих миниатюрах – это первое сходство со стихотворением.

Учитель. Выясним особенности жанра.

Проанализируем композиционные особенности.

Ш. Бодлер

1 часть.

Картина «удивительного дня» («парк» под «солнечным оком», как «молодость под властью любви», «разлитый во всём экстаз», «безмолвная оргия» - идиллия, в отличие от человеческих празднеств. Это первое сопоставление с человеческим миром).

3 абзац. Максимальное проявление признака осуществляется за счёт цепной связи внутри предложения-абзаца.

4 абзац. Равен предложению, «ломающему» композицию на две части.

Всеобщее ликование – ОДНАКО – существо, которое «страдало» (антитеза).

2 часть.

Сюжетное описание «страдающего» шута, которое построено на антитезе. («у ног колоссальной Венеры», «съёжившись», сидел «нарочитый безумец», «добровольный шут» и поднимает глаза, полные слёз.

Кульминация – конец предложения, в прямой речи, в словах шута, где опять подчёркивается антитеза (человек и богиня) – «...Сжался над моей печалью и над моим безумием!» (отчаяние!)

Мораль. Неумолимая Венера смотрит вдаль, «не знаю, на что», своими мраморными глазами.

И. Тургенев

Форма – сон.

Структура – диалог.

1 часть.

Описание «храмины» (высокие своды с «подземным ровным светом», где сидела «величественная женщина» – Природа.

2 часть.

Диалог человека и Природы.

Мораль – последнее предложение – извечный спор человека и Природы.

Общий вывод: и Ш. Бодлер, и И. Тургенев размышляют над вопросом о месте человека в мире:

Ш. Бодлер

Человек, страдающий от безысходности, отсутствия смысла жизни – пессимизм.

И. Тургенев

Судьба человека в его руках, но ни на что большее он посягать не может.

Учитель. Проанализируем лексико-семантическую организацию

Ш. Бодлер

Лексика самая поэтическая во всём стихотворении, т. к. задача, которую ставит автор, высока.

1 часть

Эпитеты («удивительный день», «опьянённые цветы»).

Метафора («жгучее солнечное око»).

Сравнение («словно молодость над властью любви», «лазурь неба», «благоухания возносятся, подобно курениям»).

Олицетворения («воды уснули», «цветы сгорают желанием»).

2 часть

Эпитеты («Колоссальная Венера», «бессмертная Венера», «неумолимая Венера», «мраморные глаза»).

Перифраз («нарочитый безумец», «добровольный шут»).

Олицетворение («глаза говорят»).

Вывод: возвышенная лексика подчёркивает важность проблемы, о которой идёт речь.

Таким образом, подбор лексики зависит от задачи, которую ставит перед собой автор.

Учитель. Проанализируем синтаксическую организацию.

Ш. Бодлер

Возвышенная лексика объясняет большое количество побудительных и восклицательных предложений.

Много сравнительных оборотов для создания зрительного образа.

И. Тургенев

Сочетание высокой и общеупотребительной лексики.

1 часть

Преобладает высокая лексика: «храмина», «высокие своды», «подземный ровный свет», «величавая женщина», «глубокая дума».

2 часть

В диалоге смешение высокой лексики (в словах человека) и общеупотребительной (в словах Природы).

Человек: «О наша общая мать!»; «благоговейный страх», «пролепетал».

Природа: возвышенный тон резко снижается («голос, подобный лязгу железа», «мышцы блохи», «Равновесие нападения и отпора нарушены».)

Вывод: тропов немного, но задача автора – сочетанием высокой и общеупотребительной лексики подчеркнуть простоту законов природы, противопоставляя её миру людей.

И. Тургенев

Вторая часть стихотворения построена в форме диалога. Это объясняет сравнительно небольшие предложения.

Ровный эмоциональный тон реплик.

Инверсия («блеском его») для создания торжественности.

Несколько многочастных сложных предложений (мысль так глубока, что её нельзя оформить в простом предложении).

ОДНАКО – противопоставление человека и Красоты, Вечности, Идеала.

Наличие прямой речи (мольба, взрывной внутренний голос героя).

Вывод: нагнетание эмоционального состояния приходится на конец прямой речи – три восклицательных предложения – это последняя мольба.

Вывод. Оба текста – это не рифмованные строки, но они не кажутся менее звучными, поэтичными и выразительными, т. к. не нарушается идейная целостность стихотворения. Единство поэтической формы и поэтического содержания сохраняется.

М. Ю. Лермонтов: «Мысль ясна, когда размером строк не стеснена».

Учитель. Проанализируем звуковое восприятие.

Ш. Бодлер

1 часть

Много открытых слогов, мало резких согласных, ассонансы [о], [а], [у] («жгучее солнечное око», «молодость», «благоухание») создают впечатление скользящей лёгкости, которое во второй части, особенно в кульминации, сталкивается с утяжелением слога.

2 часть

Появляются разрушающие слух аллитерации [р], [з], [г], [ж] («нарочитых безумцев», «угрызения», «съёжившись»).

В прямой речи в первом предложении – ассонансы, а во втором – аллитерации.

Вывод. Звукопись – поэтическая характеристика, которая используется для достижения контраста. Это тоже элемент стихотворного произведения.

(Природа говорит о нерушимости и первозданности её начала, о непререкаемости её законов.)

Человек же придумывает себе множество правил, законов, идеалов, т.к. жизнь его сложна, эмоциональна, т.к. он ещё не понимает простых истин (восклицательные предложения, риторические вопросы экспрессивны).

Вывод: синтаксис построен на контрасте.

И. Тургенев

1 часть

В основном ассонансы.

2 часть

По контрасту:

Природа – [ж], [з], [р] – аллитерации.

Человек – [о]. [а], [у] – ассонансы.

Вывод: звукопись подчёркивает контраст.

Обобщение

Характерные признаки жанра «стихотворение в прозе».

Особый стихотворно-поэтический жанр, который мало кто использовал в литературе (М. Пришвин, Ю. Набоков, Арсен Уссе).

Учитель. Попробуйте сами дать определение жанру.

(Стихотворения в прозе – это система миниатюр, свободно, но крепко связанных между собой философским осмыслением фактов объективного мира и духовной жизни человека, для которых характерны миниатюрность формы, краткость текста, отсутствие рифмы и размера, эмоциональность повествования, наличие лирического героя, но по содержанию, образному языку (слова-символы, тропы, стилистические фигуры, звукопись), структурно-композиционным особенностям – это стихи.)

В лингвистическом отношении язык Ш. Бодлера и И. Тургенева совершенен.

Г. О. Винокур: «Классик – это писатель, у которого можно учиться образцовой речи».

Для заключения

Реальный повод, побудивший Бодлера и Тургенева создать эти стихи, неизвестен, и лица, которые стали лирическими героями стихотворений, тоже неизвестны. Может, это сами авторы? Но в том и заключается гениальность мастеров слова – мыслителей, художников, сумевших в нескольких строках отобразить не только судьбу отдельно взятого человека, но и трудные поиски смысла жизни всего человечества.

Писатели раскрыли перед нами собственные мысли, чувства и тайные желания.

А Ш. Бодлер написал однажды: «Кто из нас в минуты честолюбия не мечтал о чуде поэтической прозы, музыкальной без размера и рифмы, достаточно гибкой и послушной, чтобы примериться к лирическим порывам жизни, к извивам мечты, к содроганию совести».

Домашнее задание: испытаем себя, создадим собственное стихотворение в прозе, пусть «собрание пёстрых глав» состоит из мимолётных «ума холодных наблюдения и сердца горестных замет».

Глава 3

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ МОДЕЛИРОВАНИЯ УРОКОВ ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОГО СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО МЕЖЪЯЗЫКОВОГО АНАЛИЗА СТИХОТВОРЕНИЙ

Сопоставительный анализ переводов стихотворения Эдгара Алана По «The Dream», выполненных С. Степановым, В. Брюсовым и Г. Кружковым

Материалы для учителя

Эдгар Аллан По (1809-1849) – один из первых профессиональных писателей США, живший исключительно литературным трудом, художник.

Аллан Эдгар По родился в семье актеров, в двухлетнем возрасте потерял родителей и был отдан на воспитание богатому торговцу из Ричмонда Джону Аллану. Пребывание с Алланами в Англии (1815-1820) привило ему любовь к английской поэзии. Он был послан в Виргинский университет (1826), однако вскоре был отчислен оттуда, так как понаделал «долгов чести». Занятия в военной академии Вест-Пойнт (1830) тоже ограничились полугодом. Впервые отчетливо и резко выявил себя основной конфликт в жизни Эдгара Аллана По – конфликт творческой, чувствующей и сознающей свое достоинство личности и грубого торгашеского утилитаризма, подчиняющего все интересам выгоды, когда еще «маленький дерзкий выскочка» в ответ на бескомпромиссное требование опекуна полностью подчиниться его воле ответил столь же решительным «нет». Положив на одну чашу весов благополучие, а на другую – гордость и талант, он понял, что последнее важнее, тем самым им были избраны голод и нищета.

Главная причина его бедности – слишком малое вознаграждение, которое он получал за свою работу. Всю жизнь По посвятил литературе: «Поэзия для меня, – заявлял он, – не профессия, а страсть, к страстям же надлежит относиться с почтением – их не должно, да и невозможно пробуждать в себе по желанию, думая лишь о жалком вознаграждении или еще более жалких похвалах толпы».

Однако были в жизни Эдгара По и «белые полосы» – в 1845 году он пришел к созданию своей лучшей поэмы «The Raven» (Ворон), которая принесла ему успех. Его влияние ощутимо в произведениях таких разных авторов, как Ф. М. Достоевский, А. Теннисон, А. Конан Дойл. Французские и русские поэты-символисты считали его своим учителем.

Стихотворение «The Dream» было написано в 1827 году и вошло в первый поэтический сборник «Тамерлан и другие стихотворения», вышедший анонимно в Бостоне:

Дословный перевод стихотворения

The Dream

In visions of the dark night
I have dreamed of joy departed-
But a waking dream of life and light
Hath left me broken-hearted.
Ah! what is not a dream by day
To him whose eyes are cast
On things around him with a ray
Turned back upon the past?

That holy dream – that holy dream,
While all the world were chiding,
Hath cheered me as a lovely beam
A lonely spirit guiding.
What though that light, thro' storm and night,
So trembled from afar
What could there be more purely bright
In Truth's day – star?

Сон

В виденьях темной ночи
Мне снилась былая радость –
Но недремлющий сон жизни и света
Оставил меня с разбитым сердцем.
Ах! Что не является сном дня
Для того, чьи глаза бросят взгляд
На окружающие его вещи с надеждой,
Обращенные к прошлому?

Тот священный сон – тот священный сон,
Пока весь мир бранился,
Ободрил меня, как прекрасный луч,
Ведущий одинокую душу.
Хотя этот свет сквозь бурю и ночь
Так дрожал вдалеке,
Что может быть там более
исключительно ярким,
Чем дневная звезда Истины?

Для сравнительного анализа поэтические переводы трех авторов:

1. Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924)

Литературная деятельность Брюсова разнообразна. Поэт, романист, драматург, переводчик соединяются в нем с критиком, ученым-исследователем стиха, историком и теоретиком литературы. Однако с наибольшей силой и завершенностью художественная индивидуальность Брюсова и его социальная сущность выразились в его поэзии. Поэт – основоположник русского символизма. Все годы не оставлял он и переводческую деятельность, известны его переводы Данте, Байрона, И. В. Гете, Э. Верхарна, П. Верлена, С. Малларме, М. Метерлинка, О. Уайльда и Эдгара Алана По.

Сон

В виденьях темноты ночной
Мне снились радости, что были;
Но грезы жизни, сон денной,

Мне сжали сердце – и разбили.
О, почему не правда дня –
Сны ночи тем, чей взгляд
В лучах небесного огня
Былое видеть рад!

О сон святой! – о сон святой! –
Шум просыпался в мире тесном,
Но в жизнь я шел, ведом тобой,
Как некий дух лучом чудесным.
Пусть этот луч меж туч, сквозь муть,
Трепещет иногда, –
Что ярче озарит нам путь,
Чем Истины звезда!

2. Григорий Михайлович Кружков (1945-...).

Поэт, переводчик, литературовед. С 1971 г. публиковал свои стихи и переводы зарубежной поэзии, главным образом, с английского – от Возрождения до современности. Переводческая деятельность Г. Кружкова началась именно с Эдгара По: «Я попробовал именно те стихи, в основном ранние, которых не было в каких-то хороших переводах».

Сон

В ночи отрадной грезил я,
Не помня о разлуке,
Но сон дневной настиг меня
И пробудил – для муки!

Ах, что мне в том, что видно днем? –
Не все ли это сон
Тому, чей взор всегда в былом,
Печалью освещен?

Но тот, родной – тот сон святой
Назло судьбе жестокой
Был мне звездой золотой
В дороге одинокой.

Откуда он мерцал – бог весть! –
Сквозь шторм, в ночах глухих...
Но что у правды ярче есть
Средь звезд ее дневных?

3. Сергей Анатольевич Степанов (1952-...)

Член Союза писателей Санкт-Петербурга, переводчик. Основные работы: переводы стихов У. Блейка, Т. С. Элиота, Дж. Донна, Э. Дикинсона, Р. Кипплинга, У. Шекспира, Дж. Р. Р. Толкиена, Э. По.

Сон

Я радости ушедшей след
Ищу в виденьях ночью –
Мне сердце разбивают свет
И сон, что зрю воочью.

И впрямь – не сон ли все тому,
Чей взор по коему
Скользит, но видит только тьму
И обращен к былому?

О сон святой! – тот сон святой
Мне в жизни безысходной
Воистину горит звездой,
Звездой путеводной.

Не знаю, чьи в глухой ночи
Лучи блистают ясно, –
Но разве Истины лучи
Так ярки и прекрасны?

Гипотеза: предполагаем, что поэтический перевод Г. М. Кружкова достаточно близок оригиналу как по содержанию, композиционной структуре, так и по лексико-семантической структуре.

Идейно-эстетический анализ стихотворения

Лирический герой в оригинале находится в атмосфере тонких чувств и переживаний, окрашенных в мрачные тона. Чувства эти раздвоенные: пожирающая сердце скорбь и бессилие познать таинственное. В стихотворении изображены два мира: мир реальный, который «оставил с разбитым сердцем» героя, и мир выдуманный, мир сна, который «ободрил» героя. Лирический герой – нервный, болезненно-восприимчивый созерцатель, отшельник, боящийся жизни. Безысходный ужас жизни, безраздельно господствующий над человеком – таково содержание этого стихотворения. Идея отреченности от мира людей и погружения в свой собственный мир доказывает то, что стихотворение относится к романтизму.

Саму структуру стихотворения представим в виде схемы, которая облегчит понимание идеи самого стихотворения:



Во всех трех переводах сохранена главная идея оригинала.

Перевод **В. Брюсова** полностью передает настроение, атмосферу и идею оригинала. Но Луч в контексте перевода Брюсова в первой строфе и во второй строфе – это совершенно разные понятия, что может привести к общему непониманию.

Г. Кружков переформулировал мысль о былой радости, сказав «*не помня о разлуке*» (первая строфа). В данном контексте это меняет исконный смысл, заложенный автором оригинала. Ни о какой разлуке речи не идет, даже в поэтическом смысле, но в связи с «ограниченностью поэтической речи», описание которой дано в статье М. Ю. Лотмана, такая замена может иметь место. Акценты в переводе Г. Кружкова расставлены иначе, чем в стихотворении Э. По. Во-первых, он не сохранил повтор в начале 3 строфы («*священный сон*»), поэтому эта строка и не акцентирует на себе внимание. Во-вторых, у него отсутствует ярко акцентированное слово «*правда*» («*истина*»). Г. Кружков поменял его местоположение в строфе, а также упустил такую важную деталь, как заглавная буква, которая дает читателю понять, что это именно «*Правды звезда*». Также, хотя сон и звезда в его переводе воспринимаются как синонимичный ряд, все-таки последние две строфы посвящены уже звезде, а не сну, поэтому желательно было применить личное местоимение «*она*» (то есть звезда), а не «*он*», но это также связано с рифмовкой, поэтому такой вариант имеет право на существование.

Перевод **С. Степанова** также передает общий настрой стихотворения, несмотря на изменение идеи оригинала, которое особенно заметно в последней строфе, где риторические вопросы перестают быть таковыми. Из-за этого читатель теряется в догадках о том, что имел автор в виду на самом деле. Когда мы слышим вопрос в оригинале: «*Что может быть ярче дневных звезд Истины?*» – ответ сразу понятен, потому что это риторический вопрос, это завуалированное утверждение. Но вопрос в переводе С. Степанова отнюдь не риторический: «*Разве Истины лучи так ярки и прекрасны?*» Здесь, скорее всего, напрашивается ответ – нет, а это изменяет содержание стихотворения. Также С. Степанов не дает определение «*дневного сна*»

как такового, поэтому получается некоторая путаница. Зато у С. Степанова удачна «переформулированная» мысль о «луче, ведущем одинокую душу» в образ *путеводной звезды*. Это не только сохраняет задумку Эдгара По, но и преподносит ее более понятно для русского читателя.

Вывод. У каждого из переводчиков есть собственные, вновь привнесённые детали, чего нельзя избежать в связи с различиями поэтической речи английского и русского языков. Тем не менее каждый из переводов доносит до читателя главную идею стихотворения, пусть преобразованную из-за различия в понимании переводчиков.

Тема сна, как ухода от реальности нашла свое место и в творчестве русских романтиков. Самый яркий пример – стихотворение М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...».

Анализ композиционной структуры

Стихотворение и графически, и тематически разделено на четыре части, каждая из которых представляет собой четверостишие. Переводы Г. Кружкова и С. Степанова соответствуют оригиналу. Перевод же В. Брюсова делится на две строфы по восемь стихов каждая. Таким образом, количество строк у всех переводчиков совпадает с оригиналом.

Почему же В. Брюсов посчитал достаточным деление стихотворения всего на две части? Это может быть связано с тем, что в первых двух строфах идет сравнение сна и реальности, а в последних двух строфах появляется образ «луча» или «света». Теперь рассмотрим каждое из четверостиший в отдельности.

1 строфа – начинается с фразы «в виденьях темной ночи». У В. Брюсова и Г. Кружкова эта строка по нахождению в стихотворении идентична с оригиналом. С. Степанов же сместил ее на одну строку вперед, таким образом, им были изменены акценты, расставленные в оригинале, тем самым делая для нас менее важным то, что это именно «сон ночи», потому что у Эдгара По появляется в дальнейшем образ «сна дневного».

Второй стих по смысловым характеристикам сохранился только у В. Брюсова. Г. Кружков переформулировал мысль о былой радости – «не помня о разлуке». Здесь это меняет смысл, заложенный автором оригинала. У С. Степанова третья и четвертая строки перемешаны, слова расположены так в связи с особенностями рифмовки. Более же всего приближен к замыслу автора перевод В. Брюсова. Там непосредственно есть образ самого «разбитого сердца». Г. Кружков же просто поясняет, чем является для автора «сон дневной». У С. Степанова образ «разбитого сердца» находится в третьей строке.

Вывод. По первому четверостишию более правильно композиционно расположен по смыслу перевод В. Брюсова, при этом не были упущены даже мельчайшие детали.

2 строфа. Сама структура строфы представляет собой восклицание в виде междометия, а также риторический вопрос. У Г. Кружкова этот вопрос поделен на два, а у В. Брюсова он представляет собой риторическое восклицание. Восклицание воз-

можно только в случае замены риторического вопроса, поэтому здесь это допустимо, тем более что присутствует вопросительное местоимение – *почему*. Сама структура сохранена у С. Степанова. Первый стих у всех трех переводчиков совпадает с оригиналом, но дальнейшая формулировка имеет у всех разные оттенки смысла (прилагательное *cast*, которое на русский язык можно перевести только как глагол – «посмотреть быстро, бросить взгляд»). Основная же мысль лучше и понятнее всего передана у С. Степанова, при этом построчно у него все сходится с оригиналом.

Вывод. По второй строфе можно отметить композицию С. Степанова как самую удачную.

3 строфа. У В. Брюсова первая строка очень колоритна повтором фразы «сон святой», поэтому она сохранена у всех авторов. Г. Кружков не посчитал нужным прибегать к повторам и заменил слово «святой» в первом случае на слово «родной». Безусловно, такая замена допустима, но эта строка в его варианте перевода не так колоритна, как в стихотворении Э. По. Сохранить содержание 2 строки посчитал нужным только В. Брюсов. Символа *толпы* и *людей* в переводах Г. Кружкова и С. Степанова не наблюдается, они были заменены на «жестокую судьбу» или «безысходную жизнь». Последние две строки третьей строфы полностью передают содержание, но имеются очень интересные смысловые моменты, о которых будет упомянуто в описании изобразительно-выразительных средств.

Вывод. В третьей строфе, также как и в первой, ближе к оригиналу оказался В. Брюсов.

4 строфа. Опять риторический вопрос, который В. Брюсов заменил на восклицание, что не искажает смысла. В первой строке оригинала акцент сделан на слова «буря» и «ночь». То же мы наблюдаем у В. Брюсова. С. Степанову для передачи содержания и замысла Э. По хватило упоминания только «ночи». У Г. Кружкова произошла перестановка первой и второй строки. Следующий кульминационный акцент – это слово «истина», которое у Э. По употребляется с заглавной буквы. Заглавная буква сохранилась у С. Степанова и В. Брюсова. Г. Кружков заменил «истину» на «правду», что не меняет замысел автора, но не выделяет ее заглавной буквой, тем самым акцентирует внимание читателя не точно. Расположение «Истины» в последней строке соблюдается только у В. Брюсова. Г. Кружков и С. Степанов сместили его на третью строку.

Вывод. Как и в последней, 4 строфе, так и во всем стихотворении композиция ближе всего к оригиналу у В. Брюсова, несмотря на тот факт, что он соединил по 2 строфы вместе, расположение строк никак не пострадало. Г. Кружков и С. Степанов уделили внимание главной мысли стихотворения и ее передаче, где расположение строк не влияет на общее впечатление от стихотворения.

Анализ изобразительно-выразительных средств

Стихотворение богато изобразительно-выразительными средствами. Проведём анализ оригинала – стихотворения Эдгара По.

При первом же прочтении стихотворения бросается в глаза метафора «сон дневной (жизни, света)», то есть По придумал совершенно новое понимание «сна», основанное на несоответствии и означающее реальность. Таким образом, такой прием помог достигнуть наибольшего эффекта от сравнения реальности и выдумки. Но с другой стороны, объединил эти два понятия, назвав их «сном». Оба образа показаны как одушевленные явления с помощью олицетворений – «сон оставил», «сон ободрил». Также «сон дня» охарактеризован как «недремлющий», то есть внимательный, бдительный (олицетворение). Стихотворение наполнено как устоявшимися, так называемыми «мертвыми», эпитетами – «разбитое сердце», «темная ночь», «одинокая душа», так и непривычными для слуха – «былая радость», «священный сон»; а также определениями – «прекрасный луч», «окружающие вещи». Метафора «дневная звезда Истины (правды)» – кульминация всего стихотворения.

Перевод Г. М. Кружкова также насыщен изобразительно-выразительными средствами. Выражение «былая радость» в данном переводе заменено просто на определение к ночи – «отрадная ночь». То, что она темная, понятно без дополнительного указания. Г. Кружков так же, как и в оригинале, дает понятие «сна дневного», что является в данном контексте метафорой. Здесь тоже имеется олицетворение, применительно ко «сну», но с другим оттенком значения, более мягким («пробудил для муки»), в стихотворении Э. По это более резкое олицетворение («оставил с разбитым сердцем»). Сохраняется эпитет «глаза, обращенные к прошлому», как «взор в былом печалью освещен». Эпитет «священный сон» приобретает здесь различные незначительные оттенки значения – «родной сон», «святой сон». Появление эпитета «жестокая судьба» обусловлено, скорее всего, сложностями с рифмовкой или попыткой переводчика усилить значение образа «сна дневного». Ни о какой жестокой судьбе в оригинале нет ни слова. Далее образ «луча» был заменен на устоявшийся эпитет – «золотая звезда». Эпитеты «одинокая душа» и «одинокая дорога» синонимичны в этом случае. Кульминационная метафора – «дневные звезды Правды» соответствует полностью синонимичной ей метафоре «дневные звезды Истины».

Вывод. Тропы данного перевода почти полностью соответствуют тропам оригинала или же заменены синонимичными.

Перевод С. А. Степанова начинается несколько иначе, чем в оригинале, но изобразительно-выразительные средства несколько не уступают другим переводам. «Ушедшая» и «былая» радость даже без контекста очень близкие синонимы, поэтому этот эпитет сохранен полностью, но добавлен эпитет «след радости», который только преображает оригинал. Далее эпитет «разбитое сердце» заменен на словосочетание с типом связи управление – «разбивают сердце». Правда, С. Степанов отказался от новшеств, придуманных Э. По, и дал определение «дневному сну» своими словами – «сон, что зрю воочью». Безусловно, это не меняет смысл данной фразы, но все, что хотел подчеркнуть и выделить Э. По этой метафорой, «расплывается» в таком переводе. Эпитет «обращенный к былому взор» остается ничем не заменен-

ным. Так же, как и у Г. Кружкова, появляется эпитет совершенно иного значения – «*безысходная жизнь*», что, наверное, также обусловлено сложностями рифмовки, потому что он ничего общего не имеет с фразой «*мир бранился*». Удачна замена символа «*луч*» на «*путеводную звезду*». Символ «*путеводная звезда*» – устойчивое выражение в русском языке, но оно так удачно в этом контексте: любой читатель понимает смысл этого образа, а значит, поймет и замысел Э. По. Вспомним слова Гончаренко о том, что «*глубинная смысловая информация... гораздо важнее голых фактов*». Метафора «*лучи истины*» сохранена, хотя само предложение построено иначе.

Перевод В. Я. Брюсова по композиции и выражению основной идеи текста ближе всего к оригиналу. Первая строка его перевода полностью совпадает с первой строкой оригинала, поэтому и тропы совпадают: эпитеты – «*темная ночь*», «*ночная темнота*». Далее помимо «*сна денного*» у В. Брюсова появляется эпитет «*грезы жизни*», который еще больше усиливает противоречие. Так же, как и у Г. Кружкова, у В. Брюсова эпитет «*разбитое сердце*» превращен в словосочетание «*разбили сердце*». Появляется метафора «*лучи небесного огня*», которая отсутствует в оригинале, тем не менее, она не искажает смысла, а только украшает стихотворение. Эпитет «*бранящаяся толпа*» сохранил только В. Брюсов, заменив его синонимичным в этом контексте «*тесным миром*». Сохраняется эпитет «*прекрасный (чудесный) луч*», зато теряется в другой формулировке эпитет «*одинокая душа*». А вот кульминационная метафора «*Истины звезда*» не претерпела преобразований.

Вывод. В стихотворении присутствует много тропов, незнакомых русскому читателю или впервые введенных самим автором Э. По. Но лучше всего передать замысел автора, его новаторство и донести все это до русского читателя в понятной форме удалось В. Брюсову.

Анализ синтаксических конструкций

Первая строфа представляет собой одно сложносочиненное предложение, не осложненное в оригинале никакими конструкциями. В переводе Г. Кружкова первая часть этого предложения осложнена деепричастным оборотом, поэтому и сама конструкция предложения нарушена, вторая часть данного перевода осложнена однородными сказуемыми, которые совместно передают идею оригинала («*настиг и пробудил для муки*» – «*оставил меня с разбитым сердцем*»). Кружков делает первое предложение по цели высказывания восклицательным, что является нарушением конструкции знаков препинания по строфам – чередование повествования с риторическим вопросом. Такая конструкция сохранилась только у С. Степанова, но, несмотря на это, первое предложение по построению сложнее, чем в стихотворении Э. По, так как вторую часть продолжает придаточная часть, которая является определительной, соответственно, она просто заменяет обычное определение. В этом переводе также отсутствует противительный союз «*но*» между частями сложносочиненного предложения, но трактовка первой строфы стихотворения С. Степано-

вым не предполагает такого. Перевод В. Брюсова является самым неточным с точки зрения синтаксической конструкции переводом. Первая сочинительная часть содержит в себе придаточную часть, определительную, что так же, как и у Г. Кружкова, заменяет простое определение («*былая радость*» – «*радости, что были*»). У Брюсова союз «но» стоит там, где должен, тем не менее, определение «сон денной» является приложением к эпитету «*грезы жизни*», что является неверной трактовкой, так как само определение «сон денной» в конструкции приложения теряет свое место в предложении, а значит и в понимании читателя.

Вторая строфа представляет собой одно сложноподчиненное предложение с придаточной изъяснительной частью, это риторический вопрос. В переводе Г. Кружкова один вопрос делится на два, при этом они оба осложнены придаточной изъяснительной частью, что упрощает понимание этой части, но все-таки не соответствует оригинальной конструкции. Восклицательное междометие Г. Кружков отметил запятой, что нарушает интонацию, где голос должен повыситься и сделать паузу, запятая же таких возможностей не предполагает. Здесь следует вспомнить статью Л. Щербы, где он выражал свое мнение по поводу письменной речи: «...письменная наша нотация крайне несовершенна и очень многое оставляет необозначенным...». Перевод С. Степанова состоит из двух сочинительных и одной подчинительной части, здесь он пытается создать нужную интонацию с помощью тире, но тире указывает только на длительную паузу, а интонация остается неизменной. Но границы здесь очень тонки, и мнение каждого из переводчиков имеет право на существование. В. Брюсов точно также отделил междометие всего лишь запятой. Само предложение в его переводе является восклицательным, хотя присутствует вопросительное местоимение. Границы между риторическим вопросом и риторическим восклицанием очень хрупки, поэтому такая версия возможна. Сам синтаксис совпадает с оригиналом – сложноподчиненное предложение с придаточным изъяснительным.

Третья строфа – повествовательное сложноподчиненное предложение с придаточной частью времени, а также осложненное сравнительным оборотом. Здесь Г. Кружков, наоборот, облегчил конструкцию, сделав строфу одним простым предложением, осложненным лишь однородными определениями. Перевод С. Степанова осложнен приложением («*звездю путеводной*»), а также лексическим повтором, который присутствует в оригинале. В. Брюсов не только оставил от оригинала сравнительный оборот, но и добавил другие конструкции. Восклицания он сделал в виде отдельных назывных предложений, за которыми следуют две части сложносочиненного предложения, соединенного противительным союзом «но».

Четвертая строфа – это цельное сложноподчиненное предложение с придаточным уступки и придаточным изъяснительным, риторический вопрос. В. Брюсов снова заменил риторический вопрос риторическим восклицанием, зато вся остальная структура сохранена. У Г. Кружкова, как и предложение второй строфы, это предложение делится на два, первое из которых восклицательное, причем смысловое окончание предложения следует после восклицательного знака и заканчивается

многообразием, которого нет в оригинале, что может означать порыв души самого переводчика, он так хотел донести до нас интонацию этого финального предложения. Второе предложение является простым, риторическим. С. Степанов представил последнее предложение с разными видами связи, первая сочинительная часть которого осложнена придаточной изъяснительной частью.

Вывод: самый близкий к оригиналу по синтаксическим конструкциям является перевод С. Степанова, но Г. Кружков, скорее всего, переделывал конструкции для упрощения понимания смысла стихотворения.

Звуковое восприятие

Для понимания идеи стихотворения звукоподражательные приемы (шипение, звон, шуршание) не играют особой роли. Но в английской версии четко слышен ассонанс звуков [a] и [э]. В переводе Г. Кружкова сохранена звукопись оригинала, с различием звуков ассонанса в связи с различиями в произношении. В «Сне» Г. Кружкова присутствует ассонанс звуков [o] и [a]:

«...не поМнЯ О рАзлуке, но сон дневной настиг меня и пробудил – для муки»

В переводе С. Степанова ассонанс звуков [э] и [o]:

«Я радости уиЕдиЕй слЕд ищу в видЕньях нОчью – мнЕ сЕрдце разбивают свЕт и сон, что зрю воОчью».

В переводе же В. Брюсова как таковая звукопись не прослеживается.

Вывод. Сохранение звукописи в переводе очень тяжелая работа, и в этом переводе звукопись не играет особой роли, более значимо для переводчиков стихотворения – сохранить его главную идею и новаторство автора. Тем не менее, Г. Кружкову и С. Степанову удалось воссоздать должную для этого стихотворения звукопись.

Ритмико-метрические соответствия

	Номер строки	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Р И Ф М А	Оригинал	м	ж	м	ж	м	м	м	м	м	ж	м	ж	м	м	м	м
	Перевод В. Брюсова	м	ж	м	ж	м	м	м	м	м	ж	м	ж	м	м	м	м
	Перевод Г. Кружкова	м	ж	м	ж	м	м	м	м	м	ж	м	ж	м	м	м	м
	Перевод С. Степанова	м	ж	м	ж	м	м	м	м	м	ж	м	ж	м	м	м	м

Вывод. По типу рифмовки переводы В. Брюсова и Г. Кружкова полностью совпадают с оригиналом, перевод С. Степанова соответствует оригиналу по мужской и женской рифме частично, скорее всего, он просто не придавал значение ударным слогам и их соответствию с переводом.

Количество слогов в строке	Номер строки	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	Оригинал	7	8	9	7	8	6	8	6	8	7	8	7	8	6	8	4
	Перевод В. Брюсова	8	9	8	9	8	8	8	8	8	9	8	9	8	6	8	6
	Перевод Г. Кружкова	8	7	8	7	8	6	8	7	8	7	8	7	8	7	8	7
	Перевод С. Степанова	8	7	8	7	8	6	8	6	8	7	8	7	8	6	8	6

Количество ударных слогов в строке	Номер строки	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	Оригинал	4	4	5	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3
	Перевод В. Брюсова	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	3	4	3
	Перевод Г. Кружкова	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3
	Перевод С. Степанова	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3

Сравнительный анализ количества слогов и количества ударных слогов может проводиться только между переводами. Рифмовка оригинала совершенно иная и требует некоторых разъяснений. Во-первых, по таблице можно сразу же заметить большие амплитуды цифр и совершенное несоответствие слогов даже в рифмованных строках. Может показаться, что рифма не соблюдена, но это не так. Прочитав стихотворение, вы не почувствуете никаких сбоев в ритме. В отличие от русского, английское стихосложение, развившееся из англосаксонского, построенного, как и во всех германских языках, на тонической основе, допускает гораздо большее количество метрико-ритмических вариаций даже в самых строгих, «классических» размерах. То, что в русском стихе прозвучало бы резким нарушением принятых стиховых норм, для стиха английского в порядке вещей и не обращает на себя внимания. Начнем наше исследование особенностей английской ритмики со случаев *гипер-* и *липометрии*.

Гиперметрия (наличие в стопе лишнего слога или лишних слогов) в русской классической поэзии встречается редко. Однако в стихотворении Э. По пример гиперметрии присутствует:

On things around him (with) a ray

Здесь слоги, заключенные в скобки, являются лишними для метрической схемы четырехстопного ямба, но не должны восприниматься как результат небрежности поэта.

Липометрией в стиховедении называется нехватка в стопе нужного слога или слогов. Примеров липометрии в оригинале несколько:

In visions of the dark (-) night

In Truth's (-) day (-) - star

Здесь в скобках помечено место, где по схеме должен был находиться недостающий слог.

Частый случай гипер- и липометрии в английской поэзии – так называемые *анакрызы* и *антианакрызы*, когда перед первой стопой стиха имеется лишний безударный слог или слоги (*анакрыза*) или когда, наоборот, предударный слог или слоги, требуемые метрической схемой в первой стопе, отсутствуют (*антианакрыза*). К сожалению, в стихотворении Эдгара По не имеется примеров к термину *антианакрыза*. Зато есть несколько примеров *анакрызы*:

(I) have dreamed of joy departed

(But) a waking dream of life and light

В русской поэзии эти явления встречаются очень редко, поэтому здесь переводчики не стремились, да и не было смысла сохранять структуру ударных и безударных слогов. Что касается переводов, то самый четкий и выдержанный по ритмике – перевод Г. Кружкова, где в количестве ударных слогов идет постоянное чередование четырех и трех, а в общем количестве слогов чередование восьми с семью и восьми с шестью. Несмотря на четкую структуру ударных слогов, в переводе С. Степанова все-таки во второй строфе происходит сбой («чей взор по коему»), то есть нехватка одного безударного слога. Ну и самый обширный по амплитуде чередования слогов – перевод В. Брюсова. Но это так же, как и в оригинале, ничуть не сближает поэзию с прозой и звучит ничуть не хуже других переводов.

Английская версия стихотворения Эдгара По написана чередующимся трех- и четырехстопным ямбом (*jambic*), точно такой же размер у Г. Кружкова и С. Степанова, если не придавать значения некоторым сбоям. У В. Брюсова первые три строфы написаны четырехстопным ямбом, и только последняя строфа написана чередующимся четырех- и трехстопным ямбом. И здесь, наверное, для В. Брюсова было важнее сохранить не ритмический рисунок стихотворения, а идею стихотворения.

Рифма перекрестная сохранена во всех переводах, так как здесь не возникает никаких сложностей ни с особенностями русской, ни с особенностями английской рифмовки. Рифма в оригинале прослеживается очень четко, и даже не знающему английский язык человеку будет легко ее обнаружить, так как буквенные окончания рифмующихся строчек совпадают (*night\light; day\ray*). У переводчиков имеются небольшие сбои, но они ничуть не «режут ухо», и это опять же связано с различиями в понимании поэзии. В русской поэзии огромную роль играет ритмика, за счет которой достигается определенный эффект, поэтому в некоторых случаях рифма может быть «примерно-точной», в английской же поэзии ритмика менее важна.

У В. Брюсова в третьей строфе «сбивается» рифма («в мире тесном» \ «лучом чудесным»), здесь это связано больше с произношением, так как буква *o* во второй редукции дает звук [ъ], а отличаются эти два звука всего лишь поъемом: у [ы] – верхнее-средний, а у [ъ] – это средний, ряд же у обоих совпадает – средний. В связи с этим на слух эти два звука почти не различимы, поэтому поэт мог себе позволить такую особенность в рифме.

В переводе С. Степанова также имеются примеры неточной рифмовки («ясно» \ «прекрасны»), а также, если смотреть исключительно на буквы (как в оригинале),

то слова «свет» и «след» не имеют четкого совпадения. Но здесь опять нужно прибегнуть к транскрипции, которая все прекрасно разъясняет: буква *д* в конце слова оглушается, а с буквой *т* ничего не происходит, соответственно в транскрипции рифма очень хорошо видна: [свэт] и [слэт]. Во-вторых, у С. Степанова есть сбои с рифмой, которые берут свое начало еще с количества слогов в строке (*по коему* | *былому*), здесь рифма не соблюдена из-за различия расположения ударения в конце строки, где в слове «коему» поэтическое ударение падает на первый и последний слог, в слове же «былому» последний слог безударный.

У Г. Кружкова рифма прослеживается очень хорошо, но здесь нужно опять не раз прибегнуть к транскрипированию («разлуке» | «муки»; «днем» | «былом»; «сон» | «освящен»). В первом случае звуки [ь] и [и] различаются подъемом: [и] – верхний, [ь] – верхнее-средний, ряд – передний. Во втором случае даже транскрипция не требует разъяснений [дном]; [былом], потому что оба звука находятся в ударной позиции. То же самое и в третьем случае.

Вывод: все особенности, которые совпадают в английском и русском языках, были сохранены переводчиками, что же касается отдельных черт той или иной поэзии, то этого нельзя избежать, поэтому переводчикам приходилось менять ритмический рисунок, чтобы не путать непривычной для нашего слуха ритмикой, а донести философский подтекст, который намного важнее. Но лучше всего преобразованная ритмика и рифма звучат у Г. Кружкова.

Соответствие количества частей речи

	Знаменательные части речи	Служебные части речи	Общее количество
Оригинал	66	21	87
Построчник	66	15	81
Перевод С. Степанова	53	16	69
Перевод В. Брюсова	58	18	76
Перевод Г. Кружкова	58	17	75

Но сходство с оригиналом должно определяться не количеством слов, а количеством совпадений с оригиналом или синонимичных замен.

	Знаменательные части речи	Совпадения	Синонимы	Вставки
Оригинал	66			
Перевод С. Степанова	53	22 / 41,5 %	7 / 13,2 %	24 / 45,3 %
Перевод В. Брюсова	58	27 / 46,6 %	5 / 8,6 %	26 / 44,8 %
Перевод Г. Кружкова	58	17 / 29,3 %	8 / 13,7 %	33 / 57,0 %

Разъясним синонимичные замены. В переводе С. Степанова синонимичными являются слова «звезда» и «луч», так как они имеют один и тот же смысл в стихотворении, выражения «бросить взгляд» и «взор скользит» также в качестве синонимичных. Остальные же слова не нуждаются в объяснении, так как и без контекста являются синонимами («ушедшей» – «былой», «ясно» – «ярко», «путеводный» – «ведущий», «былое» – «прошлое»). Перевод В. Брюсова не нуждается в каких-либо разъяснениях, так как синонимы, употребленные в нем, являются не контекстуальными («былое» – «прошлое», «денной» – «недремлющий», «грезы» – «сон», «чудесный» – «прекрасный», «трепет» – «дрожит»). Единственным нюансом являются синонимы «грезы» и «сон», которые являются синонимичными в связи с раздвоением значения слова «dream» в русском языке. Перевод Г. Кружкова тоже содержит такие синонимы («грезил» – «снился»). Некоторые синонимичные ряды повторяются у переводчиков, так например, синонимы «дневной» – «недремлющий», «взор» – «глаза», «былое» – «прошлое», «звезда» – «луч», «мерцал» – «дрожал» имеются в нескольких переводах. Г. Кружков заменил «бурю» на «шторм» и «истину» на «правду».

Вывод. Меньше всего изменений в произведение привнес В. Брюсов, несмотря на то что количество вставок у него почти равняется количеству совпадений. Таким образом, по соответствию количества частей речи, наличию замен и вставок, перевод В. Брюсова ближе к оригиналу.

Общий вывод

Проведя лингвостилистический анализ по идейно-эстетическим, композиционным, изобразительно-выразительным, синтаксическим, ритмико-метрическим аспектам, а также по звуковому восприятию и соответствию частей речи, мы пришли к выводу, что перевод **В. Брюсова более всего идентичен оригиналу**, так как он не только привнес меньше всего изменений по словарному составу, тропам, построению предложений и композиции, но и выполнил самую главную задачу переводчика поэтического текста, по мнению Гончаренко, «воссоздал художественное единство содержания и формы оригинала, воспроизвел его как живой и целостный поэтический организм, а не как мертвую фотокопию или безжизненную схему, сколь точной в деталях она бы ни была».

Наша гипотеза оказалась неверной, и, несмотря на то что Г. Кружков по нескольким пунктам анализа превосходит С. Степанова и В. Брюсова, его перевод не является лучшим. Перевод Г. Кружкова кажется простым и понятным при первом прочтении, так как у него лучше всего звучат преобразованные ритмика и рифма, а также сохраненная звукопись оригинала, но, анализируя подтекст стихотворения, мы понимаем, что все-таки этот перевод не стал в полной мере «живой копией» оригинала.

Лингвостилистический сопоставительный межъязыковой анализ стихотворения «In The Night» Элизабет Дженнингс и его перевода, стихотворения «Ночью» Марии Карп

Цель: выяснить, близок ли перевод стихотворения М. Карп оригиналу, а также как интерпретирует русский переводчик стихотворение Элизабет Дженнингс «In The Night».

Гипотеза: предполагаем, что поэтический перевод Марии Карп достаточно близок к оригиналу как по содержанию, композиционной структуре, так и по лексико-семантической структуре.

Материалы для учителя

При лингвостилистическом анализе будем опираться на утверждение Ю. М. Лотмана о том, что «художественный текст – это механическая сумма составляющих его элементов». Автор предлагает понимать «целое», т. е. механическую сумму, как некую реальность произведения, реальность, которую можно членить на части.

Критериями адекватности поэтического перевода являются понимание **идейно-тематической направленности**, адекватные **словесные средства** для передачи образной системы, **выбор** возможных **синонимов**, **передача специфики языка и стиля**, **сохранение ритмической организации, системы рифм** (что, однако, далеко не всегда возможно), **синтаксической и грамматической структуры** произведения. Идеино-художественная близость оригинала и перевода достигается при сохранении в переводе духовной наполненности и изобразительных средств оригинала.

Сопоставительный анализ английских и русских текстов проводится на уровне **формальных элементов текста** (метрический, фонетическо-рифменный, аллитерационно-ассонансный и т. д.), на уровне **стилистических элементов** (тропеический, синтаксический) и на уровне **элементов содержания** по следующему **плану**:

1. Идеино-эстетический уровень.
2. Структурно-семантический уровень (композиция).
3. Ритмико-метрические соответствия.
4. Аллитерационно-ассонансные соответствия.
5. Синтаксические соответствия.
6. Языковой уровень.

In the night

Out of my window late at night I gape
And see the stars but do not watch them really,
And hear the trains but do not listen clearly;
Inside my mind I turn about to keep
Myself awake yet am not there entirely.
Something of me is out in the dark landscape.

How much am I then what I think, how much what I feel?
How much the eye that seems to keep stars straight?
Do I control what I can contemplate
Or is it my vision that is amenable?
I turn in my mind, my mind is a room whose wall
I can see the top of but never completely scale.

All that I love is, like the night, outside,
Good to be gazed at, Looking as if it could
With a simple gesture be brought inside my head
Or in my heart. But my thoughts about it divide
Me from my object. Now deep in my bed
I turn and the world turns on the other side.

Дословный перевод

Из моего окна поздно вечером я глазею,
И смотрю на звёзды, но не наблюдаю их действительно,
И слышу шум поездов, но не слышу ясно,
Внутри моего разума я верчусь,
Бодрствую, но всё же я совершенно не здесь.
Какая-то часть меня в темном пейзаже.

Что я из себя представляю? Что я чувствую?
Смотрят ли мои глаза на звёзды прямо?
Управляю ли я тем, что могу созерцать,
Или это моё видение, которое поддаётся?
Внутри моего разума я верчусь, мой разум – комната со стенами,
Я могу видеть вершину, но совершенно не могу дотянуться.

Все, что я люблю, как ночь, вне,
Хорошо пристально смотреть, и если можно
Простым жестом перенести все внутрь моей головы
Или в моё сердце. Но мои мысли разделяют
Со мной объект моего наблюдения.
Сейчас глубоко в моей кровати
Я верчусь, и земной шар вращается сам по себе.

В переводе М. Карп данное стихотворение выглядит следующим образом:

Ночью

Уставлюсь ночью в тёмное окно,
Разглядываю звёзды безучастно,
Прислушиваюсь к поезду напрасно,
Но задремать сознание не должно,
И я верчусь, а в комнате мне тесно –
Я там, в ночи, где сыро и черно.

Так что же я такое? Сердце? Ум?
А может, взгляд, в котором звёзд мерцанье?
И я ли направляю созерцанье,
Иль глаз себя настраивает сам?
Верчусь. Моё сознание – как дом
С высоким, недоступным потолком.

То, что люблю, – как ночь – всегда вовне.
Вот и гляжу, и кажется, что можно
Перенести все в сердце осторожно
Иль в голову. Но только мысли мне
Мешают с этим слиться. И тревожно
Верчусь, и вертится земля во сне.

1. Идеино-эстетический уровень анализа – разбор содержания литературного произведения как результат освоения изображаемой действительности. *Это исходный уровень для писателя (замысел, идеи) и исходный уровень для читателя (осознание прочитанного.)*

Оригинал

Элизабет Дженнингс рисует ночную картину. Человек стоит у окна, его мучает бессонница. Он думает о жизни, пытается понять, что он чувствует. Он так глубоко задумался, что совсем не замечает ничего другого: ни звезд на небе, ни шума поездов. Идея стихотворения – предназначение человека на Земле: для чего он живет, что он такое, что из себя представляет.

Вывод. М. Карп в своем переводе сохраняет идею произведения и точно её формулирует.

2. Структурно-семантический уровень.

Композиционный уровень.

Оригинал

В этом стихотворении не наблюдается системы персонажей. Мы видим одного лирического героя, который размышляет, задавая различные вопросы относительно жизни на Земле, он пытается познать себя.

1 часть. Стихотворение начинается с того, что человек стоит у окна, и он о чем-то глубоко задумался, так как он не слышит ясно шум поезда и не видит звезды, хотя на них смотрит. Ему тесно в своей комнате, он как будто находится не там, а вокруг тёмный пейзаж.

2 часть. Человек уже не стоит у окна, а возможно, лежит в кровати. Он размышляет о том, что он такое, для чего он живет. Может быть, он лежит и смотрит в потолок, наверное, поэтому ему кажется, что его разум – это комната со стенами, до вершин которых он никогда не дотянется.

Перевод М. Карп

М. Карп также рисует ночную картину в своем переводе. Человек задается вопросами о жизни и о том, что он такое.

Перевод М. Карп

В переводе М. Карп перед нами также предстает лирический герой, размышляющий, пытающийся понять себя, понять, каково же его предназначение в этом мире.

1 часть. Перевод также начинается с того, что человек стоит у окна. Он о чем-то глубоко задумался, не слышит шума поезда, не видит звезды.

2 часть. Во второй части переводчик правильно интерпретирует оригинал. Можно сделать предположение, что человек лежит на кровати и смотрит в потолок, может быть, поэтому ему кажется, что его сознание – это дом, с высоким, недоступным потолком. Это кульминация.

Осознание этого и есть кульминационный момент произведения. Он считает, что его разум совсем от него не зависит.

3 часть. Человек размышляет о мире и о себе и приходит к выводу, что о чем бы он ни мечтал, о чем бы ни думал и какими вопросами ни задавался, он не зависит от земного шара. Человек сам по себе вертится в своей кровати (собственном мире), а земной шар также вертится (живёт) сам по себе.

Вывод: М. Карп в переводе сохранила композиционную структуру оригинала. Она сохранила композиционное строение частей стихотворения и точно соотнесла художественные детали стихотворения.

Соответствие количества строк

Оригинал

Стихотворение Элизабет Дженнингс состоит из трех шестистиший, т. е. из восемнадцати строк и девяти предложений

Вывод: М. Карп сохранила объём стихотворения, но при этом разделила своё стихотворение на большее количество предложений.

Перевод М. Карп

Перевод М. Карп также состоит из трех шестистиший, восемнадцати строк, но уже из двенадцати предложений.

Соответствия количества частей речи

	Знаменательные части речи	Служебные части речи	Всего
М. Карп	68	35	103
Оригинал	116	53	169

Вывод. В оригинале частей речи больше, чем в переводе. Но это несоответствие является небольшой ошибкой, так как в английском языке много слов, которые не переводятся на русский язык (чаще всего это артикли *to, the, a*), эти слова просто помогают нам правильно определить грамматическое значение слова.

3. Ритмико-рифмические соответствия

Оригинал

В стихотворении Элизабет Дженнингс в первом шестистишии наблюдается

Перевод М. Карп

В переводе М. Карп в первом шестистишии наблюдается кольцевая рифма

кольцевая рифма 1, 4 и 2, 3 строк, а также наблюдается перекрестная рифма 3, 5 и 4, 6 строк.

Во втором шестистишии смежная рифма 1 и 2 с 3 строкой, перекрестная рифма 4 и 6 строк и смежная рифма 5 и 6 строк.

В третьем шестистишии наблюдается кольцевая рифма 13, 16 и 12, 14 строк, а также перекрестная рифма 15, 17 и 16, 18 строк.

1, 4 и 2, 3 строк, и смежная рифма 5 и 6 строки.

Во втором шестистишии ситуация аналогичная: кольцевая рифма – 7, 10 и 8, 9, а 11, 12 строки – рифма смежная.

В третьем шестистишии рифма кольцевая в 13, 16 и 14, 15, а также здесь рифмуется перекрестно 15, 17 и 16, 18 строки. Размер стихотворения – пятистопный ямб.

Вывод. М. Карп в своём переводе только в третьем шестистишии оставила такую же рифму, которая соответствует рифме оригинала. В первых двух шестистишиях переводчиком изменена рифма.

Стихи	1	2	3	4	5	6	7	8	9
М. Карп	м	ж	ж	м	ж	м	м	ж	ж
Оригинал	ж	ж	ж	м	ж	ж	м	м	ж

Стихи	10	11	12	13	14	15	16	17	18
М. Карп	м	м	м	м	ж	ж	м	ж	м
Оригинал	ж	м	ж	ж	м	м	ж	м	ж

Вывод. Проанализировав таблицу, мы выяснили, что соответствие мужской и женской рифмы происходит только в семи случаях из восемнадцати.

4. Аллитерационно-ассонансные соответствия

Оригинал

В стихотворении Элизабет Дженнингс четко видна аллитерация звуков [t], [l], а во втором шестистишии звука [m], а также прослеживается ассонанс звуков [a], [e] во 2,3 шестистишиях.

Вывод. В оригинале и переводе мы видим ассонансные соответствия звуков [a], [e], а аллитерационных соответствий не наблюдается. В переводе М. Карп во всем стихотворении наблюдается аллитерация звуков [з], [ж]. А в оригинале наблюдается аллитерация звуков [t], [l]

Перевод М. Карп

В переводе М. Карп в 1 шестистишии наблюдается аллитерация звуков [n], [з] и ассонанс звука [a]. Во 2 шестистишии аллитерация звука [з] и ассонанс звуков [a] и [e]. В третьем шестистишии аллитерация звука [ж] и ассонанс звука [o].

5. Синтаксические особенности

Стихотворение Элизабет Дженнингс состоит из девяти предложений, а перевод М. Карп из двенадцати предложений.

Первое шестистишие оригинала состоит из двух предложений. Первая часть первого предложения осложнена однородными сказуемыми, что придает началу стихотворения некую динамику. Все эти сказуемые относятся к подлежащему (I-местоимение). При переводе же М. Карп совмещает два предложения в одно, при этом она оставляет ряд однородных сказуемых. Однако первая часть предложения будет уже не двусоставной, а односоставной.

Второе шестистишие в оригинале начинается с трех вопросительных предложений (риторические вопросы). Затем, после вопросительных предложений, следует ещё одно сложное предложение. В переводе же разбиваются предложения на 5 вопросительных. Причем два из них – односоставные, нераспространенные (риторические вопросы). После вопросительных предложений в переводе следует ещё три.

В третьем шестистишии в оригинале три предложения, в переводе – четыре предложения. Первое предложение оригинала в переводе делится на два предложения. В первом предложении в переводе сравнительный оборот обособляется не запятыми (как в оригинале), а тире.

Вывод: М. Карп при переводе сделала ряд изменений, она разделила стихотворение на большее количество предложений, также она вставила ещё два риторических вопроса, она оставила ряд однородных сказуемых в первом предложении.

6. Языковой уровень

В первой строке глагол «*gare*» (*зевать, глазеть*) в стихотворении М. Карп переводится как «уставляюсь». В этом случае М. Карп заменяет глагол синонимом, поэтому это не мешает пониманию смысла. Во второй и третьей строке автор использует стилистическую фигуру: повторение союзов *and* в начале строк (анафора). В переводе М. Карп не сохраняет этот стилистический прием. Дословно вторая строчка оригинала переводится так: «И смотрю на звёзды, но не наблюдаю их действительно». М. Карп заменяет слово «*see*» (*смотреть*) на глагол «*разглядывать*», а обстоятельство «*really*» («действительно») заменяет на слово «безучастно» (*безразлично*). При переводе второй строки М. Карп также использует синонимы. В третьей строке слово «*hear*» (*слышать*) заменяется на «*прислушиваться*», а «*do not listen clearly*» (не слышать ясно) заменяется на обстоятельство «напрасно». А также в этом предложении переводчик меняет число слова «*trains*» с множественного на единственное. Смысл этого предложения не в том, что человек, сидя у окна, пытается услышать шум поезда, но его мысли заняты чем-то другим. Переводчик неточно интерпретировал предложение.

Четвёртую строку М. Карп переводит, четко передавая смысл, при этом она использует олицетворение («задремать сознание не должно»). Затем, в пятой строке, М. Карп также использует синонимы, часть предложения «но все же я совершенно не здесь» переводит как «в комнате мне тесно».

В последнем предложении первого шестистишия М. Карп использует при переводе сравнение (ночь она описывает «сырую и черную»), а также, вместо того чтобы перевести «какая-то часть меня», переводит, что он «весь там, в ночи». Вторая часть стихотворения также начинается с повтора вопросительных слов «*how much*» (анафора). Во втором шестистишии переводчик делает две вставки. Она вставляет два вопроса («Сердце? Ум?»), которые не упоминаются в оригинале. Также она никак не переводит вопрос «*how much what I feel?*» («Что я чувствую?»). Второе предложение переводчик интерпретирует, добавляя слово «мерцанье» (вставка). «Взгляд, в котором звезд мерцанье» – метафора. Третье предложение М. Карп переводит четко, только лишь заменяет глагол «*amenable*» (поддаваться) на глагол «направлять». Четвертое предложение оригинала разделяется на два, при этом переводчик оставляет сравнительный оборот, но заменяет часть предложения «*I can see the top of but never completely scale*» («Я могу видеть вершину, но совершенно не могу дотянуться») на дом с высоким, недоступным потолком. Последние две строчки второй части стихотворения начинаются с повтора I, в этом случае автор опять использует стилистический прием (анафора). А переводчик не сохраняет этот прием. В третьем шестистишии в первом предложении М. Карп добавляет слово «всегда», также в этом предложении М. Карп оставляет сравнительный оборот «как ночь». Во второй строке глагол «*to be gazed*» (вглядываться) переводчик заменяет на глагол «глядеть». Третья строка переведена правильно. Четвертая тоже. В пятой строке глагол «*divide*» (разделять) заменяется на глагол «мешать», но в этом случае он может быть синонимом, так как смысл предложения при этом не меняется. Также М. Карп никак не переводит часть предложения «*Now deep in my bed*» («Сейчас глубоко в моей кровати»), просто вставляет обстоятельство «тревожно». И в самой последней строке переводчик искажает смысл, так как Земля вертеться во сне не может. А смысл последнего предложения в том, что человек, лежащий в кровати, вертится. Он думает о том, что он из себя представляет, размышляет на философские темы, а земной шар от него не зависит, он вращается сам по себе.

Количество слогов

Стихи	1	2	3	4	5	6	7	8	9
М. Карп	12	12	13	12	13	14	14	14	11
Оригинал	10	12	11	10	11	10	10	11	11

Стихи	10	11	12	13	14	15	16	17	18
М. Карп	12	12	15	14	15	15	15	10	8
Оригинал	10	10	10	10	11	11	10	11	10

Вывод. Количество слогов в переводном стихотворении несколько отличается от оригинала. Большое различие видно в 12, 14, 15, 16 строках.

Общий вывод

В научно-техническом тексте обязательно должно остаться каждое слово в тексте. В поэтическом переводе главное – поэтический смысл, который не зависит от личного восприятия того или иного читателя, потому что поэтический смысл – единство поэтического содержания и поэтической формы, а эта категория объективна и от личного восприятия не зависит. Например, А. С. Пушкин – сторонник точности в переводе. Главное – это воссоздание духа переводимого произведения, поэтому переводчик может жертвовать частностями, производить изменения. Однако все ритмические, грамматические, лексические отступления от английских подлинников мотивированы художественно и отражают творческие принципы русского поэта.

М. Карп сделала не совсем точный перевод текста. Она привнесла в него много нового, в переводе произошли и синонимические замены. Но, несмотря на лексические изменения, неизбежные при переводе, смысл не искажается. Переводчик точно передала идею произведения, которая была заложена в оригинале. Кроме того, переводчик не искажает композиционную структуру стихотворения. М. Карп сохранила объём стихотворения, но при этом разделила своё стихотворение на большее количество предложений. Что касается ритмико-рифмических соответствий, то переводчик только в третьем шестистишии сохранила ту рифму, которая была в оригинале. В первых же двух частях стихотворения переводчик изменила рифму. Соответствие мужской и женской рифмы происходит только в семи случаях из восемнадцати. В оригинале и переводе мы видим ассонансные соответствия звуков [a], [e]. Проанализировав синтаксическую структуру обоих стихотворений, выясняем, что М. Карп при переводе сделала ряд изменений, она разделила стихотворение на большее количество предложений, вставила ещё два риторических вопроса, оставила ряд однородных сказуемых в первом предложении. Смысл стихотворения она передала практически точно, хотя и привнесла несколько своих мыслей. Например, третью строку оригинала переводчик неточно перевела, так как смысл этого предложения не в том, что человек, сидя у окна, пытается услышать шум поезда, а в том, что он слышит шум поездов, но его мысли заняты чем-то другим, поэтому доносится совершенно неясный шум поездов.

Поэтому нельзя сказать, что М. Карп сделала точный перевод стихотворения Элизабет Дженнингс «In the night».

**Лингвостилистический
сопоставительный анализ стихотворения
Дж. Байрона «Sun Of The Sleepless» и его переводов,
выполненных А. К. Толстым «Неспящих солнце» и
С. Я. Маршаком «Бессонных солнце»**

Материалы для учителя

Биография поэта, автора оригинала, и переводчиков; история создания стихотворения Д. Байрона и его переводов.

Джордж Гордон Байрон родился 22 января 1788 года в Лондоне. «Солнце неспящих» – стихотворение из знаменитого цикла «Еврейские мелодии» (Hebrew Melodies). Этот, ставший невероятно популярным, цикл был написан в конце 1814 – начале 1815 годов по просьбе Д. Дж. Киннэрда, друга Байрона, для переложения на музыку Натана и Джона Брэхема. Впервые был опубликован в 1815 году вместе с музыкальным сочинением. Несмотря на стоимость в 1 гинею, было продано более 10 000 экземпляров. Летом того же года отдельно вышел в свет сборник стихотворений этого цикла. Сборник включает в себя такие знаменитые стихотворения, как «She Walks in Beauty», «The Destruction of Sennacherib» (Поражение Сеннахериба), «Vision of Belshazzar» (Видение Валтасара) и «My Soul Is Dark» (Душа моя мрачна).

Стихотворение «Sun of the Sleepless» на русский язык переводили И. Козлов, П. Козлов, Алеко, Н. Маркевич, А. К. Толстой, А. Фет, С. Маршак, А. Ибрагимов.

Теперь о переводчиках. **Алексей Константинович Толстой** (24 августа 1817 г. Санкт-Петербург – 28 сентября 1875 г. с. Красный Пор) – граф, русский поэт, драматург, прозаик, член-корреспондент Петербургской АН. Отец - граф Константин Петрович Толстой, брат художника Федора Толстого (Лев Толстой по этой линии приходился Алексею Константиновичу троюродным братом). Мать – Анна Алексеевна Перовская – происходила из известного рода. После рождения сына супруги разошлись, мать увезла его в Малороссию, к своему брату А. А. Перовскому, известному в литературе под именем Антония Погорельского. Он и занялся воспитанием будущего поэта, всячески поощряя его художественные склонности, и специально для него сочинил известную сказку «Черная курица, или Подземные жители».

Стихотворение «Неспящих солнце» было переведено А. Толстым в 1856 году. Ещё один очень известный переводчик Байрона – **Самуил Яковлевич Маршак** (1887-1964) – русский советский поэт, драматург, переводчик, литературный критик. Лауреат Ленинской (1963) и четырёх Сталинских премий (1942, 1946, 1949,

1951), Самуил Маршак родился 22 октября 1887 года в Воронеже, в еврейской семье, отец его, Яков Миронович, работал мастером на мыловаренном заводе, а мать, Евгения Борисовна Гительсон, была домохозяйкой. Печататься начал в 1907 году. В конце сентября 1912 года со своей женой отправился в Англию. Там Маршак учился сначала в политехникуме, затем в Лондонском университете (1912-1914). Во время каникул он много путешествовал пешком по Англии, слушал английские народные песни. Уже тогда начал работать над переводами английских баллад, впоследствии прославившими его. Маршак – автор ставших классическими переводов сонетов Вильяма Шекспира, песен и баллад Роберта Бёрнса, стихов Уильяма Блейка, У. Вордсворта, Дж. Китса, Р. Киплинга, Э. Лира, А. А. Милна, Дж. Остин, Дж. Байрона, Мао Цзэ-Дуна, а также произведений украинских, белорусских, литовских, армянских и других поэтов. Книги Маршака переведены на многие языки мира. За переводы из Р. Бёрнса Маршак был удостоен звания почётного гражданина Шотландии.

В последние годы жизни С. Маршак обратился к переводам из Байрона. Но хотя большинство стихотворений Байрона переведено С. Маршаком очень хорошо и, бесспорно, принадлежит к лучшим переводам, нам все же думается, что Байрон менее близок поэтической индивидуальности Маршака, тяготеющей к классической пушкинской ясности. Поэтому, если переводы стихотворений Бёрнса Маршаком попросту отменяют все предыдущие, то переведенное им стихотворение Дж. Байрона «Солнце бессонных», существует наравне с вариантами А. Толстого и А. Фета.

Ещё один популярный поэт и переводчик – **Афанасий Афанасьевич Фет** (23 ноября 1820, усадьба Новосёлки, Мценский уезд, Орловская губерния – 21 ноября 1892, Москва) – русский поэт-лирик, переводчик, мемуарист. Отец – Иоганн-Петер-Карл-Вильгельм Фёт, ассессор городского суда Дармштадта. Мать – Шарлотта-Елизавета Беккер. 21 ноября 1892 А. Фет скончался в Москве. По некоторым данным, его смерти от сердечного приступа предшествовала попытка самоубийства.

К сожалению, неизвестно, при каких обстоятельствах А. А. Фет перевёл стихотворение «Sun of the sleepless».

Представление анализируемого произведения и его переводов

	Sun of the sleepless! (Дж. Байрон)		Дословный перевод
1	Sun of the sleepless! melancholy star!	1	Луна! печальная звезда!
2	Whose tearful beam glows tremulously far,	2	Чей слёзный луч мерцает так дрожа, далеко,
3	That show'st the darkness thou canst not dispel,	3	Это говорит о том, что темноту ты не можешь рассеять,
4	So gleams the past, the light of other days,	4	Как нравится тебе творчество, как нравится тебе радоваться прекрасным воспоминаниям!

5	So gleams the past, the light of other days,	5	Как отблески прошлого, как свет иных дней,
6	Which shines, but warms not with its powerless rays;	6	Какие блески, но они не греют, как бессильные лучи;
7	A night-beam Sorrow watcheth to behold,	7	Ночной луч печали наблюдает, созерцает
8	Distinct, but distant – clear – but, oh how cold!	8	Ясная, но далёкая – чистая – но какая холодная!

	Неспящих солнце (перевод А. К. Толстого)		Дословный перевод
1	Неспящих солнце! Грустная звезда!	1	Луна! печальная звезда!
2	Как слёзно луч мерцает твой всегда!	2	Чей слёзный луч мерцает так дрожа, далеко,
3	Как темнота при нём ещё темней!	3	Это говорит о том, что темноту ты не можешь рассеять,
4	Как он похож на радость прежних дней!	4	Как нравится тебе творчество, как нравится тебе радоваться прекрасным воспоминаниям!
5	Так светит прошлое нам в жизненной ночи,	5	Как отблески прошлого, как свет иных дней,
6	Но уж не греют нас бессильные лучи;	6	Какие блески, но они не греют, как бессильные лучи;
7	Звезда минувшего так в горе мне видна;	7	Ночной луч печали наблюдает, созерцает,
8	Видна, но далека, – светла, но холодна!	8	Ясная, но далёкая – чистая – но какая холодная!

	Бессонных солнце (перевод С. Я. Маршака)		Дословный перевод
1	Бессонных солнце, скорбная звезда,	1	Луна! печальная звезда!
2	Твой влажный луч доходит к нам сюда.	2	Чей слёзный луч мерцает так дрожа, далеко,
3	При нём темнее кажется нам ночь,	3	Это говорит о том, что темноту ты не можешь рассеять,
4	Ты – память счастья, что умчалось прочь.	4	Как нравится тебе творчество, как нравится тебе радоваться прекрасным воспоминаниям!

5	Ещё дрожит былого смутный свет,	5	Как отблески прошлого, как свет иных дней,
6	Ещё мерцает, но тепла в нём нет.	6	Какие блески, но они не греют, как бессильные лучи;
7	Полночный луч, ты в небе одинок,	7	Ночной луч печали наблюдает, созер- цает,
8	Чист, но безжизнен, ясен, но далёк!	8	Ясная, но далёкая – чистая – но какая холодная!

	О Солнце глаз бессонных (перевод А. А. Фета)		Дословный перевод
1	О Солнце глаз бессонных! Звёздный луч,	1	Луна! печальная звезда!
2	Как слёзно ты дрожишь меж дальних туч...	2	Чей слёзный луч мерцает так дрожа, далеко,
3	Сопутник мглы, блестящий страж ночной,	3	Это говорит о том, что темноту ты не можешь рассеять,
4	Как по былом тоска сходна с тобой...	4	Как нравится тебе творчество, как нравится тебе радоваться прекрас- ным воспоминаниям!
5	Так светит нам блаженство давних лет:	5	Как отблески прошлого, как свет иных дней,
6	Горит, а всё не греет этот свет;	6	Какие блески, но они не греют, как бессильные лучи;
7	Подруга дум воздушная видна,	7	Ночной луч печали наблюдает, созер- цает,
8	Но далеко, – ясна, но холодна.	8	Ясная, но далёкая – чистая – но какая холодная!

Идейно-эстетический уровень анализа (разбор содержания литературного произведения; определение темы, идеи, замысла анализируемого стихотворения)

Тема стихотворения Д. Г. Байрона – это одиночество, тоска о прошедшем.

Идея: недостижимость счастья, обречённость на одиночество.

Автор использует в своём стихотворении именно образ «луны», ведь «луна» – это символ одиночества, тоски человека. «Луна» у А. К. Толстого – это «неспящих солнце», «грустная звезда», «звезда минувшего», которая будет всегда недостижима, останется мечтой или воспоминанием. «Лунный луч» у А. К. Толстого «похож на радость прежних дней», но «лучи» его «бессильны», т. е. они не могут спасти человека от одиночества.

«Луна» у С. Я. Маршака – это «бессонных солнце», «скорбная звезда», «память счастья», которого уже не вернуть, не возвратить. «Лунный луч» у С. Я. Маршака – это «влажный луч», «полночный луч», луч, который «одинок и чист», «безжизнен, ясен и далёк».

«Луна» и «лунный луч» у А. А. Фета – это единый образ, который характеризуется как «О Солнце глаз бессонных», «звёздный луч», «спутник мглы», «блестящий страж ночной», луч, который «горит, а всё не греет этот свет».

Вывод. Тема и идея у переводчиков совпадают (только А. А. Фет добавляет восхищение красотой звёздного неба, тем, что человек не может осознать), но луну переводчики называют в своих текстах по-разному, так же, как и луч, но А. А. Фет воссоединяет «луну» и «лунный луч» воедино.

Структурно-семантический уровень. Жанрово-композиционное своеобразие.

Жанр «Sun of the sleepless» – лирическое стихотворение.

Композиция. У всех переводчиков сохраняется композиционная структура стихотворения: восемь стихов в одной строфе с кульминацией на последнем стихе, однако А. К. Толстой членит композицию на два катрена. В целом все переводчики сохраняют композиционную структуру авторского текста. Кульминация стихотворения как и у Дж. Байрона, так и у всех переводчиков одна: это конец стихотворения, где даётся описание либо луны, либо лунного луча.

Вывод. Все переводчики сохранили композиционную структуру стихотворения, но А. К. Толстой поделил композицию на две части (строфы). Кульминация у всех на последнем стихе, где даётся описание луны или лунного луча.

Языковой уровень (морфологические структуры; средства выразительности: тропы, синтаксические фигуры, звукопись)

Выясняем, какой перевод ближе к авторскому тексту по образному составу.

	Оригинал	Дословный перевод	Перевод А. К. Толстого	Перевод С. Я. Маршака	Перевод А. А. Фета
1 ст.	«Sun of the sleepless»	«Луна»	«Неспящих солнце»	«Бессонных солнце»	нет, другой образ – «О, Солнце глаз бессонных»
2 ст.	«tearful beam»	«слёзный луч	«луч слёзно мерцает»	нет, другой образ – «влажный луч»	нет образа
5 ст.	«the past»	«прошлое»	«прошлое»	«былое»	нет, другой образ – «блаженство»
6 ст.	«powerless rays»	«бессильные лучи»	«бессильные лучи»	нет образа	«свет»
7 ст.	«beam Sorrow»	«луч печали»	нет, другой образ – «звезда минувшего»	нет, другой образ – «полночный луч»	нет, другой образ – «подруга дум»

Вывод. По образному составу ближе к оригиналу оказался перевод А. К. Толстого. Но заключительный образ в седьмом стихе – «Луч печали» – интерпретируется всеми переводчиками по-своему. По образному составу перевод А. Фета является довольно свободным. Можно сказать, что он создаёт самостоятельные образы.

Синтаксические соответствия

Лирическое стихотворение Дж. Байрона «Sun of the sleepless» состоит из трех предложений. Первое предложение – это два обращения (первый стих). Второе предложение – сложное, состоит из нескольких простых предложений. Третье предложение – это последние четыре стиха миниатюры. Это предложение тоже состоит из нескольких простых предложений, как и предыдущее.

Перевод А. К. Толстого состоит из пяти предложений – в первом катрене каждый стих – это отдельное предложение, а последние четыре стиха А. К. Толстой решил воссоединить в одно целое сложное предложение, состоящее из нескольких простых.

Перевод С. Я. Маршака состоит из четырёх предложений. С. Я. Маршак объединил каждые последующие два стиха в отдельное предложение – в итоге четыре предложения. Каждое предложение сложное, состоит из двух частей.

Перевод А. А. Фета состоит из четырёх предложений. Первое предложение – это первая часть первого стиха, второе предложение соединяет второй и третий стих. Третье предложение – это объединение двух следующих стихов. Четвертое предложение – это последние четыре стиха.

Вывод. Ни в одном переводе синтаксическая структура не совпадает с оригиналом, в первых четырёх стихах все переводы различны, но следующие четыре стиха как у Дж. Байрона, так и у А. К. Толстого, А. А. Фета схожи, они преобразовали эти четыре строки в одно единое сложное предложение.

Проведём *морфологический анализ* (подсчёт частей речи, самостоятельных и служебных, найдём совпадения, замены в авторском тексте и в переводах).

	Существ.	Прилаг.	Самост. ч.р.	Служ. ч.р.	Совпаден.	Замены
Оригинал	12	11	40	19	–	–
Дословник	13	10	41	15	30	7
Перевод А. К. Толстого	11	13	38	12	24	14
Перевод С. Я. Маршака	11	11	37	9	27	12
Перевод А. А. Фета	13	11	37	9	21	16

Вывод. По морфологическому составу ближе к оригиналу перевод С. Я. Маршака.

	<i>эпитет</i>
6	Но уж не греют нас бессильные лучи;
	<i>перифр.</i>
7	Звезда минувшего так в горе мне видна;
	<i>эпитет эпитет эпитет</i>
8	Видна, но далека, – светла, но холодна!

	Бессонных солнце (перевод С. Я. Маршака)	
	<i>перифр.</i>	<i>перифр.</i>
1	Бессонных солнце, скорбная звезда,	
	<i>эпитет</i>	
2	Твой влажный луч доходит к нам сюда.	
3	При нём темнее кажется нам ночь,	
	<i>метафора</i>	
4	Ты – память счастья, что умчалось прочь.	
	<i>эпитет</i>	
5	Ещё дрожит былого смутный свет,	
6	Ещё мерцает, но тепла в нём нет.	
	<i>перифр.</i>	<i>эпитет</i>
7	Полночный луч, ты в небе одинок	
	<i>эпитет эпитет эпитет эпитет</i>	
8	Чист, но безжизнен, ясен, но далёк!	

	О Солнце глаз бессонных (перевод А. А. Фета)	
	<i>перифр.</i>	<i>эпитет</i>
1	О Солнце глаз бессонных! Звёздный луч,	
	<i>метафора</i>	<i>олицетв.</i>
2	Как слёзно ты дрожишь меж дальних туч...	
	<i>перифр.</i>	<i>перифр.</i>
3	Сопутник мглы, блестящий страж ночной,	
4	Как по былом тоска сходна с тобой...	
	<i>метафора</i>	
5	Так светит нам блаженство давних лет:	
	<i>метафора</i>	
6	Горит, а всё не греет этот свет;	

7	<i>перифр.</i> Подруга дум воздушная видна,
8	Но далеко, – ясна, но холодна.

Вывод. Ближе к оригиналу по средствам выразительности оказались переводы А. К. Толстого и С. Я. Маршака.

Ритмико-метрические соответствия

Размер этого стихотворения – пятистопный ямб. Парная рифма, чередование мужской и женской рифмы. Размер, рифма, способ рифмовки как в оригинале, так и у переводчиков – совпадают. Но А. К. Толстой во второй строфе (катрене) допустил некоторое различие: шестистопный ямб. Рифма и способ рифмовки у него те же, что и у автора произведения «Sun of the sleepless».

Вывод. Переводчики сохранили размер, рифму и способ рифмовки произведения Дж. Байрона, но А. К. Толстой заменил во второй строфе пятистопный ямб шестистопным.

Общий вывод

По идейно-эстетическому содержанию все переводчики правильно передали тему и идею этого стихотворения, по жанрово-композиционному своеобразием точнее всего получились переводы С. Я. Маршака и А. А. Фета, по образному составу точнее оказался перевод А. К. Толстого, по морфологическому составу ближе к оригиналу оказался перевод С. Я. Маршака, по средствам выразительности ближе к оригиналу оказались переводы А. К. Толстого и С. Я. Маршака, по размеру, рифме, способу рифмовки точнее оказались переводы С. Я. Маршака и А. А. Фета, и по особенностям синтаксиса ближе оказались переводы А. К. Толстого и А. А. Фета.

Но всё же самым точным по всем шести пунктам оказался перевод С. Я. Маршака. Гипотеза верна: перевод С. Я. Маршака оказался ближе всех к оригиналу.

**Лингвостилистический сопоставительный межъязыковой анализ
стихотворения Джорджа Гордона Байрона «She Walks In Beauty»
и его перевода «Она идёт во всей красе», выполненного С. Я. Маршаком**

Материалы для учителя

Сопоставительный анализ английских и русских текстов проводится на уровне **формальных элементов текста** (метрический, фонетическо-рифменный, аллитерационно-ассонансный и т. д.), на уровне **стилистических элементов** (тропеический, синтаксический) и на уровне **элементов содержания** (эйдологический) по следующему **плану**:

1. Идеино-эстетический уровень.
2. Структурно-семантический уровень (композиция).
3. Ритмико-метрические соответствия.
4. Аллитерационно-ассонансные соответствия.
5. Синтаксические соответствия.
6. Языковой уровень.

Гипотеза: предполагаем, что поэтический перевод С. Я. Маршака далёк от оригинала как по содержанию, композиционной структуре, так и по лексико-семантической структуре и является собственной интерпретацией темы.

Биографии поэтов – автора оригинала и переводчика; история создания стихотворения Д. Байрона и его перевода.

Джордж Гордон Байрон (George Gordon Byron) (1788-1824), один из величайших английских поэтов-романтиков. В июле 1811 года в Англию Байрон привёз рукопись автобиографической поэмы, повествующей о печальном скитальце – «Паломничество Чайльд Гарольда» («Child Harold's Pilgrimage»). Произведение было издано в марте следующего года и в одночасье прославило имя Байрона. По следам «Чайльд Гарольда» Байрон создал цикл «Восточных поэм»: «Гяур» («The Giaour») и «Абидосская невеста» («The Bride of Abydos») – в 1813 году, «Корсар» («The Corsair») и «Лара» («Lara») – в 1814 году. В поэмах было много автобиографического. Героя «Гяура» спешили отождествить с автором, поговаривая, что на Востоке Байрон какое-то время занимался пиратством. Особое место среди лирики Байрона лондонского периода занимают «Еврейские мелодии» (1815). Байрон работал над ними во второй половине 1814 и в начале 1815 г. В сборник вошли три любовные песни: «Она идёт в красе своей», «Ты плачешь», «Скончалась она во цвете красоты». В сборнике «Еврейские мелодии» Байрон создает свой идеал любви.

Очень популярное в англоязычном мире стихотворение Байрона «She walks in beauty» из цикла «Hebrew Melodies» написано 12 июня 1814 года по возвращении с бала, где Байрон увидел миссис Уилмот Хортон, жену своего дальнего родственника. По этим впечатлениям поэт создаёт живой образ женщины, в котором гармонически слиты духовная и телесная красота. Поэт, создавая образ героини, проводит аналогии с природой, подчёркивая идеальную красоту и благородство женщины. Единство красоты внешней и внутренней основывается на абсолютной уравновешенности всех оттенков и черточек, из которых складывается облик женщины. Этот идеал совершенства и гармонии, по-видимому, возникает по противоположности с трагическим разладом и смятением, свойственным самому поэту.

На русский язык стихотворение переводили Н. Маркевич, Д. Ознобишин, И. Козлов, Н. Берг, С. Маршак.

Самуил Яковлевич Маршак (1887-1964) – русский поэт, переводчик. Писал стихи, сказки, пьесы для детей, переводил Р. Бернса, сонеты У. Шекспира, сказки разных народов, философские миниатюры, лирические эпиграммы; занимался литературной критикой (кн. «Воспитание словом», 1961), написал книгу воспоминаний «В начале жизни» (1960); награждён Сталинской премией (1942, 1944, 1949, 1950), Ленинской премией (1963)

Известно, что в 1912 для завершения образования С. Маршак уехал учиться в Англию. Во время каникул много путешествовал пешком по Англии, слушал английские народные песни. Уже тогда начал работать над переводами английских баллад, впоследствии прославившими его. В 1914 вернулся на родину, работал в провинции, публиковал свои переводы в журналах «Северные записки» и «Русская мысль». А в 1923, вернувшись в Петроград, создавал свои первые оригинальные сказки в стихах – «Сказка о глупом мышонке», «Пожар», «Почта», переводил с английского детские народные песенки («Дом, который построил Джек» и т. д.) Поэт возглавлял один из первых советских детских журналов – «Новый Робинзон», вокруг которого группировались талантливые детские писатели. В 1955, 1957, 1959 Маршак снова ездил в Англию. Много занимался переводами сонетов Шекспира и песен Р. Бёрнса, переводил стихотворения Дж. Китса, Р. Киплинга, У. Водсворта, Дж. Байрона.

Представление анализируемого произведения и его переводов.

Стихотворение Дж. Байрона «She walks in beauty» и его перевод «Она идёт во всей красе», выполненный С. Я. Маршаком

	Дж. Байрон		Дословный перевод
1	She walks in beauty, like the night	1	<i>Она идёт в красоте, как ночь</i>
2	Of cloudless climes and starry skies;	2	<i>В безоблачном краю и сияющем небе;</i>
3	And all that's best of dark and bright	3	<i>И всё лучшее в тёмном и светлом (ярком)</i>
4	Meet in her aspect and her eyes:	4	<i>Встречается в её взгляде:</i>

5	Thus mellow'd to that tender light	5	<i>Так смягчается нежный свет,</i>
6	Which heaven to gaudy day denies.	6	<i>Который небо в яркий день отрицает.</i>
7	One shade the more, one ray the less,	7	<i>Одной тенью больше, одним лучом меньше</i>
8	Had half impair'd the nameless grace	8	<i>Испортит безымянную благодать,</i>
9	Which waves in every raven tress,	9	<i>Что каждый чёрный локон</i>
10	Or softly lightens o'er her face;	10	<i>Мягко осветляется над её лицом,</i>
11	Where thoughts serenely sweet express	11	<i>Где мысли безмятежно и нежно выражаются.</i>
12	How pure, how dear their dwelling-place.	12	<i>Как чисто, как дорого их жилище.</i>
13	And on that cheek, and o'er that brow,	13	<i>И на щеках, и надо лбом,</i>
14	So soft, so calm, yet eloquent,	14	<i>Так мягко, так спокойно, но уже красноречивы</i>
15	The smiles that win, the tints that glow,	15	<i>Улыбки, которые победят, оттенки, которые сияют</i>
16	But tell of days in goodness spent,	16	<i>Но скажи о днях, проведённых в доброте</i>
17	A mind at peace with all below,	17	<i>В мире земном,</i>
18	A heart whose love is innocent.	18	<i>О сердце, чья любовь невинна.</i>

	Дословный перевод		С. Я. Маршак
1	<i>Она идёт в красоте, как ночь</i>	1	Она идет во всей красе –
2	<i>В безоблачном краю и сияющем небе;</i>	2	Светла, как ночь её страны.
3	<i>И всё лучшее в тёмном и светлом (ярком)</i>	3	Вся глубь небес и звёзды все
4	<i>Встречается в её взгляде:</i>	4	В её очах заключены.
5	<i>Так смягчается нежный свет,</i>	5	Как солнце в утренней росе,
6	<i>Который небо в яркий день отрицает.</i>	6	Но только мраком смягчены.
7	<i>Одной тенью больше, одним лучом меньше</i>	7	Прибавить луч иль тень отнять –
8	<i>Испортит безымянную благодать,</i>	8	И будет уж совсем не та
9	<i>Что каждый чёрный локон</i>	9	Волос агатовая прядь,

10	<i>Мягко осветляется над её лицом,</i>	10	Не те глаза, не те уста
11	<i>Где мысли безмятежно и нежно выражаются.</i>	11	И лоб, где помыслов печать
12	<i>Как чисто, как дорого их жилище.</i>	12	Так безупречна, так чиста.
13	<i>И на щеках, и надо лбом,</i>	13	А этот взгляд, и цвет ланит,
14	<i>Так мягко, так спокойно, но уже красноречивы</i>	14	И лёгкий смех, как всплеск морской –
15	<i>Улыбки, которые победят, оттен- ки, которые сияют</i>	15	Всё в ней о мире говорит.
16	<i>Но скажи о днях, проведённых в доброте</i>	16	Она в душе хранит покой.
17	<i>В мире земном,</i>	17	И если счастье подарит,
18	<i>О сердце, чья любовь невинна.</i>	18	То самой щедрою рукой.

Идейно-эстетический уровень анализа (разбор содержания литературного произведения; определение темы, идеи, замысла анализируемого стихотворения)

	С. Я. Маршак	Дж. Байрон
Тема	Красота женщины	Красота женщины

Вывод: Маршак точно передал тему стихотворения Байрона.

	Дж. Байрон	С. Я. Маршак
Идея	Идеальная красота невинна, ничто не может её потревожить, потому что она истинная и вечная.	Идеальная красота должна дарить щедрой рукой покой и счастье.

Вывод. у Маршака вольная интерпретация идеи Байрона.

Структурно-семантический уровень. Жанрово – композиционное своеобразие

	С. Я. Маршак	Дж. Байрон
Кол-во частей	3 части	3 части
Кол-во стихов	6 стихов в каждой части	6 стихов в каждой части

По жанру перевод совпадает с оригиналом – это **лирическое стихотворение**.

1 часть (первые 6 стихов) – и в оригинале, и в переводе мы видим портрет героини, которую поэты описывают, используя местоимение она, не называя героиню по имени.

2 часть (с 7-го по 12-ый стихи) – конкретизируются портретные черты героини. Поэты поэтизируют детали её портрета.

3 часть (с 13-го по 18-ый стихи) – в 3 части заключительный вывод – характеристика героини и определение её предназначения. У Маршака героиня несёт в себе мир, в душе хранит покой, щедрою рукой дарит всем счастье.

Вывод. Перевод Маршака близок к оригиналу, так как он сохраняет композиционную и жанровую особенности.

Языковой уровень (морфологические структуры; средства выразительности: тропы, синтаксические фигуры, звукопись)

Морфологическая структура. Лексика

	совпадения	синонимы	замены
перевод Маршака	5	14	36

	С. Я. Маршак	Дж. Байрон
совпадения	Она идет во всей красе...	Она идет во всей красе...
синонимы	В её очах заключены.	Встречается в её взгляде...
замены	А этот взгляд, и цвет ланит... Она идет во всей красе – Светла, как ночь ее страны. (оксюморон «светлая ночь»)	И на щеках, и надо лбом... Она идет в красоте, как ночь, В безоблачном краю и сияющем небе; (сияющее, вероятно, звёздами небо)

	Сущ.	Глаг.	Прил.	Мест.	Числ.	Нар.	Союз	Част.	Пред.
Байрон	31	10	12	8	2	12	14	0	12
Маршак	29	9	8	12	0	6	9	2	6

Вывод. В переводе С. Я. Маршака 5 совпадений, 14 синонимов и 36 замен. По морфологической структуре перевод Маршака далёк от оригинала, так как он использует большое количество замен.

Синтаксические особенности: в оригинале Байрона три предложения, а в переводе Маршака используется семь предложений.

1	Сложное (сравнительный оборот)	1	Простое (сравнительный оборот)
2	Сложное	2	Простое
3	Сложное	3	Простое (сравнительный оборот)
		4	Сложное
		5	Простое (сравнительный оборот)

		6	Простое
		7	Сложное

Вывод. По синтаксической структуре перевод С. Я. Маршака далёк от оригинала, так как в переводе используется большее количество предложений.

Художественные средства выразительности

	Эпитет	Метаф	Сравнен.	Ассонанс	Уст. слова	Гипербола
Байрон	5	2	2	1	0	0
Маршак	4	3	3	1	2	1

	Эпитет	Метаф	Сравнен.	Уст. слова	Гипербола
Байрон	<i>безоблачный, сияющий, безымянная, невинна, нежный</i>	<i>смягчился нежный свет; в тёмном и светлом.</i>	<i>как небо в яркий день отрицает, как ночь</i>		
Маршак	<i>безупречна, чиста, лёгкий, щедрая</i>	<i>мраком смягчены; агатовая прядь; она идёт во всей красе – светла</i>	<i>как ночь её страны; как всплеск морской; как солнце в утренней розе</i>	<i>Очи, уста</i>	<i>Вся глубь небес и звёзды все</i>

Вывод: По художественным средствам выразительности перевод С. Я. Маршака близок к оригиналу, так как количество тропов практически одинаково, переводчик довольно точно передаёт образную систему автора, хотя и наблюдаются некоторые замены.

Ритмико-метрические соответствия

	С. Я. Маршак	Дж. Байрон
Способ рифмовки	Перекрестный	Перекрестный
Рифма	Чередование мужской и женской рифмы	Чередование мужской и женской рифмы
Стихотворный размер	Четырёхстопный ямб	Четырёхстопный ямб

Вывод. По метру, рифме и способу рифмовки перевод С. Я. Маршака полностью совпадает.

Общий вывод

	Перевод С.Я.Маршака
1. Идеино-эстетическое содержание	+/-
2. Жанрово-композиционные особенности	+
3. Лексика.Морфологическая структура	-
4. Синтаксические особенности	-
5. Художественные средства выразительности	+
6. Метр, рифма, способ рифмовки	+

Проведя анализ перевода, мы выяснили, что по идейно-эстетическому содержанию переводчик достаточно точно передал тему и идею стихотворения великого английского поэта и отразил максимализм его чувств, передал сильные душевные переживания поэта, умело создавшего идеальный женский образ; по жанрово-композиционному своеобразию совпадение абсолютное, по образному составу морфологической структуре и синтаксическим особенностям перевод не так удачен; по художественным средствам выразительности, особенностям метра, рифмы и способам рифмовки перевод С. Я. Маршака достаточно точен.

Таким образом, гипотеза не подтвердилась: перевод С. Я. Маршака близок к оригиналу.

Краткий словарь терминов поэтики

А

Александрийский стих (от старофранцузской поэмы об Александре Македонском) – французский 12-сложный или русский 6-стопный ямб с цезурой после 6-го слога и парной рифмовкой; основной размер крупных жанров в литературе классицизма («*Надменный временщик, и подлый и коварный, // Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный, // Неистовый тиран родной страны своей, // Вознесенный в важный сан пронырствами злодей!*», К.Ф. Рылеев).

Аллегория (от греч. Allegoria – иносказание) – иносказательное изображение абстрактного понятия или явления через конкретный образ (*трусость, беззащитность – Заяц; тупость – Осёл; хитрость – Лиса; деспотизм – Лев в баснях Крылова*).

Аллитерация (от лат. Al, при, litera – буква) – повторение одинаковых согласных звуков с целью усиления выразительности художественной речи. («*Пусть сильнее грянет буря*»; «*Дремлет чуткий камыш, тишь, безлюдье вокруг...*»).

Аллюзия – соотнесение описываемого в речи с устойчивым литературным, мифологическим или историческим понятием с целью охарактеризовать предмет речи (*наполеоновские замашки*).

Амфибрахий (греч. amphibrachys – с обеих сторон краткий) – трёхсложная стихотворная стопа с ударением на втором слоге («*На сЕвере дИком стоИт одинОко // На гОлой вершИне сосна // И дрЕмлет, качАясь, и снЕгом сынУчим // ОдЕта, как рИзой, она*», М. Ю. Лермонтов).

Анакруза (греч. anakrusis – отталкивание) – метрически слабое место в начале стиха перед первым ударным слогом, обычно постоянного объема. На анакрузу часто падает сверхсхемное ударение. Анакрузой также называют безударные слоги в начале стиха («*Русалка плыла по реке голубой, // Озаряема полной луной; // И старалась она доплеснуть до луны // Серебристую пену волны*», М.Ю. Лермонтов).

Анаколуф – синтаксическая несогласованность, нарушение норм постановки слов с целью передачи взволнованности речи («*Все, чем человечество гордилось тысячелетия: Гомер, Данте, Шекспир, Гете, Пушкин, – приходят какие-то мальчишки и объявляют это все насмарку*», В. Брюсов).

Анапест (от греч. anapaistos – обратный дактилю, букв. – отраженный назад), стихотворный метр, образуемый 3-сложными стопами, с сильным местом на 3-м слоге; на начальном слоге строки часто сверхсхемное ударение («*Там, в ночнОй завывАющей стУже*», А. А. Блок). Наиболее употребительны размеры русского силлабо-тонического анапеста – 4- и 3-стопный (с сер. 19 в.).

Анафора (от греч. Anaphora – вынесение вверх) – единоначалие; повторение слова или группы слов в начале нескольких фраз или нескольких стихотворных строк («*Как ни гнетёт рука судьбины, // Как ни томит людей обман...*», Ф. Тютчев»; «*Уже купил он сукна такого... Уже приобрёл он отличную пару...*», Н. Гоголь).

Антитеза (от греч. Antithesis – противоречие, противопоставление) – противопоставление характеров, обстоятельств, образов, композиционных элементов, создающих эффект резкого контраста («*Чёрное и белое*», «*Война и мир*», «*Преступление и наказание*», пословицы – «*Мал золотник, да дорог*»).

Антонимы (от греч. Ant- против и опута- имя) – слова, имеющие противоположенные значения («*Коварство и любовь*», «*Белей лишь блеск, чернее тень*»).

Архаизм (от греч. Archaïos – древний) – устаревшее слово или оборот речи. Используется архаизм как средство художественной выразительности для воссоздания исторического колорита, речи героев, для придания произведению возвышенного характера («*Духовной жаждою томим, // В пустыне мрачной я влачилсЯ, // И шестикрылый серафим // На перепутье мне явился...*», А.С.Пушкин).

Ассонанс (франц. assonance – созвучие). Созвучие гласных звуков (преимущественно ударных), особенно в неточной рифме («огромность – опомнюсь», «грусть – озарюсь»). Во французской, испанской и некоторых других литературах на ассонансе строилось более старинное стихосложение, на точной рифме – более новое («*Взложу на тетиву тугую, // Послушный лук согну в дугу, // А там пошлю наудалую. // И горе нашему врагу*», А.С.Пушкин).

Афоризм (от греч. Aphorismos – изречение) – обобщённая, глубокая мысль автора, выраженная в лаконичной, отточенной форме, отличающаяся меткой выразительностью и явной неожиданностью суждения. У афоризма есть автор («*У сильно-го всегда бессильный виноват*», И. А. Крылов).

Б

Бессоюзие – отсутствие служебных слов в предложении, вследствие чего речь приобретает большую сжатость, компактность («*Швед, русский колет, рубит, режет, // Бой барабанный, клики, скрежет*», А. Пушкин).

Г

Гекзаметр (греч. hexametros – шестимерный) – стихотворный размер античной эпической поэзии: шестистопный дактиль, в котором первые четыре стопы могут

заменяться спондеями (в силлабо-тонических имитациях – хорееми). Гекзаметр – самый популярный и престижный античный размер, изобретение которого приписывали самому Аполлону – богу, покровительствующему поэзии. У эллинов этот размер ассоциировался с шумом набегающей на берег волны. Гекзаметром написаны величайшие поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея» (VII век до н. э.), Вергилия «Энеида», а также гимны, поэмы, идиллии и сатиры многих античных поэтов. Возможно, до 32-х ритмических вариаций гекзаметра. В русскую поэзию гекзаметр ввёл В.К. Тредиаковский, а закрепили Н.И. Гнедич (перевод «Илиады»), В.А. Жуковский (перевод «Одиссеи»), А. Дельвиг («Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына, // Грозный, который ахеенам тысячи бедствий соделал:// Многие души могучие славных героев низринул// В мрачный Аид и самих распростер их в корысть плотоядным // Птицам окрестным и псам (совершалася Зевсова воля), –// С одного дня, как, воздвигшие спор, воспылали враждою// Пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный», Гомер «Илиада». Пер. Н. Гнедича).

Гипербола (греч. *Hyperbola* – преувеличение) – образ выражения, содержащий непомерное преувеличение размера, силы, значение и т. д. какого – либо предмета, явления («В сто сорок солнц закат пылал», В. Маяковский; «Редкая птица долетит до середины Днепра», Н. Гоголь).

Градация (лат. *Gratatio* – постепенное возвышение) – расположение перечисляемых элементов (слов, словосочетаний, фраз) в порядке возрастания их значения (восходящая градация) или в порядке убывания значений (нисходящая градация) («Но ты должен понять это одиночество, принять его, сдружиться с ним и духовно преодолеть...»; «Оставаясь навсегда отшельником, заключённым в камеру своего тела, он лишён возможности давать кому-нибудь ощутить и почувствовать то, что он сам в своей камере ощущает, воспринимает, чувствует, жаждет и о чём мечтает»).

Гротеск – своеобразный поэтический приём, подчёркивающий искажение или смещение обычного изображения действительности и совместимость контрастов – реального и фантастического, трагического и комического, злого сарказма и безобидного юмора («Раздирает рот зевота», В. В.Маяковский).

Д

Дактиль (греч. *daktylos* – палец) – трёхсложная стихотворная стопа с ударением на первом слоге («В рабстве спасённое// Сердце свободное –// Золото, золото // Сердце народное!», Н. А. Некрасов).

Диалектизм – слово или оборот, бытующие в определённой местности (*территориальный диалектизм*), социальной группе (*социальный диалектизм*) или профессии (*профессиональный диалектизм*) (*петух-кочет*).

Ж

Жанр – определённый вид литературных произведений, принадлежащих к одному и тому же роду: эпосу (*роман, повесть, рассказ, басня*), лирике (*ода, элегия, стихотворение*) и драме (*трагедия, комедия, драма*)

Жаргонизмы – речь социальной группы, отличная от общего языка, содержащая много искусственных слов и выражений. Различаются жаргонизмы: салонный, мещанский, воровской, студенческий, школьный, армейский, спортивный, и т.д. («*Чуть*» – из жаргона охотников, «*амба*» – из морского).

З

Звукопись – один из видов звуковой организации, инструментовки речи, в основе которой лежит определённое соответствие фонетического состава фразы (*аллитерация, ассонанс*) («*Дремлет чуткий камыш, // Тишь безлюдье вокруг...*», *Никитин*).

Зевгма – экспрессивная конструкция, состоящая из главного слова и зависящих от него однородных членов предложения, равноценных грамматически, но разноплановых по значению («*Шел дождь и три студента, первый – в пальто, второй – в университет, третий – в плохом настроении*»).

И

Инверсия (лат. *Inversion* – перестановка, переворачивание) – обратный порядок слов нарушение общепринятой последовательности речи; перестановка частей фразы, придающая ей новый, особый оттенок выразительности (*он пришёл – пришёл он; «...Где глаз людей обрывается куцый», В. Маяковский; «Досадно было, боя ждали», М. Лермонтов; «И курганов зеленеет убегающая цепь», А. Фет*).

Интонация – одно из важнейших средств целостной организации звучащей речи и выражения смысловых и эмоциональных отношений между частями.

Ирония (греч. *Eironeia* – притворство, насмешка) – скрытая насмешка – один из тропов, перенос значения по противоположности: 1) отрицание или осмеяние, притворно облакаемые в форму согласия или одобрения; 2) стилистическая фигура: выражение насмешки или лукавства посредством иносказания, когда слово или высказывание обретает в контексте речи смысл, противоположный буквальному значению или отрицающий его; 3) вид комического, когда смешное скрывается под маской серьёзного (в противоположность юмору) и таит в себе чувство превосходства или скептицизма. Отличительный знак – двойной смысл, где истинным будет не прямо высказанный, а противоположенный ему, подразумеваемый («*Отколе, умная, бредёшь ты, голова?*», *И. Крылов – обращение к Ослу*).

К

Композиция – структура, построение литературного произведения того или иного жанра, расположение и соотносённость компонентов его художественной формы,

динамическая система организации и раскрытия образов в их взаимодействии и развитии.

Контекстные синонимы – слова или сочетание слов, которые приобретают близкое значение лишь в определённом контексте («Ничего неделание» - *пассивный отдых*).

Л

Лексический повтор – намеренное повторение в тексте одного и того же слова. Как правило, с помощью этого приёма в тексте выделяется ключевое слово, на значение которого нужно обратить внимание читателя («*Не напрасно дули ветры, // Не напрасно шла гроза*», С. Есенин; «*Лениво дышит полдень мгlistый, // Лениво катится река. // И в тверди пламенной и чистой // Лениво тают облака*», Ф. И. Тютчев).

Литота (от греч. Litotes – простота, малость, умеренность) – образное выражение, содержащее непомерное преуменьшение размера, силы, значения и т.д. какого-либо предмета, явления: 1) троп: отрицание признака, не свойственного объекту, т.е. своего рода «отрицание отрицания», дающее в итоге формально равнозначное положительному, но фактически ослабленное утверждение («небесполезный»); 2) Троп, противоположный гиперболе; намеренное преуменьшение («мужичок с ноготок») («*Ниже тоненькой былиночки // Надо голову клонить, // Чтоб на свете сиротиночке // Беспечально век прожить*», Н. Некрасов; «*Мальчик с пальчик*», «*мужичок с ноготок*», *тише воды, ниже травы*).

М

Метафора (греч. Metaphora – перенесение) – представляет собой перенесение значения по сходству. Это средство выразительности очень близко к сравнению. Иногда метафору называют скрытым сравнением, так как в её основе лежит сравнение, но оно не оформлено с помощью сравнительных союзов («*сонное озеро города, взлетающий бубен метели*», А. Блок; «*слов моих сухие листья*», В. Маяковский; «*моих слов соловьи*», Б. Ахмадулина; «*вранья холодный дым*», А. Твардовский; «*ручей улыбки*», М. Светлов; «*серебряная ложка луны*», Ю. Мориц). Иногда весь текст или значительный по объёму его фрагмент строится на основе переноса значения по сходству. В таком случае говорят о развёрнутой метафоре. *Примером такого вида метафоры может служить стихотворение М. Лермонтова «Чаша жизни», которое построено на развёртывании метафорического высказывания «пить чашу жизни».*

Метафорический эпитет – соединяет в себе признаки метафоры (перенос значения с одного понятия на другое на основании сходства) и эпитета (образное, необычное, неожиданное определение, обычно выраженное прилагательным или наречием образа действия) («*Ненавязчиво и ненастойчиво творения прошлого... входят в человека, становясь мерилom прошлого*», Д. Лихачёв).

Метр – в стихе, упорядоченное чередование в стихе сильных мест (иктов) и слабых мест, по-разному заполняемых. Так, в силлабо-тоническом анапесте сильные места приходятся на каждый третий слог и заполняются исключительно ударными слогами (ударение здесь является «константой»), а слабые – на промежуточные слоги и заполняются преимущественно безударными слогами (безударность здесь является «доминантой»). Метр в таком значении слова имеется в метрическом, силлабо-тоническом, мелодическом стихосложении и отсутствует в силлабическом и тоническом.

Метонимия (греч. metonymia, букв. – переименование), вид тропа, употребление слова в переносном значении, словосочетание, в котором одно слово замещается другим, как в метафоре, с тем отличием от последней, что замещение это может производиться лишь словом, обозначающим предмет (явление), находящийся в той или иной (пространственной, временной и т. д.) связи с предметом (явлением), который обозначается замещаемым словом («*Все флаги в гости будут к нам*», где флаги замещают страны).

Многосоюзиe – стилистическая фигура, состоящая в намеренном увеличении количества союзов в предложении, обычно для связи однородных членов, благодаря чему подчёркивается роль каждого из них, создаётся единство перечисления, усиливается выразительность речи («*Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду*», А. Чехов).

Морфемный повтор (анафора) – изобразительный приём, который заключается в повторении окончаний, суффиксов, приставок, корней («*Для поэта природа – чаша, полная звуков и песен, но певец без народа безгласен, бескрыл, бессловесен*»).

Н

Неологизм (от греч. Neos – новый и logos- слово) – слово, вновь образованное, появившееся в связи с возникновением в жизни новых понятий (в науке, технике, культуре, в быту). Неологизм подчёркивает выразительность речи («*бездарь*» вместо «*бездарность*»).

О

Олицетворение – троп, состоящий в приписывании неодушевлённым предметам признаков и свойств живых существ («*О ком ты воешь, ветер ночной, о чём сетуешь безумно?*»).

Окказионализмы – авторские слова («*Сливеют губы с холода*», В. Маяковский).

Оксюморон (греч. oxymoron – остроумно-глупое) – стилистическая фигура, необычное соединение слов, сочетание противоречащих друг другу слов, логически исключаящих друг друга («*Мёртвые души*», «*невольник чести*», «*невозможное возможно*», «*живой труп*»).

Оценочная лексика – прямая авторская оценка событий, явлений, предметов (Пушкин – это чудо).

П

Параллелизм (от греч. Parallelos – идущий рядом) – сравнение в форме сопоставления. Параллелизм бывает прямой («Травой зарастают могилы – давностью зарастает боль») и отрицательный, в котором подчёркнуто совпадение основных признаков сопоставляемых явлений («То не ветер ветку клонит, // Не дубравушка шумит – // То моё сердечко стонет, // Как осенний лист дрожит», С. Стормилов).

Парадокс (от греч. paradoxos – неожиданный, странный), суждение, резко противоречащее здравому смыслу, но глубокое по значению («Трус умирает много раз, храбрец – только однажды», В. Шекспир). Парадокс может быть средством разоблачительного, сатирического изображения действительности. Парадокс может ставить суждение на грань нелепости («Торопись медленно», «Чем хуже, тем лучше»), но это лишь придаёт парадоксу особую яркость.

Парцелляция (итал. Parcellf – частица; от лат. particla) – стилистический приём, расчленения фразы на части или даже на отдельные слова. Цель парцелляции – придать речи интонационную экспрессию путём её отрывистого произнесения. Парцеллируемые слова отделяются друг от друга точками или восклицательными знаками («А всё Кузнецкий мост, // И вечные французы, // Откуда моды к нам, и авторы, и музы, // Губители карманов и сердец; // Когда избавит нас творец // От шляпок их! чепцов! и шплек! и булавок! // И книжных и бисквитных лавок!», А. Грибоедов).

Пентон (пяτισложник) – стихотворный размер из пяти слогов с ударением на 3 слоге. Пентон разработан А.В. Кольцовым и употребляется только в народных песнях. Рифма, как правило, отсутствует («Не шуми ты, рожь, // Спелым колосом! // Ты не пой, косарь, // Про широку степь!», А. В. Кольцов).

Пеон – четырёхсложная стихотворная стопа с 1-м ударным и 3-мя безударными слогами. В зависимости от того, на какой слог стопы приходится ударение, различаются пеоны на 1-й (– и ии), 2-й(и– ии), 3-й(ии-и) и 4-й слог стопы (и ии –). Пеоны часто представляет собой частный случай ямба и хорея («Спите полумёртвые увядшие цветы, // Так и не узнавшие расцвета красоты, // Близ путей заезженных возвращённые творцом, // Смятые невидевшим тяжёлым колесом», К.Д. Бальмонт; «Не думай о секундах свысока. // Наступит время, сам поймёшь, наверное, – // Свистят они, как пули у виска, // Мгновения, мгновения, мгновения», Р. Рождественский).

Период (от греч. Periodos – обход) – лингвистический термин, означающий длинное сложное предложение, в первой части которого интонация идёт на повышение, а во второй – на понижение (стихотворения А.С.Пушкина «Когда порой воспоминашь...», М.Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...»).

Перифраз (от греч – paraphrases – описательный оборот, описание) – 1)Выра-

жение, являющееся описательной передачей смысла другого выражения или слова (*Пишущий эти строки (вместо «я» в речи автора)*); 2) Троп, состоящий в замене названия лица, предмета или явления описанием их существенных признаков или указанием на их характерные черты (*Царь зверей вместо «лев», Туманный Альбион вместо «Англия», Северная Пальмира вместо Санкт-Петербург. Сравнение у Пушкина: певец Гяура и Жуана (Байрон), певец Литвы (Мицкевич), творец Макбета (Шекспир)*).

Пиррихий – стопа из двух кратких (в античном стихосложении) или двух безударных (в силлабо-тоническом) слогов. Пиррихией условно называют пропуск ударения на ритмически сильном месте в хорее и ямбе («*Три девицы под окном// Пряли поздно вечерком...*», А.С. Пушкин; «*Мой дядя самых честных правил, когда не в шутку занемог...*» – здесь в слове «занемог» имеется только одно ударение, поэтому третья стопа является пиррихией).

Повтор – повторение слов, сочетаний слов или конструкций, усиливающих восприятие художественного произведения.

Р

Реминисценция – черты в художественном произведении, наводящие на воспоминание о другом произведении («*Я пережил и многое и многих*», П. А. Вяземский – «*Я изменял и многому и многим*», В. Я. Брюсов).

Ритм (греч. – «соразмерность», «стройность») – правильное чередование, повторяемость одинаковых элементов. Именно это свойство ритмических процессов – их цикличность – является одной из основ стихосложения. Каждая стихотворная фраза, каждая строка обладает своим особым ритмом, который мы ощущаем при чтении («*По дороге зимней, скучной// Тройка борзая бежит, // Колокольчик однозвучный// Утомительно гремит*», А. Пушкина).

Риторический вопрос, риторическое восклицание, риторическое обращение (от греч. Rhetorike – ораторское искусство) – специальные приёмы, которые используются для усиления выразительности речи. Риторический вопрос может выражать вопросительное содержание, но задаётся не с целью дать или получить на него ответ, а с целью эмоционального воздействия на читателя. Риторическое восклицание усиливает в тексте выражение чувств, а риторическое обращение направлено не к реальному собеседнику, а к предмету художественного изображения («*Мечты, мечты! Где ваша сладость!*», А.Пушкин; «*Знакомые тучи! Как вы живёте? Кому вы намерены нынче грозить?*», М.Светлов; «*Простят ли честные герои? Мы их завет не сберегли*», З. Гиппиус).

С

Сарказм (греч. sarkasmos), – язвительная насмешка, высшая степень иронии, основанная не только на усиленном контрасте подразумеваемого и выражаемого, но и

на немедленном намеренном обнажении подразумеваемого («*Пожалел волк кобылу, оставил хвост да гриву*»).

Сатира (лат. *satira*) – способ проявления комического в искусстве, состоящий в уничтожающем осмеянии явлений, которые представляются автору порочными. Сила сатиры зависит от социальной значимости занимаемой сатириком позиции, от эффективности комических средств (сарказм, ирония, гипербола, гротеск, аллегория, пародия и др.). Сатира возникает в народной «смеховой» культуре и постепенно охватывает ряд видов искусства: театр и литературу (особенно комедия), публицистику (памфлет, фельетон). Изобразительное искусство (карикатура, шарж), эстраду, кино, телевидение. Сатирическими могут быть и целое произведение, и отдельные образы, ситуации, эпизоды. Классики сатиры: Мольер, Дж. Свифт, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. Гойя, О. Домье.

Символ – многозначный образ, основанный на параллелизме предметного ряда и глубинного смысла, которые как два полюса такого образа немыслимы один без другого и вместе с тем разведены и порождают между собой эмоционально и семантически воспринимаемое напряжение

Симплога – соединение анафоры и эпифоры («*Во поле березка стояла, // Во поле кудрявая стояла*»)

Синекдоха (греч. *synekdoche*, букв. – соотнесение) – вид метонимии, название части (меньшего) вместо целого (большого) или наоборот («*пропала моя головушка*» вместо «*я пропал*») («*белеет парус*» = лодка).

Синонимы (от греч. – одноимённый): 1) слова, различные по написанию, но близкие (или одинаковые) по значению (*победить-одолеть (врага); бежать – мчаться; красивый – прелестный; бегемот – гиппопотам*); 2) контекстуальные синонимы – это слова или словосочетания, сближающиеся по значению в условиях одного контекста, эти слова носят индивидуальный, ситуативный характер (*игла – Останкинская игла (башня); говор (ропот) волн; шум (шелест, шорох, шёпот) листвы*).

Синтаксический параллелизм (от греч. *Parallelos* – идущий рядом, параллельный) – повтор синтаксических конструкций, особое устройство следующих друг за другом фраз с одной и той же синтаксической структурой с однотипным порядком слов, однотипным сказуемым («*Гляжу на будущность с боязнью, // Гляжу на прошлое с тоской*», М. Лермонтов; «*Алмаз шлифуется алмазом, // Строка диктуется строкой*», С. Подделков.)

Скрытый диалог – разговор автора с самим собой.

Спондей – стопа ямба или хорей со сверхсхемным ударением. В стопе может быть два ударения подряд («*Швед, русский – колет, рубит, режет. // Бой барабанный, клики, скрежет, // Гром пушек, топот, ржанье, стон, // И смерть, и ад со всех сторон*», А.С. Пушкин). Классический пример – начало «Евгения Онегина»

А.Пушкина: «*Мой дядя самых честных правил...*» Здесь в первой ямбической стопе первый слог также кажется ударным, как в хорее. Это соседство двух ударных слогов и есть спондей.

Сравнение – изобразительный приём, основанный на сопоставлении явления или понятия с другим явлением. Чтобы сопоставить, сравнить одно явление с другим, мы в своей речи пользуемся разными языковыми конструкциями, которые помогают выразить значение сравнения. Чаще всего сравнение в речи оформляется в виде сравнительных оборотов. Состоит сравнительный оборот из слова или словосочетания с одним из сравнительных союзов (как, точно, словно, будто, как будто, что) («*Краткоречие, точно жемчуг, блещет содержанием*», Л. Толстой).

Стилистические фигуры – особые зафиксированные стилистикой обороты речи, применяемые для усиления экспрессивности (выразительности) высказывания (анафора, эпифора, симплока, антитеза, оксюморон, параллелизм, градация, инверсия, бессоюзие, многосоюзие, умолчание). Иногда к стилистическим фигурам относят тропы, а также необычные словосочетания, обороты речи, выходящие за рамки языковой нормы.

Стопа – 1) повторяющееся сочетание сильного и слабого места в стихотворном метре, служащее единицей длины стиха (напр., 2-, 3-, 4- стопные размеры стихотворные); 2) Понятие, характеризующее строение музыкальных мотивов, их положение относительно сильной доли такта. По аналогии со стихотворными размерами различают хореический (акцент в начале стопы), ямбический (в конце) и амфибрахический (в середине) мотивы.

Сюжет – развитие действия, ход событий в повествовательных, драматических и иногда лирических произведениях.

Т

Трибрахий – пропуск ударения в трёхсложном размере на первом слоге («*Непоторимая дней благодать...*»).

Тропы (греч. – поворот, оборот, образ) – поэтический оборот, употребление слов, фраз и выражений в переносном, образном смысле. К тропам относятся: метафора, метонимия, синекдоха, гипербола, ирония, литота, отчасти эпитет, аллегория, перифраз.

У

Умолчание – оборот речи, заключающийся в том, что автор не до конца выражает мысль, предоставляет читателю (или слушателю) самому догадаться, что именно осталось невысказанным («*Но слушай: если я должна // Тебе ... кинжалом я владею, // я близ Кавказа рождена*», А. Пушкин).

Усечение – неполная стопа в конце стиха или полустипия. Усечение, как прави-

ло, присутствует при чередовании в стихах рифм из слов с ударением на различных слогах от конца, например, женских и мужских рифм («*Горные вершины// Спят во тьме ночной;// Тихие долины// Полны свежей мглой...*», М. Ю. Лермонтов).

Ф

Фантастика (от греч. *phantastike* – искусство воображать) – форма отображения мира, при которой на основе реальных представлений создается логически несовместимая с ними («сверхъестественная», «чудесная») картина Вселенной. Распространена в фольклоре, искусстве, социальной утопии. В художественной литературе, театре, кино, изобразительном искусстве фантастическая образность откровенно условна, явно нарушает реальные связи и закономерности, естественные пропорции и формы, изображаемых объектов. Однако фантастика в гротескных или идеальных образах, символах, невероятных сюжетных конструкциях может выражать мирозерцание автора, характерное для целой эпохи («Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Властелин колец» Дж. Р. Толкьена. В 19-20 вв. развивается научная фантастика.

Фигура речи – (фигура риторическая, фигура стилистическая) – оборот речи, синтаксические построения, используемые для усиления выразительности высказывания. Наиболее распространённые фигуры речи: анафора, антитеза, бессоюзие, градация, инверсия, многосоюзие, параллелизм, риторический вопрос, риторическое обращение, умолчание, эпифора.

Фразеологизм – лексически неделимое, устойчивое в своём составе и структуре, целостное по значению словосочетание, воспроизводимое в виде готовой речевой единицы. С точки зрения семантической слитности различаются: 1) фразеологические сокращения (идиомы) – фр. обороты с абсолютной семантической спаянностью частей, целостное значение которых не выводится из значений составляющих их слов, нередко устаревших, сохраняющих архаическую, грамматическую форму и неоправданную современными правилами синтаксическую связь (*Бить баклуши, диву даваться, из рук вон, как пить дать, остаться с носом, точить балясы, собаку съесть, положить руку на сердце и т. д.*); 2) фразеологические единства – фр. обороты, целостное значение которых (обычно образное) в той или иной степени мотивировано отдельными значениями составляющих их слов (*вылететь в трубу, держать камень за пазухой, довести до белого каления, закинуть удочку, зарыть талант в землю, заткнуть за пояс, играть в прятки, красная смородина, ломиться в открытую дверь*); 3) фразеологические сочетания – фр. обороты, в состав которых входят слова со свободными и фразеологически связанным значением, причём целостное значение вытекает из значения отдельных слов (*воздушный замок, восклицательный знак, задеть самолюбие, закадычный друг, заклятый враг, затронуть чувство чести, крошечный ад, насупить брови, одержать победу, потупить голову, расквасить нос, сгорать от стыда, скалить зубы, скоропостижная смерть, тоска*

берёт, трескучий мороз, утлый челн, щекотливый вопрос, щекотливое положение).

Х

Хорей (греч. choreios, букв. – плясовой) – стихотворный метр с сильными местами на нечетных слогах стиха (*«Я пропАл, как звЕрь в загОне», Б. Л. Пастернак*). Наиболее употребительные размеры русского силлабо-тонического хорей – 4-, 6-стопный, с сер. 19 в. – 5-стопный.

Ц

Цитирование – средство выразительности, которое используется с целью доказательства какого-либо положения, тезиса (*А. С. Пушкина, «как первую любовь», не забудет не только «России сердце», но и мировая культура*).

Э

Эллипсис – пропуск в предложении слова, которое легко восстанавливается из контекста (*«Я за свечку – свечка в печку.// Я за книжку – та бежать...», К. Чуковский*).

Экспрессия (лат. Expressio – выражение) – выразительно-изобразительные качества речи, сообщаемые ей лексическими словообразовательными и грамматическими средствами (экспрессивной лексикой, особыми аффиксами, тропами, фигурами).

Экспрессивная лексика – слова выражающие ласку, шутку, иронию, неодобрение, пренебрежение, фамильярность и т. д. (*дурочка, сыночек, глупышка, копун, рифмоплёт, балбес, забулдыга, трепач*).

Эпитет (греч. epitheton, букв. – приложенное) – троп, образное определение (выраженное преимущественно прилагательным, но также наречием, существительным, числительным, глаголом), дающее дополнительную художественную характеристику предмета (явления) в виде скрытого сравнения (*«чистое поле», «парус одинокий»*). **Постоянный эпитет** – эпитет, часто встречающийся в народном поэтическом творчестве, переходящий из одного произведения в другое (*море синее, поле чистое, солнце красное, тучи чёрные, добрый молодец*).

Эпифора (от греч. epiphora из epi- после + phoros- несущий) – стилистическая фигура, противоположенная анафоре, заключающаяся в повторении одних и тех же элементов в конце каждого параллельного ряда, стиха, строфы, предложения и т. д. (*«Мне хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?»*, Н. Гоголь).

Ю

Юмор (англ. humour) – особый вид комического, сочетающий насмешку и сочувствие, внешне комичную трактовку и внутреннюю причастность к тому, что представляется смешным. В отличие от «разрушительного смеха», сатиры и «смеха

превосходства» (в т. ч. иронии), в юморе под маской смешного таится серьезное отношение к предмету смеха, и даже оправдание «чудака», что обеспечивает юмору более целостное отображение существа явления. Личностная (субъективная) и «двулика» природа юмора объясняет его становление в эпоху Позднего Возрождения и дальнейшее освоение и осмысление в эпоху романтизма (Жан Поль). Главные представители в литературе – Сервантес, Л. Стерн, Ч. Диккенс, Н. В. Гоголь, М. Твен.

Ямб (греч. iambos) – стихотворный метр с сильными местами на четных слогах стиха («*Мой дядя сАмых чЕстных прАвил...*», А. С. Пушкин). Самый употребительный из метров русского силлабо-тонического стиха; основные размеры – 4-стопный (лирика, эпос), 6-стопный (поэмы и драмы 18 в.), 5-стопный (лирика и драмы 19-20 вв.), вольный разностопный (басня 18-19 вв., комедия 19 в.).

Литература

1. Башалов Н. И. Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ (Филологические науки. 1963. №3)
2. Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX вв. М.: Высшая школа, 1982.
3. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.
4. Гончаренко С. Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // тетради переводчика – М.: 1999. вып. 24
5. Лабулэ Э. Немецкие сказки минувших времен. 1869.
6. Левик В. Генрих Гейне. Стихи. Поэмы. М.: Художественная литература, 1982.
7. Лингвистический энциклопедический словарь, М.: Советская энциклопедия, 1990.
8. Литературный энциклопедический словарь, М.: Советская энциклопедия, 1987
9. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста, СПб.. 1996.
10. Лысенкова Е. Л. Поэзия и проза Р. М. Рильке в русских переводах (исторические, стилистико-сопоставительные и переводческие аспекты). Автореферат. Сайт Информационный центр «Центральный Дом Знаний».
11. Народные легенды, собранные Вернером Янсенем. 1922.
12. Новиков Л.А. Искусство слова. М., 1982.
13. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. М., 1988.
14. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1986.
15. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976.
16. Русские писатели о литературном труде, т. 3, СПб: Советский писатель, 1955.
17. Соколов Н. М. Изучение литературного произведения в школе. 1928.
18. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, М.: Наука. 1977
19. Шанский Н. М. Лингвистический анализ художественного текста. Л., 1984.
20. Шуман Ефим. Немецкая волна. 2003.
21. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку, 1957 – государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР. Сайт rutrasnet.org
22. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений: «Воспоминание» Пушкина. 1922

