

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ  
Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования  
**«ТОМСКИЙ ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

---

**В.В. Максимов**

**ОБУЧЕНИЕ ТЕХНИКАМ АНАЛИЗА  
ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

*Учебно-методическое пособие*

Издательство  
Томского политехнического университета  
2007

УДК 882-1.035:82.09  
ББК 84(2Рос=Рус)6-5:83.3 (о)5-7 267  
М171

**Максимов В.В.**

М 171      Обучение техникам анализа поэтического текста: учебно-методическое пособие / В.В. Максимов. – Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2007. – 48 с.

Учебно-методическое пособие содержит способы работы с поэтическими текстами. Интерпретация текста помогает выявить смысл произведения, анализ позволяет определить авторскую позицию. Сопоставление оригинального текста и его переводов акцентирует многообразие художественных средств.

В пособии представлена инновационная технология обучения, позволяющая формировать умения и навыки эффективного использования родного (русского) языка.

Предназначено для студентов специальностей «Перевод и переводоведение», «Теория и методика преподавания иностранных языков и культур».

**УДК 882-1.035:82.09**  
**ББК 84(2Рос=Рус)6-5:83.3 (о)5-7 267**

Рекомендовано к печати Редакционно-издательским советом  
Томского политехнического университета

*Рецензенты*

Доктор филологических наук, профессор ТГУ

*В.А. Суханов*

Кандидат филологических наук, доцент ТГУ

*В.А. Наумов*

© В.В. Максимов, 2007  
© Томский политехнический университет, 2007  
© Оформление. Издательство Томского  
политехнического университета, 2007

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Анализ текста является стандартной учебной дисциплиной в системе современного филологического образования. Работа с текстом позволяет оформлять фундаментальные навыки исследовательской деятельности: от текстологических до интерпретационных. Можно говорить о том, что основная цель данной учебной дисциплины – введение в профессию, так как постановка исходных навыков существенно влияет на все составляющие будущего профессионального мастерства и культуры.

Не случайно в современной филологии аналитический формат исследований представлен беспрецедентным количеством работ. Невозможно встретить исследования, начиная со статей и заканчивая монографиями, которые не содержали бы в своём составе разделов и фрагментов, посвящённых анализу конкретных литературных произведений.

Всё это делает необходимым выпуск издания, представляющего разнообразие подходов, методов и техник анализа литературного произведения. Такое издание способствовало бы развитию научной эрудиции молодых филологов, студентов и аспирантов, вводило бы их в сферу современных научных дискуссий и интеллектуального поиска, позволяло бы осваивать достаточно сложный тип научного дискурса.

В предлагаемом учебно-методическом пособии представлены материалы, которые, на наш взгляд, знакомят с исходными различиями в практиках чтения. Действительно, спонтанное чтение, не преследующее никаких специальных целей, кроме естественных, создаёт основу читательского интереса и культуры. Мы читаем то, что вызывает у нас непосредственный интерес, что обогащает наш опыт и позволяет незаметно скоротать досуг. У каждого есть любимые авторы и книги, к которым мы неоднократно возвращаемся на протяжении всей своей жизни. Иное дело профессиональное чтение, которое предполагает использование развитых навыков понимания, рефлексии и мышления. Здесь требуются особые техники анализа и интерпретации, без которых невозможно осмыслить и оценить художественное произведение.

В первом разделе рассматривается вопрос о соотношении анализа и интерпретации как методов филологической работы с текстом. В качестве основного материала выбрано стихотворение И. Гёте «Миньона» Оригинальный текст сопровождается разными версиями художественного перевода (В.А. Жуковский, А.Н. Майков, Ф.И. Тютчев, Б.Л. Пастернак). В разделе содержится аналитические комментарии к тексту. Первый из них – фрагмент классической работы

В.М. Жирмунского, в котором анализ текста выявляет, как лирическое содержание выражается в определённой художественной форме. Во втором фрагменте определяется речевая позиция героини и раскрывается способ её культурно-исторического самоопределения (родовой, ролевой, уединённый типы актуализации). Основная задача этого раздела – провести отчётливое разграничение между двумя разными способами работы: аналитическим и интерпретационным.

В практической части раздела студентам предлагается выполнить ряд учебных заданий и ответить на вопрос: какой из русскоязычных переводов гётевского произведения является наиболее адекватным.

Во втором разделе представлены проекты учебных занятий, которые были разработаны и реализованы в рамках учебных дисциплин «Родной язык переводчика» и «История мировой литературы» для студентов Института языковой коммуникации и гуманитарного факультета ТПУ.

В качестве учебного материала выбраны произведения В. Шекспира и В.В. Маяковского и такие жанровые формы лирики, как сонет и агитка. Подготавливая проекты, мы исходили из того, что учебное конструирование поэтического текста содержит в себе в снятом виде приёмы и методы анализа. Это действительно крайне увлекательная работа, сочетающая в себе научные и художественные навыки. Она приносит большую пользу и позволяет решить ряд дидактических задач: удаётся обратить внимание студентов на сам процесс эстетической деятельности и проследить все этапы этого творческого процесса; выявить те трудности, которые они преодолевали в ходе учебной работы, становясь авторами; обнаружить те дискурсивные ресурсы (лингвистические, стилистические, риторические, эстетические), которые ими использовались для решения учебной задачи.

\*\*\*

Мы не случайно выбрали в качестве основного предмета аналитической работы поэтический текст (лирическое произведение). От эпических и драматических текстов он отличается объёмом, а значит, возможностью сразу охватить весь текст. Кроме того, лирическое произведение выражает неуловимый мир эмоций и чувств. Правильное чтение позволяют создавать фундамент «чувственного познания мира» и формировать умение обнаруживать гармонию в мире исторических событий и фактов, человеческих характеров и поступков.

## ВВЕДЕНИЕ

Интерпретация, анализ и критика как разновидности рефлексивной деятельности начинаются не столько в сфере высокой культуры, они рождаются в нашей обыденной жизни. Действительно, стремление осознать, понять то, с чем мы встречаемся, – каждодневное занятие и работа. Чтение встраивается в этот объемлющий опыт уникальной и по-настоящему принадлежащей только нам жизни.

Как известно, чтение может выполнять разные функции, начиная от простого развлечения до поиска полезной информации. Подлинное чтение стоит соотносить с другими разновидностями тонких практик (посещение музея, театра, концертного зала, художественной галереи, филармонии). Действительно, практикуя «филармоническое чтение» (О.И. Генисаретский), мы оказываемся совершенно в особом времени и пространстве духовной деятельности, мы распознаём и соотносим переживания, выраженные автором в тексте, со своими индивидуальными представлениями и опытом.

Первое, что от нас требуется, – это умение почувствовать сокровенную суть произведения. Иногда подобное усилие получается, и смысл как бы отпечатывается в нашем восприятии, что приводит к возникновению впечатления, надолго остающейся метки и знака-воспоминания.

В то же время стоит не забывать о том, что произведение искусства отличается встречной активностью, автор произведения влияет на нас как читателей. Чтение может стать событием и фактом встречи двух сознаний – творящего (авторского) и воспринимающего (читательского), – если это можно подтвердить. Произведение искусства способно стать «машина рождения» (М.К. Мамардашвили). За счёт чего?

Искусство создаёт особую знаковую систему и среду – художественный язык. Сюжет и композиция, герой и автор, жанр и стиль – вот далеко не полный перечень элементов, входящих в состав этого понятия. У каждого настоящего писателя арсенал выразительных средств нарабатывается в горизонте соизмеримости усвоенного, заданного культурной традицией, и созданного впервые, уникального. Этот репертуар выразительных средств является для автора инструментом организации смысла и содержания литературного произведения, а по отношению к читателю и для читателя – средством управления творческим поведением и (миро)восприятием реципиента.

Актуальность искусства и поэтического творчества определяется тем, что каждый из нас стремится достигнуть большей полноты и от-

чѐтливости в актах самореализации (социальная позиция) и самоопределения (культурная позиция). Именно поэтому произведение искусства может способствовать нашему «второму рождению», уже не только биологическому, но и социально-культурному. В этом и состоит подлинная ценность искусства и литературы.

Тексты необходимо уметь читать, понимать, критиковать, оценивать, анализировать и – безусловно! – создавать (хотя бы по образцам). Переход в сферу профессионального чтения (филологию) предполагает специальное обучение аналитическим навыкам:

    проникать в художественный мир данного литературного произведения;

    развивать такие способности, как понимание, рефлексия, мышление и воображение;

    достраивать индивидуальный жизненный опыт до осознанной социокультурной позиции.

## РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

### Анализ и интерпретация

Работая в нефилологической аудитории, рассказывая о развитии литературы и разбирая отдельные произведения – шедевры мировой классики и массовую литературную продукцию, часто приходится слышать простой (из разряда «детских») вопрос: «А зачем, собственно, это всё нужно?»

Нет, в вопросе речь идёт не о чтении произведений искусства, по умолчанию предполагается, что читать-то нужно, речь идёт, главным образом, о филологических методах анализа текста.

Действительно – зачем? Нельзя ли ограничиться простым чтением – для души и для себя? Ведь в обычной жизни, а не в сфере профессионального общения, мы читаем то, что нам нравится, что доставляет настоящее удовольствие, соответствует нашему настроению и как-то соотносится с нашим даже не мировосприятием, а мироощущением и естественными запросами. Да, к сожалению, время домашних библиотек прошло, и из нашего обихода исчезли понятия «круг чтения», «любимая книга», «семейное домашнее чтение»...

Иногда этот же вопрос звучит несколько иначе, виртуознее и провокационнее, что ли: «А Вы уверены, что писатель хотел сообщить именно то, о чём Вы (филологи) говорите и пишете?»

Согласитесь, тоже хороший вопрос, на который каждый профессиональный читатель ответит по-своему, ответит хотя бы для себя. Абсолютной уверенности, безусловно, нет. Но не стоит смешивать исследовательские задачи учёного с творческими целями художественной деятельности писателя. Даже в том случае, когда филологи исследуют конкретное литературное произведение, они работают опосредованно, создавая и используя теоретические модели.

Конечно живое восприятие, умение почувствовать произведение как индивидуальность, пережить его смысл, иногда интуитивно и символически, откликнуться на творческую волю автора-писателя – всё это необходимо настоящему исследователю. Но только этим его деятельность не ограничивается и только к этому не сводится. Умение увидеть в содержании поэтического произведения разные аспекты, «пропустить текст» по этим аспектам и собрать разный

материал собственных наблюдений и размышлений, выстроить эти аспекты в определённую моделирующую систему и усилить разрешающую способность возникшей теоретической модели – это, пожалуй, главный результат исследовательской деятельности. Именно он и отличает профессиональное чтение от чтения обыденного, спонтанного.

Действительно, как мы обычно читаем художественные произведения? Спонтанно.

Представим простую ситуацию: нам совершенно случайно попадает в руки книга, мы открываем её наугад (допустим, возникла необходимость занять себя хоть чем-то – на досуге, в транспорте, во время обеда и пр.) и читаем следующее:

*Мы с тобой на кухне посидим,  
Сладко пахнет белый керосин.*

*Острый нож да хлеба каравай...  
Хочешь, примус туго накачай,*

*А не то веревок собери  
Завязать корзину до зари,*

*Чтобы нам уехать на вокзал,  
Где бы нас никто не отыскал.  
(О. Мандельштам [7])*

Может ли этот текст остановить и удержать наше внимание, способен ли он заставить нас вернуться к себе и снова перечитать неприхотливый рассказ о простом и будничном событии? Что необходимо, чтобы текст вызвал интерес, был повторен, повернулся к читающему своей сокровенной сутью? Наверное, не очень много. В таком случае – что?!

Но сначала, предложим простой экспериментальный ход. Допустим, этот текст читает человек, в жизненном опыте которого ценность эстетического восприятия максимально снижена. Скорее всего, читая произведение, он будет его как бы переводить с русского языка (в данном случае художественного) на русский (язык обыденного восприятия). Сопоставим эти два разных формата восприятия.



## **Спонтанное чтение как серия вопросов**

Спонтанное чтение, в отличие от профессионального, складывается как серия вопросов, возникающих по ходу чтения.

Уже первое предложение содержит в себе такие факты и предметы, которые имеют индивидуальную окраску внутри жизненного опыта разных людей. Тот ассоциативный образ, который возникает в сознании современного читателя, вряд ли соответствует авторскому представлению О. Мандельштама. Мы давно не пользуемся примусами, а запах керосина является для нас, пожалуй, экзотикой. Хотя на этот случай всегда есть словарь, позволяющий уточнить или узнать значения слов. Однако работа со словарём не заменяет, а в лучшем случае предваряет путь от значения к смыслу.

Далее, остаётся достаточно не определённой и расплывчатой коммуникативная ситуация, изображённая в тексте Мандельштама. Например, сложно ответить на вопрос: кто эти мы с тобой. Остаётся только строить догадки и на волне приблизительных предположений «скользить по тексту». В таком случае текст может нас волновать своей неопределённостью, вызывать в нас заинтересованность и желание ещё раз к нему вернуться, вчитаться, вникнуть, понять (или закрыть и забыть).

Понять, в данном случае, означает оказаться вовлечённым в сопереживание. И здесь активное восприятие может двигаться в самых разных направлениях, почти на ощупь, где-то обнаруживая путь, а где-то его теряя. Например, можно обратить внимание на то, что основное желание героя – это стремление скрыться от всех – чтобы нас никто не отыскал. Это состояние можно воспринимать по-разному и прежде всего как желание уединиться, оно знакомо многим, но переживается по разным поводам.

Иногда как временное, не выходящее за границы переменчивого настроения и короткого эпизода.

Иногда как длительное, пронизывающее всю жизнь.

Так обнаруживается соотношение мы – другие (остальные, все). Но, заметьте, никакой конкретизации это противопоставление не имеет – ни культурной, ни политической, ни бытовой. Точно так же не оговаривается время и пространство уединения. Что из перечисленного ниже имеется в виду:

короткая отлучка,

передышка от суеты человеческого присутствия,

побег, чреватый разрывом всех сложившихся связей и отношений,

хорошо подготовленная и осмысленная крупная жизненная перемена?

Обращая внимание на ещё одно соотношение: дом (кухня) – вокзал (дорога), читатель может прийти в полное замешательство, потому что текст вдруг поворачивается совершенно иной смысловой гранью. Это рассказ о стремлении выйти из укромного домашнего мирка в более широкий мир. А значит, речь идёт не об уединении, а наоборот – о выходе из уединения.

Но вновь не понятен характер присутствия «я – в – мире». Как кто мы будем в нём? Что предполагается в нём делать? Можно предположить не деятельностное и даже не страдательное, а какое-то другое содержание этого присутствия. Какое же? Может быть, оно как-то связано со стремлением скрыться, но в таком случае должно быть преследование или угроза?! Может быть, речь идёт о желании затеряться, раствориться в вокзальной сутолоке и толпе – уедем на вокзал. Предполагается ли тогда возвращение в дом, или на вокзал мы отправляемся, чтобы отправиться в путь дальше? Наконец, может быть, это какой-то случай глубокого страха, заставляющей людей жить безбытно (вспомним по аналогии современную кинометафору «вокзал для двоих»)?

Одним словом, любое продвижение в глубину смысла ставит перед нами новые вопросы, заставляя отбрасывать одни варианты ответов и нащупывать другие версии. Смысл пульсирует, дразнит нас своей простотой и одновременно недоступностью.

Отвлекаясь от сюжета и событий, можно обратить внимание на стилистическую окрашенность слов, почувствовать, если у нас развито языковое чутьё, их разнокачественность.

*Мы с тобой на кухне посидим, Сладко пахнет белый керосин...; Хочешь, примус туго накачай...; Чтобы нам уехать на вокзал... – бытовая речевая сфера.*

*Острый нож да хлеба каравай...; А не то веревок собери Завязать корзину до зари...; Где бы нас никто не отыскал – культурно-символической речевой сфере.*

Читатель, знакомый с религиозными текстами, без труда почувствует в последних фрагментах, их образном строе – библейские коннотации. При этом библейский первосмысл и первообраз как бы просвечивает сквозь обыденную, конкретную жизненно-житейскую ситуацию. А поэтический текст может рассматриваться уже не только в контексте литературной традиции, но и в рамках иной дискурсивной стратегии – религиозной традиции.

Все эти круги вчувствования в смысловую ткань произведения, попытки обнаружить её новые аспекты позволяют поставить уже вполне профессиональный вопрос.

### **Профессиональное чтение как моделирование восприятия**

Можно ли говорить об анализе текста как о реальном инструменте постижения смысла и формы произведения, или филологический анализ – иллюзия, так как внутренний мир художественного произведения неисчерпаем?

Для ответа на этот вопрос, обратимся к авторитетному мнению: «Разложение художественного целого служит одновременно выявлением подлинного богатства связей и отношений между его частями. Конечная цель анализа – установление и корректировка границ адекватности возможных прочтений. <...> Результаты анализа, завершая первый этап изучения текста, открывают возможность его исторического объяснения, литературно-критической оценки, текстологического комментирования или теоретического обобщения, что делает допустимой характеристику анализа как самостоятельной, литературоведческой дисциплины» [5: 23-24].

Обратим внимание на то, что анализ предшествует остальным видам работы с текстом. Это принципиальное положение. Для того, чтобы начать аналитическую деятельность, необходимо воспринимать поэтический текст либо как объект, либо как феномен, но ни как факт, предполагающий отнесение к какому-либо проясняющему контексту.

В качестве последнего может выступать жанровая традиция, литературная парадигма, момент приуроченности к биографии писателя и пр. Во всех перечисленных случаях заранее задаются рамки готового интерпретационного контекста.

Видение внеэстетических и собственно-эстетических аспектов содержания литературного произведения, их распределение и соотнесение, проведение одного и того же текста по разным способам аналитической работы – всё это позволяет увидеть произведение как «сложно организованный смысл» (Ю.М. Лотман).

*Мы с тобой на кухне посидим,  
Сладко пахнет белый керосин...*

Для эстетического восприятия имеет значение отчётливо осязаемый контраст двух строчек, который проявляется в следующем:

во-первых, вводятся новые предметы и детали описания: керосин, его запах (сладкий), его цвет (белый);

во-вторых, расширяется субъектная сфера **мы** (посидим), **мы** (видим цвет, чувствуем запах, осязаем вкус) керосина;

в-третьих, абсолютно безобразная, нейтральная первая строка замыкается следующей, в которой появляется образность:

белый керосин,  
сладко пахнет,  
керосин (примус).

Это стилевое колебание между прозаически-обыденным и поэтически-насыщенным стилями стоит определить как принцип организации текста и смыслопорождения. Далее следует гипотетически обозначить характер соотношения этих двух стилей, так как здесь может быть достаточно большое количество вариантов:

соположение, не предполагающее никакой связи,

полемика, основанная на том, что каждый стиль предполагает выражение особых ценностей,

диалог, проявляющийся в наличии общих границ между данными стилями, а значит и сходных ценностей, которые просто названы по-разному;

конфликт и даже конфронтация;

включение, предполагающее, что один из стилей может полностью охватить другой.

Для эстетического восприятия имеет значение и ещё один аспект: выявление субъекта лирического высказывания. Текст начинается с субъектной позиции – «мы». Понятно, что персонаж не один, но кто эти «мы» конкретно? На этот вопрос пока текст не даёт внятного ответа. Более того, во второй строчке, вводя ситуативную конкретизацию событий, автор не вносит ясности в простой вопрос: кто из героев коллективного «мы» передаёт чувственное ощущение запаха – цвета – вкуса керосина?! а значит, становится носителем восприятия. Естественный выход из этой неясности – предположение, что героем произведения является условно-поэтическое «мы».

При более внимательном анализе текста это положение уточняется.

1. *Мы с тобой на кухне посидим...*

В нормативном варианте, без инверсии, фрагмент должен иметь форму:

1.2. *Мы с тобой посидим на кухне.*

Остановим внимание на сочетании *Мы с тобой*, которое предполагает следующие варианты:

1.3. *Я и ты посидим на кухне*

1.4. *Мы посидим на кухне*

1.5. *Я с тобой посижу на кухне.*

1.6. *Ты со мной посидишь на кухне.*

Безусловно, в грамматическом плане само словосочетание «мы с тобой» относится к разряду устойчивых (ср.: «ты да я, да мы с тобой»).

Существует ли разница между этими формами и насколько она принципиальна?

Сама форма *Мы с тобой* содержит в себе две других: [мы = {я + ты} + ты = {с тобой}]. Нельзя не заметить, что в авторском варианте как бы дважды акцентирована субъектная позиция «ты», она выводится за границу грамматического «мы», а текст начинается с микрособытия: исходное мы сразу же разобщается на «я» и «ты», при этом я сохраняет грамматическую функцию подлежащего в составе «мы», а «ты» переводится в разряд дополнений. Кстати, дальнейшее развитие художественного события подтверждает этот принцип двоения субъекта лирического переживания. В следующих двух строфах инициатива принадлежит размышляющему «я», которое приписывает условно-бытовому «ты» возможные действия:

*...Хочешь, примус туго накачай*

*...А не то веревок собери*

*...Завязать корзину до зари...*

И только в двух финальных стихах вновь утверждается общий субъект в формах – *нам, нас* = то есть производных от грамматического «мы».

Кроме того, здесь же, обнаруживается ещё одна субъектная позиция – некое условное «они» с неопределённой областью возможных интерпретаций (например, вообще все люди, или отдельная группа людей).

Если суммировать все наблюдения, то получится следующая картина субъектной динамики текста:

1. {Мы},
2. {Я – ты},
3. {Ты},
4. {Мы / Они}.

В каком-то смысле можно предположить, что на уровне субъектной организации текста речь идёт о драматизме взаимоотноше-

ний домашнего обособленно частного «мы» («я и ты») с всеобщепубличным («они»).

Безусловно, модель художественного произведения включает в свой состав не только уровень субъективной организации текста, но и другие аспекты смыслопорождения: композицию, строфику, ритмику, рифму, интонационно-мелодическое своеобразие и пр.

\*\*\*

**Mignon**

*Kennst du das Land, wo die Zitronen bluhn,  
Im dunklen Laub die Goldorangen gluhn,  
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,  
Kennst du es wohl?  
Dahin! Dahin  
Mocht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!*

*Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,  
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,  
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
Was hat man dir, du armes Kind, getan?  
Kennst du es wohl?  
Dahin! Dahin  
Mocht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!*

*Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?  
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;  
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;  
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut,  
Kennst du ihn wohl?  
Dahin! Dahin  
Geht unser Weg, o Vater, las uns ziehn! [2: 118]*



возвышающийся лавр. <...> Будучи расположены попарно в двух соседних полустушиях, разделенных цезурой, эти предметы со своими эпитетами придают стиху композиционное равновесие. По своему значению они параллельны или контрастируют. Ср.: *Im dunklen Laub die Goldorangen guhn* (контраст) – *Em sanfter Wind vom blauen Himmel weht* (параллелизм) – *Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht* (контраст). Типический характер носят и глаголы, вынесенные повсюду на конец стиха: *bluhn* 'цветут', ... *gluhn* 'сверкают', ... *weht* 'веет', ... *steht* 'стоит'.

Последовательность перечисления создается не единством картины, которое, как уже было сказано, отсутствует, а этим параллелизмом или контрастами содержания параллельных стихов или полустуший: лимоны и апельсины (ст. 1–2), мягкий ветер и голубое небо (ст. 3), тихий (низкий) мирт и гордый (высокий) лавр (ст. 4).

Отметим также употребление единственного числа вместо множественного как обобщенного названия родового понятия: *die Myrte* (мирт), *der Lorbeer* (лавр). Такая метонимия, невозможная в конкретном описании единичных предметов, представляет характерное явление обобщенного классического стиля. Мирт и лавр в классической традиции являются эмблемами любви и славы. Однако намек, который мог бы заключаться в этой эмблематике, в стихотворении Гете не раскрывается.

Вторая строфа, в отличие от описательного каталога первой и на фоне его, дает пространственно определенную картину родного дома героини, встающую перед ее мысленным взором. Однако и здесь элементы этой картины носят типический, неиндивидуализованный характер: прекрасная ренессансная вилла с колоннами, блестящими залами и тенистыми («мерцающими») покоями, украшенная античными статуями. Во втором стихе наличествует смысловой параллелизм полустуший, но здесь иначе, чем в первой строфе, он усилен синтаксическим параллелизмом и повторением начальных слов (анафорой): *Es glanzt der Saal, es schimmert das Gemach...* Такое повторение служит средством эмоционального усиления и предвосхищает прорыв чувства в следующих стихах. В этих стихах объективное описание неожиданно получает глубоко личный характер, из воспоминаний о прошлом героини переходит в действительность, из безличного рассказа – в форму первого лица. Знакомые статуи оживают, их взоры направлены на героиню, «на меня» («...*stehn und sehn mich an*»), они обращаются к ней с взволнованным вопросом, отражающим в поэтическом образе ее собственное душевное состояние: «Что сделали с тобой, о бедное дитя?».

Поворот этот и следующий за ним эмоциональный взрыв переданы в самом движении стиха и фразы внезапным изменением ритма: пе-



реносом постоянной цезуры с четвертого слога на пятый и перемещением более сильного ударения первого полустишия с его обычного места – на четвертом слоге перед цезурой – на второй слог, т.е. на начальную часть полустишия:

*Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
Was hat man dir, du armes Kind, getan?*

Благодаря этому изменению ритма взволнованный вопрос, прерывающий объективное повествование-рассказ, приобретает особую выразительность.

Третья строфа («путь») стоит уже всецело под знаком прорвавшегося эмоционального волнения лирического героя, его субъективного чувства. Для нее характерно нарастание лирического порыва, нагромождение метафорических образов, перерастающих в сказочные, вместо статического описания – динамика движения, увлекающего за собой и преодолевающего все препятствия: заоблачная тропа (*Wolkensteg*), ведущая через гору, мул, который прокладывает себе путь сквозь туман, сказочный образ «выводка драконов» («*der Drachen alte Brut*»), угрожающего путнику из горной пещеры, водопад, низвергающийся с крутой скалы (с параллелизмом полустиший, подчеркнутым экспрессивной аллитерацией ударных слов: «*Es sturzt der Fels und uber ihn die Flut*»); наконец – завершающий призыв, здесь наиболее личный и эмоциональный: *Dahin! Dahin Geht unser Weg, o Vater, las uns ziehn* («вот паш путь – отец, пойдем!»).

Сложное слово *Wolkensteg* 'облачная тропа' является индивидуальным поэтическим неологизмом, как и метафора «*es sturzt der Fels*» 'утес низвергается', переносящая на мертвый камень динамику движения низвергающегося с него водного потока (*Flut*)» [3: 415–417].

### *Интерпретационный комментарий*

Стихотворение И. Гете «Mignon» имело прихотливую судьбу в русскоязычных переводах. Достаточно назвать русских поэтов, которые обращались к гетевскому произведению, – В.А. Жуковский, Ф.И. Тютчев, А.Н. Майков, Б.Л. Пастернак. Негласный спор переводчиков завершился, и современный читатель, раскрывая том собрания сочинений Гете, встречается с пастернаковской версией перевода.

Однако не всегда учитывается один принципиальный момент. Дело в том, что стихотворение «Mignon» первоначально появилось на страницах более объёмного художественно целого – гетевского романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». В романе это произведение ис-

полняет героиня. Неприхотливый напев, песенку на итальянском языке слышит Вильгельм и, не владея итальянским языком, он улавливает только эмоциональный строй песни. Затем он просит Мину пересказать ему содержание услышанного им текста и только потом перелагает произведение на немецкий язык. Как переводчик герой признается, что его попытка передать услышанного не удалась?!

Стоит учитывать, что в сюжете романа образ Миньоны играет одну из ключевых ролей. С ней в роман входят мотивы роковой тайны. Поэтому Вильгельм занят не столько переводом текста, сколько поиском ответа на вопросы, связанные с таинственной судьбы этой девушки. Неудача перевода здесь – это досадная приблизительность понимания внутреннего мира другого человека. От героя в сюжетной ситуации не требуется перевода, он должен совершить поступок – проникнуть в переживания девушки, понять её сокровенные чувства и мечты и ответить ей. Но Вильгельм, утонченный аристократ духа и театральный режиссер, ценитель изящного, привык всё воспринимать только с эстетической точки зрения и не может выйти за границы эстетического отношения к реальности. Поэтому услышанный текст он воспринимает не исповедальное обращение, а как стилизованное переживание, а героиню воспринимает не как живого человека, а как образ.

Это странно, ведь именно Вильгельм первым выступил в роли переводчика и сразу же тонко и точно распознал те первичных речевые жанры (и коммуникативные интенции), из которых складывается песенное обращение Миньоны:

*«Каждый стих она начинала торжественно и величаво, словно указывая на нечто необычайное и приуготовливая к чему-то важному. К третьей строке напев становился глуше и сумрачнее. Слова: «Ты там бывал?» – звучали у нее таинственно и вдумчиво; в словах: «Туда, туда!» - была безудержная тоска: а «уйти бы навсегда» она так видоизменяла при каждом повторе, что в них слышалась то настойчивая мольба, то влекущий зов, то заманчивое обещание» [2: 118].*

Как мы видим, эмоциональное содержание этой сцены отличается разнообразием нюансов, тонких и неуловимых переходов, оно выражено как сплав чувств, переживаний, предвосхищений. Любопытно, что в описании фиксируется, с одной стороны, предметное пространство, то, о чём поётся в песне Миньоны, а с другой, – собственно эмоционально-экспрессивное отношение героини к тому, о чём она поёт, и что важнее – для кого она исполняет эту песню. Сплавленное и переменчивое эмоциональное напряжение песенного слова в финале разрешается в три эмоциональных аккорда: мольба, зов, обещание. Какова логика этой последовательности? Есть ли она вообще? Или перед нами просто серия

импрессий, непосредственных выражений душевного порыва и томления? Думается, это первый вопрос, задающий рамки адекватности любого перевода гётевского текста.

Дело в том, что за внешней простотой и неприхотливостью песенного текста скрывается нетривиальная дискурсивная ситуация. В тексте, который можно воспринимать как песенное размышление, а значит, и медитацию, на самом деле обнаруживается сложная игра других дискурсивных стратегий – нарратива и перформатива. При этом каждая строфа текста начинается как нарратив, повествование о некоем крае и событиях с ним связанных. С той же ритмичностью в каждой строфе возникает отчетливый момент перехода нарратива в перформатив.

Этот переход связан с темой статуса того, к кому обращается героиня, исполняющая Последовательность статусных номинаций в оригинальном тексте такова: Возлюбленный, Покровитель, Отец. Не правда ли, странный ряд, если учитывать, что речь идет о статусах одного человека, к которому обращается героиня? Действительно, как можно совместить в одном лице сразу и статус возлюбленного, и статус отца? Либо мы имеем дело с особым типом мировосприятия, для которого такой разницы в принципе нет, или пока не существует.

Три выделенные возможности (само)сознания – это стадияльно разные типы ментальной культуры – «роевой, ролевой и уединенный типы сознания» (В.И. Тюпа). Носителем какого из них является героиня? – именно так можно обозначить главную проблему композиционной поэтики текста.

Вряд ли мы ошибемся, указав на то, что выделенные статусные имена и мужские позиции достаточно тесно связаны с определенным ментальным укладом:

Возлюбленный = уединенный тип ментальности,

Покровитель = ролевой тип ментальности,

Отец = родовой, роевой тип ментальности.

В таком случае нельзя не заметить, что самоопределение героини осуществляется в рамках своеобразной культурной регрессии – восхождение самосознания героини к более архаичным, ранним формам самоопределения. В связи с этим композиционным смыслом текста становится присвоение отеческого имени и статуса внутреннему адресату самого текста – отсутствующему в сюжетной ситуации герою. Обращение героини следует воспринимать как призыв: Будь им! А значит, и как перформативный акт (напомним; *«настойчивая мольба, то влекущий зов, то заманчивое обещание»*).

Любопытно, но именно в эту рамочную конфигурацию текста встраивается подчеркнуто воображаемый сюжет – описание южно-

го края и предполагаемая последовательность событий, связанная с этим местом. В оригинальном тексте сюжет разворачивается вокруг трех пространственных точек – край (земля), дом, гора. Эта последовательность тоже как бы слегка нарушает более точную линию маршрута. Сначала мечта или воспоминание о южном крае, потом – сборы в путь и сама дорога с преградами (гора) и наконец – дом, может быть, родительский?! В такой перспективе легко удерживаются элегическая тема – воспоминание как возвращение к утраченному. Но перед нами явно не элегия.

Смена пространственных образов задается на переходе от картин, поданных как бы дальним панорамным планом, к картинам, которые воспринимаются уже непосредственно здесь и сейчас. Это уже не видение, а кинетика, движение. Существенно и то, что на пути домой возникает гора как мифопоэтический образный аналог мировой оси. Предполагается не шествование, а восхождение. Физический путь семантически осложняется мотивом духовного роста. В оригинальном тексте Гете перемены настолько существенны, что изменяется даже субъект лирического высказывания: вместо привычной местоименной пары «*du – ich*» в финальной строке появляется субъектный темин «*unser Weg*», т.е. сам Путь.

Такая смена акцентов несколько размывает сюжетный мотив возвращения домой и акцентирует новое сюжетное пространство текста – Путь-в-Мир. Призыв «*Dahin!*», ставший на многие десятилетия знаковой общекультурной цитатой, – это не столько вызов неизвестному, непознанному, таинственному, вечно недостижимому, идеальному, сколько вызов своего Пути. В таком случае меняются композиционные параметры текста. Он может восприниматься как диалог двух субъектов – лирической героини и ее Судьбы, точнее, Пути, Предназначения – содержание которого определяется стремлением остаться вечной дочерью.

«*Dahin*» – это, по сути дела, не желание, а нечто совсем противоположное – отказ. Думается, это и есть тот первичный речевой протожанр, на фоне которого работают все остальные разновидности высказываний – мольба, призыв и обещание. В таком случае перед нами драматический тип самоопределения героини и соответственно драматический тип поэтического содержания текста.

Сравним это исходное значение гётевского текста с русскоязычными переводами XIX–XX вв. и попытаемся определить, кто из переводчиков ближе всего сумел передать своеобразие как художественной формы (личная песня), так и специфику художественного содержания (драматизм жизненного положения и самоопределения).

\*\*\*

В.А. Жуковский

**Мина**

*Романс*

*Я знаю край! там негой дышит лес,  
Златой лимон горит во мгле древес,  
И ветерок жар неба охладит,  
И тихо мирт и гордо лавр стоит...  
Там счастье, друг! туда! туда  
Мечта зовёт! Там сердцем я всегда!*

*Там светлый дом! на мраморных столбах  
Поставлен свод; чертог горит в лучах;  
И ликов ряд недвижимых стоит;  
И, мнится, их молчанье говорит...  
Там счастье, друг! туда! туда  
Мечта зовёт! Там сердцем я всегда!*

*Гора там есть с заоблачной тропой!  
В туманах мул там путь находит свой;  
Драконы там мутят ночную мглу;  
Летит скала и воды на скалу!..  
О друг, пойдём! туда! туда  
Мечта зовёт!.. Но быть ли там когда? [11: 511]*

\*\*\*

А.Н. Майков

### **Миньона**

*Ах, есть земля, где померанец зреет,  
Лимон в садах желтеет круглый год;  
Таким теплом с лазури темной веет,  
Так скромно мирт, так гордо лавр растет!..  
Где этот край? Туда, туда  
Уйти бы нам, мой милый, навсегда!*

*Я помню зал: колонна за колонной,  
И мраморы стоят передо мной,  
И, на меня взирая благосклонно,  
Мне говорят: «Малютка, что с тобой?»  
Ах, милый мой! Туда, туда  
Уйти бы нам, мой милый, навсегда!*

*А там – гора? Вдоль сыплющихся склонов  
Средь облаков карабкается мул...  
Внизу – обрыв, где слышен рев драконов,  
Паденья скал, потоков пенный гул...  
Где этот край?.. Туда, туда  
Уйти бы нам, мой милый, навсегда! [6: 132]*

\*\*\*

Ф.И. Тютчев

*Kennst du das Land?..*

*Ты знаешь край, где мирт и лавр растет,  
Глубок и чист лазурный неба свод,  
Цветет лимон, и апельсин златой  
Как жар горит под зеленью густой?..  
Ты был ли там? Туда, туда с тобой  
Хотела б я укрыться, милый мой.*

*Ты знаешь высь с стезей по крутизнам?  
Лошак бредет в тумане по снегам,  
В ущельях гор отродье змей живет,*

*Гремит обвал и водопад ревет...  
Ты был ли там? Туда, туда с тобой  
Лежит наш путь – уйдем, властитель мой.*

*Ты знаешь дом на мраморных столпах?  
Сияет зал и купол весь в лучах;  
Глядят кумиры, молча и грустя:  
«Что, что с тобою, бедное дитя?..»  
Ты был ли там? Туда, туда с тобой  
Уйдем скорей, уйдем, родитель мой [12: 249].*

\*\*\*

Б.Л. Пастернак

### **Миньона**

*Ты знаешь край лимонных роз в цвету,  
Где пурпур королька прильнул к листу,  
Где негой Юга дышит небосклон,  
Где дремлет мирт, где лавр заворужен?  
Ты там бывал? Туда, туда,  
Возлюбленный, нам скрыться б навсегда.*

*Ты видел дом? Великолепный фриз  
С высот колонн у входа смотрит вниз,  
И изваянья задают вопрос:  
Кто эту боль тебе, дитя, нанес?  
Ты там бывал? Туда, туда  
Уйти б, мой покровитель, навсегда.*

*Ты с гор на облака у ног взглянул?  
Взбирается сквозь них с усилием мул,  
Драконы в глубине пещер шипят,  
Гремит обвал, и плещет водопад.  
Ты там бывал? Туда, туда  
Давай уйдем, отец мой, навсегда! [10: 117]*

## Вопросы и задания

1. Составьте словари текстов-переводов и сопоставьте их.
2. Можно ли выделить принципы распределения существительных в разных переводах?
3. Что Вы можете сказать о стилистическом своеобразии переводов?
4. Определите все синтаксические модели, которые используют переводчики. У кого из переводчиков синтаксис разнообразнее?
5. Сопоставьте различные варианты переводов песенного рефрена.
6. Определите ритмо-метрическое своеобразие всех переводов?
7. Что объединяет и рознит элегии Жуковского и Майкова?
8. Как известно, элегия создала свой особый поэтический словарь устойчивых образных клише. Используя элегические переводы, выделите эти клише и прокомментируйте их контекстное значение.
9. Встречаются ли аналогичные элегические образные формулы в переводах Тютчева и Пастернака?
10. Почему Тютчев изменил последовательность строф? Как это отразилось на содержании перевода?
11. Определите, какие эмоции и при помощи каких языковых средств выражены в текстах.
12. Сохраняется ли в переводах диалогическая форма лирического переживания и высказывания героини?
13. Составьте сопоставительный словарь рифм.
14. Есть ли какие-то принципиальные отличия между переводчиками в технике рифмовки?
15. Осуществите анализ принципов звукописи пастернаковского перевода.
16. Почему пастернаковский перевод считается лучшим?
17. Предложите свои варианты переработки «Миньоны» Гёте:
  - а) переложение,
  - б) парафраза,
  - в) стилизация.



## РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

### Анализ и конструирование

В процессах языковой подготовки успех учебной деятельности во многом определяется культурой методического проектирования, особенно разработкой творческих дидактических задач. Действительно, достаточно сложно предлагать материалы на занятиях по русскому языку и литературе, так как носители русского языка не всегда отличаются хорошей языковой рефлексией и используют ограниченный репертуар речевых навыков и умений, независимо от того, какой класс коммуникативных ситуаций необходимо освоить как зону ближайшего языкового развития.

Рассмотрим несколько примеров методических разработок, на которых основная деятельность была связана с вопросами конструирования поэтического текста, при этом учебные версии оценивались как результаты не только художественной деятельности, но, главным образом, как результаты аналитической работы.

Речь пойдёт о занятиях со студентами 1 и 4 курсов Института языковой коммуникации и гуманитарного факультета ТПУ. Они проводилась в рамках двух учебных дисциплин – «Родной язык переводчика» и «История мировой литературы».

#### 66 Сонет В. Шекспира

1. *Tired with all these, for restful death I cry,*
2. *As, to behold desert a beggar born,*
3. *And needy nothing trimm'd in jollity,*
4. *And purest faith unhappily forsworn,*
5. *And gilded honour shamefully misplaced,*
6. *And maiden virtue rudely strumpeted,*
7. *And right perfection wrongfully disgraced,*
8. *And strength by limping sway disab(e)led,*
9. *And art made tongue-tied by authority,*
10. *And folly (doctor-like) controlling skill,*
11. *And simple truth miscall'd simplicity,*
12. *And captive good attending captain ill:*
13. *Tired with all these, from these would I be gone,*
14. *Save that, to die, I leave my love alone.*



В самом общем плане стоит различать два аспекта.

Во-первых, в центр внимания можно поставить вопросы литературной техники. Исходный вопрос в данном случае будет звучать следующим образом: Насколько переводим оригинальный текст? Его следует конкретизировать:

1. Определить направление межкультурного влияния и взаимодействия двух текстов и соответствующих литературных традиций.
2. Выявить границы переводимости шекспировского текста.
3. Обозначить грамматические категории, в которых потенциально содержатся лингвистические конфликты, осложняющие работу переводчика.

Во-вторых, так как дело касается сферы художественного творчества, стоит учитывать многообразие стратегий перевода: от переложения до парафразы. Это уже дискурсивный формат проблематики, учитывающий следующие экстралингвистические факторы:

1. Социокультурный контекст.
2. Момент развития художественного языка в целом.
3. Принадлежность текста к определённой жанровой традиции.
4. Рецептивный потенциал произведения.

В случае с переводами 66 Сонета существует большая исследовательская традиция и переводческая практика. Существует широкий спектр мнений от восторженных до разоблачительных.

Приведём три разных мнения о творческой деятельности Маршака-переводчика.

(1) «Человек этот, исписавший кучу страниц, слывший мэтром не только официально, но и среди приличных и одаренных людей, не написал ни одного живого слова. Он ни разу не вскрикнул, не заплакал, не выругался – ни в переводах, ни в оригинальных стихах. Читать его – утомительнейшее занятие, выматываешься от придумывания смыслов и чувств, от подстановки собственных ударений в эту аморфную и безударную массу. Кстати, читать его стихи монотонно, как обычно – и правильно! – читают поэты, просто невозможно по существу. Маршак не доверяет ритму стиха, и слово у него не сцеплено с ритмом, не усваивает его и не преодолевает, а существует само по себе. И приходится, чтобы выявить хоть какую-то иерархию, задавать принудительные интонации, какое-то место искусственно смазывать, какое-то подчеркивать, так же искусственно, то есть читать, как читают стихи актеры или учителя на диктантах. Собственной поэтической интонации стих Маршака не содержит» [4].

(2) «...Первое, что здесь следует отметить, это единство тона его перевода, и тон этот – тон шекспировский, простой и ясный, не приук-

рашивающий оригинала, но и не упрощающий его, не объединяющий механически стихию высокую и низкую. Проявляется это и в лексике, и в синтаксисе, хотя ни там, ни там абсолютно точного соответствия оригиналу нет.

Если говорить о лексике, то, пожалуй, только одно слово в ней имеет заметную просторечную окраску – «невтерпеж». Все остальные отобранные Маршаком слова не выходят за пределы обычной литературной лексики.

Несколько больше отклоняется от оригинала образная система. Так, в стихе 3 дан образ «лжи, глумящейся над простотой»; у Шекспира этого нет, и стих этот выступает вместо шекспировского 4-го: «чистой веру, недостойно обманутую», иного воспроизведения в переводе Маршака не получившего. Это, конечно, не перевод, а замена одного образа другим, замена тем менее приемлемая, что в стихе 5 вновь выступает «ложь», но уже в качестве эпитета – «ложный приговор» (что соответствует стиху 7 оригинала). Вдобавок введение этого образа и вмещение его в стих 3 повлекло за собой усечение анафоры. У Шекспира контрастируют рядом стоящие стихи 2 и 3, что и делает антитезу воспринимаемой отчетливо; у Маршака антитеза распределена между стихами 2 и 4, то есть разорвана стихом 3, а потому ослаблена и воспринимается не столь непосредственно. В стихе 8, так же как и у Пастернака, антитеза заострена, и «сила, затираемая властью», выступает как «мощь в плену у немощи», да еще «беззубой». Несколько видоизменены шекспировские образы в стихах 10 и 12, в первом из них «глупость, проверяющая знание», выступает как «глупость в маске мудреца, пророка, что затемнило антитезу стихов 10 и 11 и несколько повысило эмоциональный тон стиха 10.

Что касается синтаксико-ритмической стороны перевода, то кроме того, что 1-й стих разбит на два предложения, ни о чем больше говорить, пожалуй, не приходится, ибо все остальное не нарушает ни темпа, ни мелодического хода оригинала. Расположение и движение однородных дополнений такое же, как в оригинале, анафорическое «и» соединяет их так же, как в оригинале. Во всем этом и проявляется то, что называется точностью и адекватностью» [13].

(3) «...Иными словами: вместо всего, что слишком резко, слишком ярко, слишком надуманно (с точки зрения современного человека, конечно), Маршак систематически вводит образы более мягкие, спокойные, нейтральные, привычные. Делает он это с замечательным тактом, позволяя себе подобные отступления, как правило, только в мелочах – в эпитетах, во вспомогательных образах, в синтаксисе, в интонации. Но этих мелочей много (мы видели, что только в двух сонетах их

набралось более двух десятков), а переработка их настолько последовательна, настолько выдержана в одном и том же направлении, настолько подчинена одним и тем же принципам, что эти мелочи сами складываются в единую поэтическую систему, весьма и весьма не совпадающую с системой шекспировского оригинала» [1].

### **Б.Л. Пастернак**

*Измучась всем, я умереть хочу.  
Тоска смотреть, как мается бедняк,  
И как шутя живет богачу,  
И доверять, и попадать впросак,  
И наблюдать как наглость лезет в свет,  
И честь девичья катится ко дну,  
И знать, что ходу совершенствам нет,  
И видеть мощь у немощи в плену,  
И вспоминать, что мысли заткнут рот,  
И разум сносит глупости хулу,  
И прямодушье простотой сльезет,  
И доброта прислуживает злу.  
Измучась всем, не стал бы жить и дня,  
Да другу будет трудно без меня. [10: 360]*

## *Учебные версии студентов*

\*\*\*

Уставший жить, хочу я умереть,  
И чести нет, и нет теперь прощенья.  
За ложь мою, что правдою считалась,  
Я должен заплатить сполна.

И жить я с этим больше не могу,  
И честь отняв у бедной дамы,  
И право на прощенье не дано,  
И жизнь моя, как вечное скитанье.

За мою дурость дуростью в ответ,  
И дурость мне мерещится в пророке,  
И правда затерялась в пустоте.  
Виновен я, но это не призванье.

В мученьях я живу последний миг,  
На смерть готов – люблю тебя и верю.  
<Корнеева М., Кузнецова Е.>

\*\*\*

Уставший жить, зову я смерть.  
Не хочу видеть, как плетётся ложь.  
Бесчестный мир не для меня.  
Богатых ждёт грешный рай,

Где чистая вера исковеркана  
И полностью втоптана в землю,  
И девичья честь горит со стыда,  
И где важно биться за правду.

Повинны все мы каждый раз.  
Красноречивым не дают молвить и слова.  
Считают дураками каждого из нас  
И золото без совести гребут.

Я с того света нищим не пришёл,  
Пока любовь свою бы не нашёл!  
<Вельганюк В., Мороз А.>

\*\*\*

Я зову смерть. Устал смотреть на это:  
Как правда гибнет в злых речах,  
И причинённой обиды не стереть,  
И верности на свете нет.

Как рядом с правдою ложь живёт.  
Он грубо девицу чести лишил,  
И правда совершенно убита,  
И торжествует ложь.

Словами мозги он запудрил  
И дурость прикрывал за маскою ума,  
А правда пропадала на устах,  
Пока правда с закрытым ртом зло победит.

Утомленный всем этим, я на смерть готов,  
Так я заглушу в себе любовь.  
**<Тюрина С., Безденежная Н.>**

\*\*\*

Зову я смерть, уставший от всего,  
Как в злобе человек.  
А нужды бедного ничем не уничтожить,  
Как вера с горем борется усердно,  
Так с правдой ложь всегда живёт.  
Лишь грубиян честь девушки помял,  
И правда досконально перебита,  
И в мире торжествует уродливость.  
Остерегайтесь то, что дуростью зовётся,  
Ведь дурость так похожа с маскою порока,  
И праведность у пропасти в зубах,  
И с правдою в неволе ум робеет.  
И я в томлении на смерть готов –  
Повинен в жизни и буду ждать любовь!  
**<Озеева Н., Крайнова А.>**

\*\*\*

Зову я смерть, устал от жизни,  
Нестерпимо видеть, как гибнет чистота.  
Неправда, что над правдой превосходит,

На истину наводит ложь.  
Негодяй девичью честь сгубил,  
Но правда полностью убита, то  
Люди сплетни распустили о том,  
Что девушке был мил тот негодяй!  
И праведность в плену распутства  
Старается кричать с закрытым ртом.  
Из-за того готов я к смерти,  
Но залечу ли в смерти ту любовь?  
**<Чернявская Н., Веснина Т.>**

\*\*\*

Я зову смерть. Нестерпимо видеть это:  
Честность, что на базаре продают,  
Никчёмность, скрученную в рог бараний, а ещё  
Лукавство, что над правдою глумится,  
На реально фальшивую ворожбу,  
Спланированную среди борделя.  
И в знак незаслуженных гонений  
Я - повелитель у пигмеев.  
Понты те, что тупостью зовут.  
Я дурость распознал за маскою порока,  
И праведность в выбитых зубах,  
И откровения, что молвят с закрытым ртом.

Всё, чувак, пора мне помирать.  
Вот и пишу тебе, друг самый лучший.  
**<Цепенников А.>**

\*\*\*

Утомившись жизнью, я зову смерть.  
Я заслужил хорошую работу, но  
Эти события для меня бесчестны.  
Богатые не попадают в рай.

Где чистая вера осквернена,  
И до конца втоптана в грязь,  
И честь девичья со стыда горит,  
И где справедливый за правду борется.



Стыжусь всех каждый раз,  
И стыдящиеся слова не дают,  
И шлют беса из нас,  
И золото без стыда гребут.

Я с белого света уйти готов,  
Так я лишу себя любви.

**<Четверухина К., Маринченко О.>**

\*\*\*

Устал я жить, зову я смерть,  
И верить не хочу я подлому вранью,  
И жизнь моя нечестная со мной,  
Но вера чистая во мне!

А час расплаты очень близок,  
И честности нет больше у меня,  
Как чести нет у молодой девахи,  
Но я за правду буду биться до конца!

Смеяться вслух я буду раз за разом,  
Но мне промолвить слова не дают,  
А делают из нас из всех баранов  
И золото бесцеремонно отберут!

И что же? Самый нищий я на свете?  
Но нет! Со мной моя любовь!

**<Андреев А., Бархатов А.>**

\*\*\*

Устал я жить и зову смерть.  
Не хочу жить на свете,  
Не для меня весь мир –  
Большой этот рай.  
И нет чистой веры,  
И правда потеряна,  
И девичья честь с разором умерла,  
И важно за правду биться.

И вижу это раз за разом,  
А глупость подтверждают откровенно,

И дурь живёт в каждом из нас,  
И золото без стыда гребут.

И этим утомлён.  
Будь внимателен к своей любви!  
<Корнева К.>

\*\*\*

Зову я смерть, устав от жизни.  
Не могу терпеть я больше это:  
Честь не ценится здесь больше,  
Ложь, над правдою главенствуя,  
Не даст спасти людей от горя и беды.  
Нет истины – она вся лжива,  
Обесчещена, как невинная дева.  
Нет правды больше,  
Безумье торжествует.  
Но я снимаю маску времени сего,  
В котором люди запутались,  
Глумясь над правдою  
Из страха перед ней.  
Хотя я жить больше не хочу,  
Повинен жить, коль так тебя люблю!  
<Недзельский А.>

\*\*\*

Я жизнью утомлён и зову смерть.  
Не хочу я видеть, как схожу с ума,  
Суета жизни не для меня.  
И с чистой верой уйду я в рай,  
Но моя вера предана изменой,  
И грубо втоптана в грязь,  
И унижена девичья честь,  
И важна мне борьба за правду.  
И каждый раз, нахваливая глупость,  
И глупости доверив откровенья,  
И вижу дурость каждого из нас,  
В богатстве находящих счастье.  
Убью я своё счастье и любовь.  
<Горинова Н., Рагуля А.>

## Вопросы и задания

1. Составьте словарь перевода и сопоставьте его с оригинальным текстом В. Шекспира.
2. Какие принципы положены в основу лексико-семантической работы С.Я. Маршака и Б.Л. Пастернака?
3. Определите своеобразие композиционной формы переводных и оригинального текстов. Существуют ли принципиальные отличия в структуре этих двух текстов?
4. Проанализируйте центральную часть шекспировского сонета, открывающуюся серией анафорических повторов с союзом *И...*
5. Насколько разнообразен синтаксис этих серий?
6. Сравните данный фрагмент с переводным аналогом, за счёт каких выразительных средств С.Я. Маршак и Б.Л. Пастернак передают смысловое содержание текста?
7. У В. Шекспира центральная часть сонета организована на принципах контраста, чему в грамматическом плане соответствует антонимия. Проследите, насколько этот принцип сохраняется в художественных переводах. Как решается данная творческая задача в учебных переводах?
8. Составьте антонимические ряды, наиболее точно передающие смысл шекспировских противопоставлений.
9. Составьте построчный словарь рифм учебных версий. Определите лучшие рифмы. В вариантах менее интересных замените неудачные рифмы.
10. Выделяются ли в учебных версиях 3 композиционные части сонета? Соблюдается ли в трёхчастных учебных текстах художественная логика: утверждение – отрицание – вывод?
11. Сопоставьте финальные строчки сонетов, в которых содержится моральный вывод. Выделите те из них, которые в большей степени соответствуют шекспировскому тексту.
12. Кто выступает в роли второго персонажа сонета, к которому диалогически обращается лирический герой? Насколько изменится содержание произведения, если эта позиция будет интерпретироваться как: друг, возлюбленная, условное «ты».
13. Выделите в учебных текстах выразительные средства (эпитеты, сравнения, метафоры, метонимии...), в каждом случае оцените эстетическую уместность и оригинальность образа.

14. Выпишите из учебных текстов 10 лучших строчек, объясните, за счёт чего они привлекли ваше внимание. Как соотносится в них содержание и форма высказывания?
15. Осуществите прозаическую компрессию нескольких учебных версий. Насколько избыточен в смысловом и стилистическом плане поэтический текст? Почему?
16. Проанализируйте учебные версии и определите характер речевых ошибок. С чем они связаны? Какие из них имеют регулярный, а какие факультативный характер?
17. Подготовьте выступление на темы:  
«Что такое твердые поэтические формы?»,  
«Классификация твердых поэтических форм»,  
«Представленность твердой поэтической формы в русской лирике»,  
«Моностих как твердая поэтическая форма».

## Сопоставительная таблица

Зову я смерть. Мне видеть невтерпёж	Устал я жить, зову я смерть.	Уставший жить, хочу я умереть,	Я зову смерть. Нестерпимо видеть это:
<b>Достоинство</b> , что просит подаянья,	И верить не хочу я подлomu вранью,	И <b>чести</b> нет, и нет теперь <b>прощенья</b>	<b>Честность</b> , что на базаре продают,
Над <b>простотой</b> глумящуюся ложь,	И жизнь моя нечестная со мной,	За <b>ложь</b> мою, что <b>правдою</b> считалась	<b>Никчёмность</b> , скрученную в рог бараний, а ещё
<b>Ничтожество</b> в роскошном одеянье,	Но <b>вера</b> чистая во мне!	Я должен заплатить сполна.	<b>Лукавство</b> , что над <b>правдою</b> глумится,
И <b>совершенству</b> ложный приговор,	А час расплаты очень близок,	И жить я с этим больше не могу,	На реально фальшивую воровжбу
И <b>девственность</b> , поруганную грубо,	И <b>честности</b> нет больше у меня	И <b>честь</b> отняв у бедной дамы,	Спланированную среди борделя,
И неуместной почести позор,	Как <b>чести</b> нет у молодой девахи	И право на <b>прощенье</b> не дано,	И в знак незаслуженных гонений
И <b>мощь</b> в плену у немощи беззубой,	Но я за <b>правду</b> буду биться до конца!	И жизнь моя как вечное скитанье	Я повелитель у пигмеев.
И <b>прямоту</b> , что глупостью слывет,	<b>Смеяться</b> вслух я буду раз за разом,	За мою <b>дурость</b> дуростью в ответ	Понты, те, что <b>тупостью</b> зовут
И глупость в маске мудреца, пророка,	Но мне промолвить слова не дают,	И дурость мне мерещится в пророке,	Я <b>дурость</b> rozpoзнал за маскою порока,
И <b>вдохновения</b> зажатый рот,	А делают из нас из всех баранов	И <b>правда</b> затерялась в пустоте	И <b>праведность</b> в выбитых зубах,
И <b>праведность</b> на службе у порока.	И <b>золото</b> бесцеремонно отберут!	Винювен я, но это не призванье.	И <b>откровения</b> , что молвят с закрытым ртом.
Все мерзостно, что вижу я вокруг...	И что же? Самый нищий я на свете?	В мученьях я живу последний миг,	Всё, чувак, пора мне помирать,
Но как тебя покинуть милый друг!	Но нет! Со мной моя <b>любовь!</b>	На смерть готов – <b>люблю</b> тебя и <b>верю</b> .	Вот и пишу тебе, друг самый лучший.

## Агитационная поэзия В.В. Маяковского

Сначала мы определим формат занятия и той учебной задачи, которую выполняли студенты, затем воспроизведём процесс проектирования этого задания и отметим основные технологические узлы, которые должны были проходить и осваивать студенты. Наконец, предложим несколько вариантов учебных версий, в которых студенты воспроизводили основные этапы своей учебной деятельности, обращая внимание на проблемы, затруднявшие учебную деятельность, и ресурсы, которые им понадобились.

В качестве основного предмета учебной деятельности был выбран текст В.В. Маяковского из «Окон РОСТА», созданный поэтом в жанре поэтической агитки:

*Каждый прогул  
Радость врагу.  
А герой труда  
Для буржуя удар [9].*

### **Задание:**

Используя предложенный языковой материал и схему текста, составьте поэтический текст, написанный В.В. Маяковским.

Языковой материал:

*буржуй  
враг  
герой  
прогул  
радость  
труд  
удар  
каждый  
а  
для*

### **Подсказка:**

Схема поэтического текста (в скобках показана рифмовка):

*Каждый \_\_\_\_\_ a*  
\_\_\_\_\_  
*А \_\_\_\_\_ b*  
*Для \_\_\_\_\_ b*

## *Технология*

Проектируя данное задание, мы исходили из необходимости создать такое пространство учебной деятельности, в котором были бы возможны разные стратегии действия.

Безусловно, самые сложные стартовые условия возникали в том случае, если бы студентам был предложен только один «голый» языковой материал. Например, не сообщался бы автор (В.В. Маяковский), жанр (лирика), тип рифмовки и конечно же структура стиховых строк с закреплёнными позициями (*каждый, а, для*).

В том варианте, в котором оно было сформулировано на занятиях, уже содержится много подсказок и даже алгоритм предполагаемой учебной деятельности.

Перечислим основные направления учебной деятельности.

Поиск созвучных слов, которые находятся в сильной позиции рифмы (конец строк).

Поиск вариантов сочетаемости слов (в том числе идиоматических выражений – *герой труда*, и сочетаний со словами *каждый, а, для*).

Определение синтаксических моделей, наиболее подходящих для предложенного языкового материала (отсутствие глаголов, союз *а*, наличие большого количества существительных).

Определение смысловых параметров произведения путём анализа словаря текста и значений предложенных слов (смысловая оппозиция *герой – буржуй, враг; труд – прогул; радость – удар*).

Ориентация на художественный стиль В.В. Маяковского (экспериментирование со словом, образом, жанром).

Учёт жанра поэтическая агитка, агитационная поэзия (призыв, воздействие, лозунговость, афористичность, идейность, чёткая и однозначная определённость позиции, образ врага, образ коллективного героя).

Обратим внимание на то, что некоторые аспекты больше связаны с вопросами литературной техники и вопросами формотворчества, другие же нацелены прежде всего на смысловое содержание произведения. Таким образом, учебные стратегии следует разделить на две основных группы – содержательную и формальную. Безусловно, каждый шаг в одном направлении предполагает рефлексивное подтверждение в другом направлении – содержательность художественной формы и оформленность поэтического содержания. Движение только в одном русле затрудняет выполнение учебной задачи, что заметно на материале студенческих отчётов (рефлексивных протоколов выполнения задания – далее РП).

Мы выделяем следующие этапы учебного алгоритма:

разработка первичной гипотезы смысла произведения, что достигается путём анализа словаря текста;

разработка первичной гипотезы композиционного строения произведения, что достигается путём синтаксического моделирования;

выявление спектра возможных вариантов текста, что осуществляется путём сочетания словаря и синтаксиса;

обнаружение рифмующихся слов;

выявление вариантов словосочетаний;

критическая оценка оригинального текста и его сопоставление со своими версиями.

Дополнительный материал для анализа учебной деятельности представляют РП.

### **РП-1**

Это какая-то бессмыслица – первое, что пришло в голову. Слова, которые не складывались ни в какой стих. Да ещё в голову лезло другое стихотворение В.В. Маяковского:

*Ешь ананасы,  
Рябчиков жуй,  
День твой последний  
Приходит, буржуй.  
Связи не было.*

Попытка просклонять существительные по падежам. В голове всплывало следующее: *врага – труда, радость – врага* и т.п. Союз, предлог и прилагательное вообще никуда не лезли. Родился первый вариант стихотворения:

*Для каждого героя  
Враг – буржуй,  
Прогул – удар,  
А радость - труд.*

Но этот вариант не прошёл контроль.

Появилась первая подсказка: *труда – удар*. Для меня это ещё больше усугубило положение. «Что писать? Что сочинять?» – спрашивала я себя. Появились строчки:

*Удар героя труда  
Для врага.*

Вслед за этим ещё один вариант:

*Каждый буржуй –  
Радость врага,*



*А прогул – удар для  
Героя труда.*

Этот вариант тоже оказался неверным. У меня началась паника.

Ещё подсказка, теперь уже более существенная. Так выстроилась структура стихотворения. Появился ещё один вариант:

*Каждый буржуй –  
Враг труда,  
А прогул – удар  
Для героя!!!*

Здесь почему-то не было рифмы. Да и некоторых слов (*радость*) в этом варианте не было.

Кто-то придумал правильный ответ, это оказалось большим стимулом. Честно говоря, было немножко обидно. Надо было думать быстрее. Взглянула на трафарет, и тут слова легли сами собой. Удивительно? Видимо, в кризисной ситуации человек и не на такое способен.

### **РП-2**

Когда я сочинял четверостишие, сначала я был в замешательстве. У меня в голове крутилось два смысла стихотворения. Первый: это героя противопоставляют врага. Я сначала и не подумал, что буржуй выступает в роли врага. Вот в этом и была трудность.

Потом методом подбора я стал понимать, что буржуй выступает в роли врага. Дело пошло лучше, но я начал уделять больше внимания рифме. Надо было смысл связать с рифмой. Я был уверен, что для буржуя враг – это герой труда. Но почему-то у меня возникли трудности.

Как срифмовать строчки? Я сразу стал рифмовать слова: *труда – удара, прогул – врагу* и ставил их вместе. Вот почему и получалось, что строчка была в рифму, а между строчками её не было.

### **РП-3**

Я сразу понял, что в этом задании есть замысловатый смысл. Первые две строчки вводили меня в сомнение, но третья строчка у меня не вызвала никаких сомнений. Мне сразу представился этот стишок прототипом коммунизма 1940-х гг.(?!), в преддверии войны ещё ленинских времён, времён Советского Союза. Тогда всё текло в одно русло: труд обогащает человека, кто не работает – тот не ест и т.п. Даже такая поговорка: «Когда я ем, я глух и нем», - была направлена на быстрый обед и столь же быстрое приступание к труду. Ведь тогдашнему правительству были важны не люди. А сколько они отдадут сил. Замысел тут таков: надо всегда работать, чтобы для буржуя был удар.

#### РП-4

Мой путь составления этого стихотворения был сложным и тернистым. Почему-то мне вдруг сразу показалось, что в нём должны противопоставляться друг другу два понятия: герой и буржуй. И вот что получилось:

*Удар врага,  
А для буржуя –  
Прогул труда.*

Сейчас уже думаю, а почему два раза *для*?

Рифму *труда – удар* я увидела сразу, больше мне рифм почему-то не виделось.

Слова *удар* и *враг* у меня как-то отождествлялись, поэтому ничего хорошего не поучалось.

После подсказки до меня дошло, что нужно искать рифму слову *прогул*, потому что первая строчка будет *Каждый прогул*. Стало понятно, что слово *радость* ни с чем не рифмуется, оно будет первым в какой-то строке.

Вдруг внезапно меня осенило, я вспомнила, что преподаватель говорил, что слова можно склонять и упомянул именно почему-то дательный падеж. Просклоняв все слова в дательном падеже, я поняла, что *прогул – врагу* вроде бы рифма. Вот после этого всё улеглось по полочкам, и моя рука сама всё написала. Я так рада была, давно так не радовалась!

#### РП-5

Выполнение этой работы ввело меня в состояние глубочайшего разочарования. От отсутствия умения, во-первых, подбирать рифму. Хотя раньше я ещё и стихи писала – больше не буду, во-вторых, чувствовать ритм стихотворения. Главная, наверное, проблема была в том, что я сосредоточилась не на нахождении рифм, а возможной сочетаемости слов. А ещё: если у меня возникал вариант первой строчки, потом я понимала, что к нему нельзя подобрать рифму. Но эта строчка уже как бы закрепились в сознании и не позволяла появиться другому варианту. Да и вообще, если бы преподаватель не дал рифмы, то я бы никогда не могла уловить ход мыслей такого великого советского поэта как Маяковский.

#### РП-6

У меня не получилось вообще никак составить стихотворение. Если у меня была рифма, то не было смысла. И наоборот. В первый раз я составила стихотворение из 3 строчек:

*Буржую труд – враг,  
А для героя – радость,  
Каждый прогул – удар.*

Потом я пыталась срифмовать *трудом – врагом*. У меня появилась гениальная строчка, которую я хотела поставить первой:

*Буржую удар трудом.*

Дальше следовало что-то с *врагом*. Постоянно мне не хватало каких-то слов, которые должны были сделать стихотворение более развёрнутым. Я пыталась срифмовать 1 и 3, 3 и 4 строчки, так как я делаю так всегда, когда что-то сочиняю. Причина, по которой мне не удалось составить стихотворение, заключается в том, что мне, вероятно, Маяковский не близок и у меня нехорошие воспоминания о том, как я учила непонятное, не срифмованное его стихотворение

### **РП-7**

Сначала почему-то мне показалось, что хорошо рифмуются слова *буржуй – герой*. Я переставляла слова, но не получалось. Затем я решила, что будет хорошо рифмоваться 1 и 2, 3 и 4 строчки. Так появились окончания строк: *прогул – врагу, труда – удар*.

Следующий этап был после подсказки первых двух слов 1, 3, 4 строчек. Первую строчку мне хотелось начать так:

*Каждый буржуй – враг труда.*

Мне сразу показалось (ещё до подсказки), что в первой строчке должно быть слово *каждый*. А потом методом подстановки слов получилось стихотворение.

### **РП-8**

Если говорить о внутренних состояниях, то первоначально интерес и нетерпение, желание проверить свои возможности, силы. Затем наступило состояние лёгкого шока, ступора. Слова, не связанные между собой, нет ниточки, за которую можно зацепиться. Для начала нашла рифмы: *удар – труда, буржуя – героя*. Вторая рифма почему-то не сочеталась. Уже позже я поняла, что есть рифма *прогул – врагу*. Возникло четверостишие:

*Каждый труд –  
Радость врага,  
А прогул буржуя –  
Для дурака.*

Это было не выполнение задания, а скорее всплеск эмоций: выброс накопившегося раздражения, и это дало первый толчок. После этого появилась вторая рифма, но как их разместить, чтобы не обидеть

Маяковского и себя. Подсказка позволила привести мысли в порядок. После этого наступило облегчение, и строчки сами собой выстроились.

### *РП-9*

Обычно задания такого типа не вызывают у меня паники. Напротив, появляется сильный азарт. Необходимо было выстроить схему, по которой работать. Это было довольно сложно, если учесть, что задание я поняла неправильно. Я решила, что строчки должны заканчиваться на буквы *а* и *в*. поэтому я сразу написала все слова в соответствующих падежах, затем начала составлять комбинации слов так, чтобы вторые слова этих словосочетаний заканчивались на нужные буквы. Из этих комбинаций я выбирала те, которые действительно сочетались по смыслу, также я сразу высчитала количество слов в каждой строчке. Это не помогло, ведь нормальных словосочетаний было мало, и они не уместались в узкие рамки строчек!

Прорыв наступил тогда, когда я поняла, что иду неверным путём. Получается, когда чётко знаешь, что от тебя требуется, то выстраиваешь нужную схему действий. Итак, после подсказки, стихотворение как будто написалось само по себе.

### *РП-10*

Сначала я пыталась находить смысл слов, чтобы их совместить, не обращая внимания на рифму. Было много вариантов и даже такие, когда все 10 слов я уместала в три строчки. Перебирая разные варианты, я так и не заметила никакого смысла в своих стихотворениях. Затем я нашла пару слов, которые могли бы рифмоваться, но, увы, мне это тоже не помогло составить стихотворение. После подсказки тоже ничего не получилось.

### *РП-11*

Сначала, чтобы найти слова, которые рифмуются, каждое слово в отдельности склонялось по падежам и фиксировалось на бумаге. Затем слова сопоставлялись друг с другом в разных падежах и числах, что привело к обнаружению только одной рифмы: *труда – удар*. Со второй парой рифм было сложнее.

Изначально был написан следующий вариант:

*Каждый буржуй – враг,  
Герой – радость,  
А прогул – удар  
Для труда.*

Две последние строчки решено было оставить, а что касается двух первых – над ними стоило ещё поработать. Но, меняя первые строчки, неизбежно изменялись и третья, и четвёртая, и весь стих.

*Каждый буржуй –  
Радость врагу,  
А прогул труда –  
Для героя удар.*

Вариант был слегка подкорректирован преподавателем. Наступил момент, когда что-то щёлкнуло внутри и само собой всё написалось.

### **РП-12**

Боюсь, что начать своё повествование мне придётся с того, что я усложнила задачу сама. Зачем-то (не могу понять) я решила, что в задании даны последние буквы рифмующихся слов. Не подумав о том, что это была маркировка рифм. Действуя в этом ключе, я даже добилась некоторых результатов:

*Каждый герой труда –  
Врагу удар,  
А радость прогулов –  
Для буржуев.*

Но остановиться на этом варианте я не могла, понимая, что он плохо соотносится идейными убеждениями и стилистикой Маяковского. И на этом этапе, видимо, произошёл так называемый инсайт: ставя слова в нужную форму и добиваясь соответствия последних букв рифмующихся слов, я ни разу не усомнилась в правильности своих действий! И вот, увидев листок с рифмами, и понимая, к чему мог агитировать Маяковский молодёжь (и не только!), результат не заставил себя долго ждать. Я написала-таки долгожданное четверостишие.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За свою столетнюю историю стиховедение накопило большой материал как теоретико-методологического, так и практического характера. Освоение этого бесценного и многообразного материала – одна из актуальных задач университетского филологического образования.

Художественные произведения являются формой выражения и сохранения эстетической информации. Мы продолжаем читать классиков, интересуемся новыми именами и иногда пробуем собственные силы в сочинительстве.

Времена восприятия поэтического текста как результата «вдохновения» и «откровения», кажется, минули навсегда, что не мешает нам ощущать гениальные произведения искусства как чудо! На смену романтической идеи «боговдохновенного творчества» уже в 1920-е гг., эпоху формальной школы, пришла концепция, согласно которой «произведение – это сумма приёмов». Формализм, структурализм и семиотические теории акцентировали вопросы литературной техники, писательского ремесла и мастерства. Произведение искусства не столько создается, сколько делается, а то, что сделано, требует техник анализа.

Не случайно, с 1980-е гг., наряду с методами интерпретации, предполагающими многообразие версий понимания художественного произведения, начинает складываться совершенно иная методологическая традиция – филологическая аналитика, отдающая предпочтение точным методам исследования поэтического текста, включая методы компьютерной обработки и моделирования.

Поверяя гармонию алгеброй, современное стиховедение не разрушает художественный мир произведений искусства, а даёт исследователю надёжные инструменты исследования и открывает перед нами бесконечные просторы аналитического творчества.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаспаров М.Л., Автономова Н.С. Сонеты Шекспира – переводы Маршака // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. – СПб., 2001. – С. 389–409.
2. Гёте И. Годы учения Вильгельма Мейстера / Собр. соч.: В 10 т. Т.7. – М.: Худож. лит-ра, 1978.
3. Жирмунский В.М. Стихотворения Гёте и Байрона «Ты знаешь край?..» / Сравнительное литературоведение. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1979.
4. Карабичевский Ю. // Новый мир. – [Б.г.] – № 10.
5. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987.
6. Майков А.Н. Соч.: В 3 т. – Т. 1. – М.: Худож. лит-ра, 1988.
7. Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 2 т. – Т. 1. – М.: Худож. лит-ра, 1990.
8. Маршак С.Я. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 3. – М.: Худож. лит-ра, 1969.
9. Маяковский В.В. Избранное. – М.: Сов. писатель, 1978.
10. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 5. – М.: Худож. лит-ра, 1989.
11. Русские поэты. Антология: В 4 т. – Т. 1. – М.: Дет. лит-ра, 1989.
12. Тютчев Ф.И. Соч.: В 2 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1980.
13. Финкель Я. 66-й сонет в русских переводах / Мастерство перевода. – М.: Советский писатель, 1968.

## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	3
ВВЕДЕНИЕ .....	5
РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ. АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ .....	7
РАЗДЕЛ ВТОРОЙ. АНАЛИЗ И КОНСТРУИРОВАНИЕ .....	25
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	46
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	47

### Учебное издание

**Владимир Владимирович Максимов**

## ОБУЧЕНИЕ ТЕХНИКАМ АНАЛИЗА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

### Учебно-методическое пособие

Научный редактор  
кандидат филологических наук,  
доцент


*Е.Н. Пономарева*

Подписано к печати 20.04.2007. Формат 60х84/8. Бумага «Классика».  
Печать RISO. Усл.печ.л. 2,79. Уч.-изд.л. 2,52.  
Заказ 649. Тираж 100 экз. Цена свободная.



Томский политехнический университет  
Система менеджмента качества  
Томского политехнического университета сертифицирована  
NATIONAL QUALITY ASSURANCE по стандарту ISO 9001:2000



**ИЗДАТЕЛЬСТВО**  **ТПУ**. 634050, г. Томск, пр. Ленина, 30.