

**БЭЛЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ АЛЕКУ РУССО
ФОНД РУССКИЙ МИР
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЛИЦЕЙ ИМЕНИ
А. С. ПУШКИНА, МУН. БЭЛЦЬ**

**НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ПУШКИН И СОВРЕМЕННОСТЬ»,
ПОСВЯЩЕННАЯ 30-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ
ТЛ ИМ. А. С. ПУШКИНА И РЕСПУБЛИКАНСКОМУ
ПУШКИНСКОМУ ФОРУМУ
(сборник статей)**



**БЕЛЦЫ,
21 ОКТЯБРЯ 2016 г**

CZU 821.161.1.09(082)

П 91

Редакционная коллегия: **Шершун Ираида**, учитель высшей дидактической категории
Урсу Елена, учитель высшей дидактической категории
Сирота Елена, доцент, канд. филол. наук
Сузанская Татьяна, доцент, канд. пед. наук

Корректоры: **Бражук Владимир**, доцент, канд. филол. наук
Балан Ольга, ассистент

Обложка: **Руссу Анна-Мария**

Технический редактор: **Евдокимова Лилиана**

"Пушкин и современность", научно-методическая конференция (2016; Бельцы). Научно-методическая конференция "Пушкин и современность", посвященная 30-летию юбилею ТЛ им. А. С. Пушкина и Республиканскому пушкинскому форуму, 21 октября 2016 г.: (сборник статей) / col. red.: Iraida Șerșun [et al.]. – Бельцы: Б. и., 2016 (Tipografia Universității de Stat „Alecu Russo” din Bălți). - 47 с.

Antetit.: Бэлцкий гос. ун-т им. "Алеку Руссо", Фонд "Русский мир", Теорет. лицей им. "А. С. Пушкина", мун. Бэлць. – Bibliogr. la sfârșitul art.
– 40 ex.

ISBN 978-9975-50-180-4.

821.161.1.09(082)

Типография Бельцкого государственного университета имени Алеку Руссо (БГУ им. А. Руссо), улица Пушкина, 38

ISBN 978-9975-50-180-4.

СОДЕРЖАНИЕ

Огинская Виолетта. <i>Пушкин – основоположник современного русского литературного языка</i>	4
Шершун Ираида. <i>Полифоническое взаимодействие музыки, слова и визуального ряда при изучении «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина</i> . . .	7
Урсу Елена. <i>«Как это объяснить?» («Осень А. С. Пушкина: вверх по лестнице контекстов и смыслов)</i>	15
Балан Владлена. <i>Диалектика образа Сальери, героя маленькой трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери»</i>	19
Сузанская Татьяна. <i>Пушкинское слово в современной русской литературе</i>	21
Сирота Елена. <i>Концепт времени года в художественной картине мира А. С. Пушкина</i>	25
Бражук Владимир. <i>Я, право, лени сын! (Мотивы лени и покоя в лирике А. Пушкина)</i>	31
Савчук Алина. <i>«Борис Годунов» А. Пушкина в современном кинематографе</i>	35
Курячая Наталья. <i>Пушкин и «новая наука»</i>	39
Балан Ольга. <i>Особенности перевода «Сказки о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина на английский язык</i>	43

ПУШКИН – ОСНОВОПОЛОЖНИК СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

Огинская Виолетта,

учитель русского языка и литературы высшей дидактической категории
Теоретического лицея им. А.С. Пушкина мун. Бэлць

Аннотация: Данная статья освещает процесс реформирования русского литературного языка А.С.Пушкиным. Описывается процесс интеграции церковно-славянского и русского просторечного языка, синтеза народного языка и авторской литературной речи, семантического приравнивания заимствованных из европейских языков, в частности французского, морфем к русским морфемам.

Ключевые слова: литературный стиль, церковнославянизмы, пушкинский язык, просторечия.

Наша действительность сложна и многогранна. Для передачи практического опыта последующим поколениям, систематизации наблюдений и знаний об окружающем мире, для духовного общения развитому обществу требуется язык, богатый формами, лексико-семантической емкостью, выразительными средствами, язык, нормы которого кодифицированы. Таким языком стал русский язык, основоположником которого, по мнению многих исследователей, таких, как П.О. Винокур, В.В. Виноградов, Н.Л. Васильев, В.С. Соловьев является Александр Сергеевич Пушкин. Реформируя язык, Пушкин становится защитником национального языкового самоопределения. Процесс формирования Пушкиным литературного языка включает в себя несколько этапов. Первый – это интеграция церковно-славянской и русской просторечной (употребление слов простым народом) лексики. Основным книжным стилем до Пушкина был церковнославянский или церковно-книжный язык. Старославянизмы являются одной из важных составляющих языковой структуры. Для поэта церковнославянская стихия становится истинным источником поэтического языка, он признавал его одной из живых стихий русского литературного языка. Для него церковнославянский язык не имел значения идеологического или мифологического, но был источником образов, символов, приемов выражения как в стихах, так и в прозе. Но количественный рост церковнославянских элементов Пушкина, архаическое расширение их сферы, оживление их умирающих категорий и усложнение стилистических приемов их употребления существенно изменяют, но не ломают, не разрушают основную тенденцию пушкинского языка – тенденцию к взаимодействию и смешению славянизмов и форм среднего литературного стиля, форм разговорно-бытового просторечия [2: 245]. При стилизации народнопоэтической речи церковнославянизмы, оказавшиеся в непосредственном соседстве с символами устной поэзии, формами «простонародного» языка, демократизируются, получают народно-эпический отпечаток. Именно в устной национально-бытовой стихии Пушкин видит источник обновления литературной речи. В процессе слияния русского и церковнославянского языка у Пушкина можно заметить принцип композиционного уравнивания фраз разной стилистической среды. Церковнославянские выражения, примыкая к литературно-«нейтральным» разговорным или просторечным фразам, сочетаются с ними в единство среднего стиля. Например: «Исчез властитель осужденный Могучий баловень побед.» Ярко

прослеживается принцип иронического сцепления резких семантических неровностей. Образуется экспрессивно-смысловой скачок, вызывающий впечатление нарочитости: «И заварив пиры да балы, Восславим царствие чумы». Переносное употребление церковнославянских слов снимает с церковно-бытовой лексики ее религиозный колорит. Для пушкинского языка характерны свобода и смелость выбора церковнославянских выражений: «Под ризой бурь с волнами споря, Когда ж начну я вольный бег?» Пушкин смело употребляет церковнославянизмы и в просторечном простонародном значении («Нет ни в чем вам благодати, с счастьем у вас разлад»), и в каламбурно-ироническом переосмыслении («Но в наши беспокойны годы покойникам покоя нет.»). Пушкин писал: «Разговорный язык простого народа достоин глубочайших исследований» [4: 361]. Но хотя в языке Пушкина много демократических простонародных элементов, нигде он не покидает целиком почву того литературного языка, который был дан ему его эпохой, средой, традицией. Нигде не подлаживается под речь простого народа, не заменяет один уклад другим. Товарищ Пушкина по литературной работе Вяземский писал: «Нужно иметь тонкое и разборчивое ухо Пушкина, чтоб удержать то, что следует, и пропустить мимо то, что не годится» [4:362]. Еще одним этапом формирования литературного языка стала борьба поэта с литературными нормами «светского стиля». Разрушая нормы салонно-манерного стиля светской повести, Пушкин создает новую систему литературно-бытового светского повествования посредством синтеза разных форм речи. Пушкинский простой слог с конца десятих годов сочетает в себе элементы разных стилей дворянского бытового просторечия с «простонародным» языком. Пушкин подчеркивает эту связь в быту и в литературе. Простонародный язык, по суждению поэта, не противоречит тону хорошего общества, тогда как большинство современных Пушкину литераторов из дворянской среды стыдилось пускать простонародные слова в авторскую литературную речь. Пушкин, в силу своего гения, смело объединяет стили, языковые средства, демонстрируя естественность выражения сложных философских мыслей и понятий. Примером такого слияния народной и книжной речи для раскрытия «салонной» темы скоротечности жизни может служить стихотворение «Телега жизни». В самом названии совмещено несовместимое до Пушкина. Слово телега не могло быть использовано для выражения философских раздумий. Телега – атрибут крестьянского быта. Но именно телега, а не карета, не тройка способна нести бремя, тяжелую ношу. Соединение таких слов, как *телега жизни*, *бремя в телеге* демонстрирует процесс демократизации языка. *Бремя* – старославянизм, присущий высокому книжному стилю. Можно было бы заменить словами *тяжесть*, *ноша*, но в словосочетании со словом *телега* слово *бремя* несет дополнительную семантическую нагрузку значения неизбежности жизненных невзгод. Жизнь дана всем. Бремя (в своем возвышенном значении) каждый несет по-своему. Далее стихотворение построено также по принципу синтеза книжного и разговорного стиля и смешения языковых средств. Такие сугубо книжные слова, как *презирая*, *негу*, *дремля* Пушкин сочетает с просторечием *дуралей*, с фразеологизмом, присущим разговорной речи: «*голову сломать*». Элементы разговорного стиля наряду с книжным прослеживаются и в конструкциях с прямой речью. Основой стихотворения служит

общеупотребительная лексика. Следовательно, данное стихотворение является подтверждением той мысли Пушкина, что простонародный язык способен выражать глубокие мысли и в сочетании со старославянизмами полно и красочно отражать действительность. Пушкин смещает границы стихотворного и прозаического языка. Его принцип простого, реалистического названия предметов, действий без всяких «ложно-поэтических» украшений приводит к динамике изложения мыслей, насыщенных глубоким жизненным философским содержанием. Еще одним важным этапом формирования литературного языка Пушкиным является процесс смешения элементов русского и французского языка. В 20-х годах Пушкин все глубже и ярче разрабатывает приемы национализации тех образов и значений, которые вошли или шли в русскую литературную речь из западноевропейских языков. И лексика, и фразеология европейского типа подвергаются своеобразному процессу «этимологизации». Этот процесс языкового смешения состоял в семантическом приравнении русских морфем к французским и далее к калькам, в лексических неологизмах по типу французских словообразований. Примеры таких неологизмов: влияние, утонченный, трогательный, предельность. Французский язык всегда оставался для Пушкина образцом делового языка образованности, и он понимал, что в этой области русский язык не может миновать влияния французского. Но Пушкин был очень строг к таким погрешностям заимствования в русский язык, которые возникали в результате механического перенесения иноязычных грамматических свойств на русскую почву. Проблема синтеза национальной и европейской языковой стихии привела поэта к разработке сокровищ живого слова. Объединение трех основных языковых категорий: церковнославянской, европейской, национально-русской, по мысли Пушкина, должно было опираться на представление о языке хорошего общества. Можно констатировать, что примерно 94% слов, использованных Пушкиным, не потеряли своей актуальности, и, следовательно, наше представление о пушкинском языке как современном вполне закономерно. Анализ лексики, зафиксированной в четырехтомном словаре языка писателя, показал, что общее число устаревших лексем составляет в нем чуть более 1000 единиц. Среди них преобладают архаизмы, то есть слова, замененные сейчас синонимами (5,6%), историзмы (1%)[1: 52]. Пушкин уловил главные тенденции литературной речи, своим авторитетом закрепил языковые начинания предшественников и современников. И нам следует сохранить и развить то, что перешло к нам по наследству, что является важнейшей неотъемлемой частью культуры народа.

Литература:

1. Васильев, Н.Л. *Архаическое и современное в языке Пушкина*. – Русская словесность 2/1999.
2. Виноградов, В.В. *Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка*. – Академия Москва – Ленинград, 1935.
3. Винокур, П.О. *Пушкин и русский язык*. – Русский язык № 13, 1999 .
4. Вяземский, П.А. *Взгляд на литературу нашу после смерти Пушкина*. Полн. собр. соч. (1827-1851). СПб., 1982 .Т 2.
5. Протченко, И.Ф. *А. С. Пушкин и наша современность*. – Русский язык в школе 3/1987.

ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКИ, СЛОВА И ВИЗУАЛЬНОГО РЯДА ПРИ ИЗУЧЕНИИ «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ» А.С.ПУШКИНА

Шершун Ираида,

учитель русского языка и литературы высшей дидактической категории,
Теоретического лицея им. А.С.Пушкина мун. Бэлць,
магистрант филологического факультета БГУ им. А. Руссо

Аннотация: В данной статье обосновывается важность формирования личности театрального зрителя при изучении драматургического текста. Дается определение терминов «конфигурация драматургического текста», «полифония музыки, слова и визуального ряда» и «диалогизм». В работе рассматриваются формально-композиционный анализ на примере фрагментов из пушкинского «Моцарта и Сальери». Автор рассматривает полифонию по Т. Франтовой как «универсальный логический принцип построения художественной формы, синхронически развивающийся в единстве пространственно-временного континуума произведения». Разработана модель работы с драматургическим текстом на базе книги И.Чистюхина «О драме и драматургии».

Ключевые слова: конфигурация драматургического текста, диалогизм, полифония, сопоставительное исследование, изобразительные средства.

В последнее время образовательное пространство Молдовы претерпевает качественные изменения. Особая роль в обновляющемся учебном процессе принадлежит **филологическому образованию**: русскому языку и русской литературе как предметам изучения и как явлениям национальной культуры. Роль русского языка в лицейских классах становится значительно шире предмета обучения. На наш взгляд, дети понимают, что во взрослой жизни успеха достичь можно только благодаря речевой деятельности. Первостепенно значимыми является не только и не столько грамотные люди, обладающие богатым интеллектом, сколько специалисты, обладающие коммуникативной культурой, умеющие последовательно излагать свои мысли. Актуально владеть правильной монологической речью, «основами текстообразования» [1]. Сегодня, если перефразировать поговорку, «по речи встречают – по уму провожают». Однако «клиповое сознание» [3:8] современных лицеистов, их низкая читательская активность, нежелание думать, размышлять над прочитанным текстом, страсть к интерактивным средствам, «антикатарсисовое» [3:8] влияние СМИ на человека приводит к оскудению его устной и письменной речи. Часто учащиеся подменяют духовность общим кругозором, не восполняя пробелов в своём **нравственном развитии**. Возвращение к духовным истокам как источнику, мощному импульсу в развитии личности возможно при работе с **текстом**. Поможет учащимся почувствовать потребность духовной красоты **художественное слово**. Какими станут лицеисты – честными, справедливыми, гуманными, милосердными или корыстными, самолюбивыми, чёрствыми – зависит от учителей-словесников. «Мир, вероятно, спасти уже не удастся, - как-то отметил иронически Иосиф Бродский, - но отдельно человека – всегда можно». [3:8] Это станет возможным, если методической доминантой современного урока – как в средних классах, так и в лицейском звене – будет сотворчество и сотрудничество, путь от слушания и понимания текста через обсуждение и анализ прочитанного к творческому диалогу с писателем и самим собой.

Драма – самобытный род литературы, за многие столетия прошедший сложный эволюционный путь. От театра Древней Греции менялась её композиция (по Гегелю, трёхчастная, в конце XIX века – пятиэлементная, в XX веке исследователь Н.Д. Тмарченко и В.И. Тюпа возвращается к понятию перипетия и выделяет двучастную композицию), структура, менялись способы её воплощения на сцене. Потому интерес к драматургическому тексту не ослабевает. В работе с драматургическим текстом **формально-композиционный анализ** является одним из важных этапов. Полагаясь на знания *теории литературы*, приобретённые ранее, в 10 классе учитель расширяет представление о строении пьесы и принципах её построения. В методической литературе до недавнего времени не существовало теории драмы, как, например, «Анализ музыкальной формы», «Строение музыкальных произведений». Всем известны исторические рамки теоретических выкладок со времён Аристотеля, но о конфигурации драматургического текста стали говорить недавно. **Игорь Чистюхин** в своём труде «О драме и драматургии» рассматривает «теорию драмы через практическую режиссуру» [Чистюхин, 2010:6]. Философом диалогизма по праву считается **М.М. Бахтин**, разработавший «теорию взаимоотношений между художественным текстом и читателем». М.М.Бахтин считал, что главная задача филолога – «понять другого». Вся литература обращена к потенциальному читателю. Обращаем внимание учащихся на то, что перед читателем возникает образ действующего героя, с определённой картиной поведения, речевой характеристикой (лишь в драматургическом тексте есть реплики, ремарки, полилоги). **Игорь Николаевич Сухих** в книге «Практическая поэтика», рассматривая художественный мир драмы, задаёт проблемный вопрос: «Как изобразить ничего?»

«Маленькие трагедии» А.С. Пушкина писаны стихами. При этом диалоги и монологи разговорные, лёгкие, стремительные. Им присущи сила вдохновенного, красноречивого суждения, мыслей вслух, особая выразительность, превратившие многие крылатые пушкинские фразы в часто цитируемые поговорки и афоризмы. В то же время разговор о постижении глубинного смысла пушкинской драматургии в 10 классе очень сложен: в пьесе минимум действий. Условием успешной работы на уроке является осведомлённость учащихся в определении понятий, касающихся вечных тем мировой философии. В случае, если школьники не отличаются широким кругозором, строим урок таким образом, чтобы в восприятии учеников органично «сошлись» все слагаемые пушкинского восприятия мира. На наш взгляд, наиболее эффективным при анализе драматургического произведения со сложной **коллажной композицией** (каждый элемент композиции раскрывается отдельной историей) является **метод действенного анализа**, предложенный ещё К.С. Станиславским. [Чистюхин, 2010:90,91]. «Мы настаиваем на том, что следует применять этот вид анализа, выявляющий структуру формообразования события и существования в нём персонажа (*со-бытия*)», – утверждает И. Чистюхин. М.О. Кнебель называет этот метод **«репетиционным»**, Г.А. Товстоногов – **«застольным»**. Суть состоит в следующем: в процессе работы над драматургическим текстом вычленим события, определяем принцип организации событий в событийном ряду, который составляет сюжет [Чистюхин, 2010:90,140]. Под руководством учителя школьники находят причинно-следственный механизм развития собы-

тий и факторы, его обуславливающие. В ходе данного вида анализа затрагиваем действия каждого отдельного персонажа, но напоминаем ученикам, что само по себе действие персонажа не раскрывает структуру события как такового. Для удобства организации учебного пространства учитель, предлагая предварительные задания для самостоятельного осмысления, разбивает класс на группы «Режиссёров» и «Сценографов», «Художников» и «Композиторов», «Актёров» и «Зрителей». М.О. Кнебель в книге «О действенном анализе пьесы и роли» определяет этапы работы над драматургическим текстом, позволяющие раскрыть авторский замысел: работа по изучению «предлагаемых обстоятельств»; выделение событий, фактов, событийного ряда; поиск «сверхзадачи» и «сквозного действия»; определение «линии роли»; работа над «внутренними монологами», над «видениями», над «характерностью» и работа со «словом». К.С.Станиславский делит творческой работу над драматургическим текстом на два этапа: «разведку умом» и «разведку действием» (*так строится в театре процесс работы над спектаклем*). [Чистюхин, 2010: 90, 142]. Схематично представляем её в виде таблицы (см. Приложение). Применительно к анализу пушкинской пьесы «Моцарт и Сальери» апробируем лишь первый этап действенного метода. Учащиеся разных групп определяются с выбором действующего лица. Предпосылкой и главным фактором любой аналитической работы является **творческая атмосфера**. Для преодоления «клипового сознания» и развивающейся читательской пассивности учитель совершает намеренный **разрыв между первичным восприятием пьесы и самим драматическим текстом** – предлагает прослушать киномузыку Альфреда Шнитке, созданную им для экранизации «Маленьких трагедий» режиссёра Михаила Швейцера (1979). Стадию вызова завершаем техникой **«Змейка»**. Учащиеся, прочитавшие самостоятельно пьесу «Моцарт и Сальери», по цепочке делятся впечатлениями, отмечают *силу творческой самоотдачи композитора, магию притяжения его музыки, неповторимую ауру произведения, глубину музыкальной напряжённости и выразительность* (предполагаемые ответы учащихся). Выдающаяся музыка оказывает художественно-эстетическое воздействие на зрителя-слушателя, налаживает «диалог» музыки и изображения, музыки и слушателя, музыки и читателя, музыки и драматургического текста, неразрывную связь между «жизнью человеческого тела» и «жизнью человеческого духа». Учитель предлагает, по К.С.Станиславскому, **анализируя внешнее поведение персонажей, прийти к раскрытию внутреннего мира героя**. На стадии «Актуализация полученных знаний» предлагаем для просмотра отрывок из фильма М. Швейцера (1979) – «Сцену из Фауста», выполняющую функцию пролога, вступления ко всем остальным трагедиям. Напоминаем учащимся, что в сцене диалога Беса с Фаустом пушкинский герой изрекает обобщающие, «философические» сентенции — ироничные наблюдения над человеческими страстями и пороками: *«Тот насладиться не успел, тот насладился через меру»*, которые можно отнести и к пьесе «Скупой рыцарь», и «Дон Жуан», и «Пир во время чумы». Далее ученики-консультанты из группы «Режиссёры» пьесы «Маленьких трагедий» А.С.Пушкина представляют как импровизацию главного героя фильма (роль Импровизатора исполняет С. Юрский). Лицейсты акцентируют внимание на том, что трагедия «Моцарт и Сальери» является исключением:

образы этой пьесы возникают и развёртываются как бы в воображении поэта Чарского, под сильнейшим впечатлением от таланта Импровизатора, задумчиво стоящего на Невском мосту. Неоконченные же пушкинские произведения («Мы проводили вечер на даче...», «На углу маленькой площади...», «Гости съезжались на дачу...») искусно вплетены в сценарий фильма в качестве сюжетов «проходящих» – поэт Чарский в исполнении Г. Тараторкина по дороге к итальянскому Импровизатору буквально проходит мимо пирушки ремесленников («Гробовщик») – или «обрамляющих» – собирающиеся на вечерние представления гости, их краткие диалоги, реплики, беседы («Гости съезжались на дачу...»). Так с помощью экранизации проводим обзор содержания всех «Маленьких трагедий», восприятию которых в пушкинской картине мира чрезвычайно помогает музыка А. Шнитке. Она сочетает принципы сюитности и симфонизма, элементы лейтмотивной системы и рефренности. Ссылаясь на авторитетное мнение Ю. Е. Николаева, ученик-консультант из творческой группы «Композиторов» составляет словесное рисование: *«Сфера претворения первого мотива в большей степени личностная, связанная с переживаниями трагедийных коллизий. Минорные ноты появляются в гитарных переборах Импровизатора перед выступлением. Далее этот мотив присутствует в заключительной музыке титров, звучащей после каждой телевизионной серии, и становится таким образом рефреном. Примечательно, что облик первой лейттемы и её развитие здесь вызывают ассоциации с лирической напевностью народного мелоса. В музыке титров она, проникновенно пропеваемая гобоем, контрапунктически соединяется со второй лейттемой, изложенной в строгой аккордовой фактуре у клавиесина. Естественным образом прочитывается семантика интонаций и тембров: единичное, индивидуально-личностное неразрывно связано с общим, и одно явлено в другом»* (такая информация доступна и полезна лицеистам гуманитарных классов). Учитель активизирует работу групп, акцентирует внимание на отдельных эпизодах: «За кадром звучит идиллическая, умиротворяющая «пейзажная» музыка, что соответствует эпизоду: Фауст и Бес идут вдоль пустынного берега моря, кроткого и безмятежного, с чуть слышным плеском волн. Перед зрителем, равно как и перед персонажами, – «равнодушная» прекрасная природа, которая вечна и всегда «над» человеческими страстями». Кинокартина «Маленькие трагедии» обладает необычайной притягательностью. Уже хорошо зная и сюжеты, и весь сценарий, и даже последовательность сцен, мы продолжаем получать эстетическое удовольствие от просмотра фильма. На наш взгляд, глубокого воздействия на восприятие читателя можно достичь, добившись взаимодействия музыки с визуальным рядом и словом драматурга. Чтение по ролям – обязательное условие изучения драматургического текста. Осуществлён **принцип контрапункта** – паритетности и взаимодополняемости различных слоёв произведения. Полифонично звучит музыкальное произведение А. Шнитке, выразительное чтение пушкинского текста и фрагменты экранизации. Учитель приводит лицеистов к чувствованию диалектической общехудожественной закономерности, которая следует из **полифонии** в широком значении – это «универсальный логический принцип построения художественной формы, основанной на взаимодействиях структурно и семантически авто-

номных смыслообразующих компонентов, синхронически развивающихся в единстве пространственно-временного континуума произведения» [Франтова, 1994: 93]. Музыкальный слой образует органичные «созвучия» с другими слоями – с изображением и речью (также и шумами), в результате чего возникают яркие звукозрительные образы, а их восприятие оказывается особенным – концентрированным, с единовременностью восприятия образа и смысла. Рассмотрим с этой точки зрения взаимодействие визуальных и звуковых слоёв «кинопартитуры» пьесе «Моцарт и Сальери» в различных её фрагментах. Таблица заполняется в течение урока под руководством учителя. Учащиеся выразительно читают текст, составляют словесное рисование о возникших в их воображении зрительных и музыкальных образах, демонстрируют умение тезирования.

«Кинопартитура» пьесы А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери»

(в качестве консультантов выступают учащиеся, окончившие музыкальную школу)

Фрагмент	Сфера выражения сцены	Зрительный образ	Музыкальный образ
«Сцена из Фауста»	«Действие внешнее»	Картины природы: море в штиль, кроткий, чуть слышный плеск волн, равнинный прибрежный пейзаж. Прогулка Фауста и Беса.	Во «внешнюю» музыку флейт и арф исподволь и незаметно, но неотступно и постепенно нарастая, начинает вливаться «сонорный мрак» наползающих низкочастотных звучностей.
Духовный поединок персонажей	Полисистемный контрапункт визуального, музыкального пластов и художественного текста	Ни единого слова пушкинского текста и внутреннее состояние Фауста: духовный раскол и безмерная, неразрешимая, безысходная тоска, ужас запоздалого осознания – плата за продажу души. Почти два несоединимых мира, между которыми – пропасть.	Одновременно развёртываются поляризованные действия внешние и действия внутренние. На экране мы видим лицо Фауста, снедаемое мучительной тоской (роль Фауста исполняет актёр И. Калныньш) и идилическая музыка
Зрительское восприятие текста	Мы чувствуем (слышим) и понимаем когда-то совершённую с опьяняющей лёгкостью звуковую «черноту», переходящую в низкочастотный гул. Так вибрирует, звучит внутренний ад Фауста, словесным выражением которого становится в изнеможении произносимая фраза: <i>Мне скушно, Бес!</i> (Фауста озвучивает Сергей Малишевский). Благодаря музыкальному развитию действия, начало поэтического текста становится одной из важнейших смысловых кульминаций в картине, которая происходит уже в начале четвёртой экранной минуты. Так достигаем поистине высочайшей концентрации действия, образа и смысла		

Воспоминание о Маргарите	Внутренняя жизнь души Фауста: противоречия (О сон чудесный! О пламя чистое любви!), страдание.	Лучшие воспоминания оказываются отравленными изощрённым издевательством Беса, с глумливой непосредственностью рассказывающего Фаусту о его же сокровенных тяжёлых мыслях, приходящих даже в минуты радости и счастья (роль Беса-Мефистофеля в фильме исполняет актёр Николай Кочегаров, озвучивает Игорь Ясулович).	Беспокойное «змеобразное» движение струнных и деревянных духовых расшифровывает внутренние переживания Фауста
Читательское восприятие текста	Реприза музыкальной формы соотносится с наступлением в сценическом действии новой фазы – относительного спокойствия после духовного поединка персонажей, возврата к текущему моменту бытия, созерцанию природы (на берегу моря Фауста ждёт услужливо поданная Бесом роскошная трапеза).		
Встреча с чёрным человеком			
Моцарт играет для Сальери			
Сцена отравления Моцарта			

Аналогичную работу (по указанным в таблице сценам) школьники выполняют самостоятельно в качестве домашнего задания. Введение новых литературоведческих и музыкальных терминов возможен в классах гуманитарного цикла: *Важнейший аспект соотношения музыкальной формы и экранного действия* – момент окончания, *каданс*. Мифологема Фауста является онтологически незавершённой (пушкинская «Сцена из Фауста» – незавершённое сочинение). Соотносим драматургическое произведение и кинокартину, в которой незавершённость реализуется с помощью приёма «*прерывания извне*» – показом взрыва случайно проплывающего на горизонте корабля, сменяющегося появлением на экране посмертной маски Александра Сергеевича Пушкина, ставшей символом поэта, вошедшего в вечность, и вечной ценности его творчества. В музыкальном слое картины звучание местной репризы третьей части музыкальной формы также прерывается шумами взрыва, после которых звучит протяжный аккорд органа (тембр органа здесь символизирует вечность). В целом же возникает ёмкий звукозрительный образ, по форме и функциям – «киномызыкальный каданс», который завершает пролог и одновременно предваряет развёртывание остальных сюжетов картины. В этом совмещении функций явно

просматриваются черты вторгающихся кадансов, характерных для музыкальной формы и часто применяющихся в полифонических произведениях, где они обеспечивают завершение разделов и «преодолевают» структурную членимость. В «Моцарте и Сальери» на первый план выступает музыка Моцарта: звучат номера из оперы «Волшебная флейта» (в том числе главная тема увертюры), тема дуэта Дон Жуана и Церлины, фрагмент клавирной Фантазии с-moll, первый номер его Реквиема. А. Шнитке выстраивает музыкальный слой кинокартины как композитор с яркой индивидуальностью своего полистилистического метода и как блестящий музыкальный режиссёр. Так, экспозиция образа пушкинского Сальери создаётся с помощью карикатурного озвучивания игры последнего на клавишине: преувеличенно артикулируемые альбертиевы басы, назойливо повторяемые, «вдалбливаемые» кадансы живо рисуют портрет рутинёра и педанта (роль Сальери в фильме исполняет И. Смоктуновский). Дополняет звуковой образ слой изобразительного ряда – красноречивая мимика камердинера в доме Сальери, вынужденного ежедневно часами слушать подобные экзерсисы. Заметим, что здесь, как и в «Сцене из Фауста», музыкально-визуальный образ героя создаётся ещё до начала поэтического текста. Учитель направляет учащихся к обсуждению финального эпизода-антипода. Образ Моцарта характеризуется *«антимузыкой»*. Ответом на вопрос: *«Ужель он прав, и я не гений?»* – становится игра Сальери на клавише: после ухода Моцарта он извлекает из инструмента только глухой стук («выключенную» клавиатуру). При этом слышны прерывисто пульсирующие соноры тяжёлых тупых ударов по струнам – «чёрные» соноры сожжённой завистью души пушкинского Сальери (этим Шнитке «перебрасывает мостик» от «Сцены из Фауста», где подобные звуковые краски являли всполохи фаустовской истерзанной противоречиями души). У пушкинской пьесы «Моцарт и Сальери» открытый финал: последние её строки, вложенные в уста Сальери, вопросительны, напряжённо не завершены и не завершаемы. В кинокартине завершающего каданса также не следует: после «игры» Сальери звучит воздушно-праздничная, радостно-устремлённая музыка Моцарта (первая часть «Маленькой ночной серенады») как эпилог – за пределами гениального произведения Пушкина, за пределами жизни Моцарта, Сальери и вообще «той эпохи». Каждый раздел музыкального развития эпизода соотносится со строками поэтического текста, обобщённо отражая их содержание по принципу старинных музыкально-риторических фигур эпохи барокко. Для зрителя и в восприятии образов фильма «Маленькие трагедии» невозможно переоценить. Музыка придаёт фильму особенную полноту выражения и завершённости. Тонко согласованное и взаимоусиливающее сочетание музыкального слоя с речевым и визуальным слоями «кинопартитуры» фильма создаёт яркие синтетические звукозрительные образы. Композитор выступает как со-режиссёр: музыка предвосхищает сценическое действие, поэтический текст передаёт эмоциональное состояние персонажей, раскрывает этико-духовную суть явлений и, в целом, способствует концентрированному восприятию образов, глубинному проникновению в дух гениальных творений А. Пушкина.

Подведём итоги обзора полифонического взаимодействия музыки, слова и визуального ряда в кинокартине «Маленькие трагедии». Швейцер и Шнитке применяют такие универсальные принципы построения художественной фор-

мы, как принцип контрастной полифонии, принцип вуалирования цезуры (к которому примыкает приём вторгающейся каденции), а также принцип комплементарной, взаимодополняющей полифонии. В «Моцарте и Сальери» наблюдается один из ярчайших примеров контрастной полифонии музыки и изобразительного ряда – в сцене отравления Моцарта. В то время как увлечённый Моцарт с искрящейся лёгкостью и весёлым блеском играет *fugato* увертюры к «Волшебной флейте», Сальери вершит злодейство: на экране крупным планом показываются чётки, из которых он извлекает «заветный дар». Однако, применяя универсальные методы и приёмы полифонии, А. Шнитке и М. Швейцер индивидуализируют их, осуществляя отбор музыкального материала и соединяя его с определённым визуальным рядом. Достигнутые при этом художественные результаты уникальны и неповторимы.

Предложенный способ прочтения, прослушивания и просмотра драматургического текста позволяет динамично и диалогично подойти к комплексному анализу текста. Учащиеся определяют композиционные границы эпизодов, характеризуют событие или его отсутствие, лежащие в основе эпизода. Школьники, применяя **метод бытовой или физиологической детализации**, называют и кратко поясняют участников фрагмента, определяют их место среди персонажей и в системе литературного типа, характеризуют действующих лиц по их отношению к событию, к вопросу (проблеме), друг к другу. [Бахтин, 1975: 219] С помощью визуального и слухового рядов лицеисты выявляют особенности речи участников диалога, авторских ремарок, поясняющих речь, жесты, мимику, позы героев. Определение мотивировки поступков персонажей позволяет определить расстановку сил, группировку или перегруппировку героев в зависимости от течения событий в трагедии. Анализ композиции пьесы позволил охарактеризовать диалогичность изображённого мира и мира автора, исполнителя и слушателя, мира читателя и восприятия зрителя. Создаём на уроке «ситуацию успеха», предлагая каждому ученику определить для себя доминантную форму работы. В ходе обсуждения анализируем сюжетную, образную и идейную связи всех эпизодов пьесы «Моцарт и Сальери». В заключении переходим к комплексному анализу драматургического текста. Успех работы возможен, если учащиеся разбираются в теории драматургического рода литературы, смогут поведать не столько о событиях, сколько о том впечатлении, которое на них произвело произведение, внутренний мир, переживания и впечатления действующих лиц. Так формируем литературоведческую и читательскую компетенции.

Список литературы:

1. Агеносов, В.В. Русская литература XX века. 11 класс: Учебник для общеобразовательных учреждений в 2 частях. Ч. 1. М., Дрофа, 2002. 510 с. ISBN 5-7107-5881-7 (ч.1)
2. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит. 1975. 407 с. Интернет-ресурсы: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>
3. Методика преподавания литературы в 2-х частях /Под ред. Богдановой О.Ю. и Маранцмана В.Г. М., 1995. 2 ч., с. 53.
4. Николаева, Ю. Е. «Маленькие трагедии»: полифония музыки, слова и визуального ряда. ЭНЖ «Медиамузыка». 2015. № 4. Электронный источник: http://mediamusic-journal.com/Issues/4_5.html

5. Франтова, Т. Контрапункт в системе авторского стиля А. Шнитке // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века: Сб. статей / РГК им. С. В. Рахманинова. Ростов н / Д., 1994. С. 91-102.
6. Чистюхин, И. О драме и драматургии //2010 С. 90,142
7. Шнитке, А. Изображение и музыка – возможности диалога // Искусство кино. М., 1987. № 1. С. 67-77.

Приложение

Разбор пьесы и роли	предлагаемые обстоятельства события сверхзадача сквозное действие	«Разведка умом»
Работа над ролью	оценка фактов линия роли этюдные репетиции	«Разведка действием»
Работа над образом	внутренний монолог второй план «видение» характерность слово	«Разведка умом и действием»

«КАК ЭТО ОБЪЯСНИТЬ?» («ОСЕНЬ А. С. ПУШКИНА: ВВЕРХ ПО ЛЕСТНИЦЕ КОНТЕКСТОВ И СМЫСЛОВ)

Урсу Елена,

учитель русского языка и литературы высшей дидактической категории
Теоретического лицея им. А. С. Пушкина мун. Бэлць, магистр
E-mail: elenaurso08@yahoo.com

Аннотация: В статье рассматриваются некоторые пути постижения и интерпретации стихотворения А. С. Пушкина «Осень» в школе. В основе исследования – идея «лестницы контекстов и смыслов» Е. Г. Эткинда.

Ключевые слова: контекст, лестница контекстов и смыслов, Пушкин, осень.

Summary: The article discusses some of the ways of understanding and interpreting of Pushkin's poem "Autumn" in school. The basis of the study - the idea of "stairs of contexts and meanings" E. G. Etkind.

Keywords: context, stairs contexts and meanings, Pushkin, autumn.

В известной монографии «Разговор о стихах» Е. Г. Эткинд писал: «Настоящие стихи многослойны. Их можно воспринимать по-разному, с меньшей или большей глубиной понимания. В сущности, они на это и рассчитаны: каждый получает от поэзии то, что он способен от нее взять. Это зависит от многого: от уровня образованности читателя, от объема его жизненного и душевного опыта, от возраста, наконец, от чуткости и одаренности» [6:5].

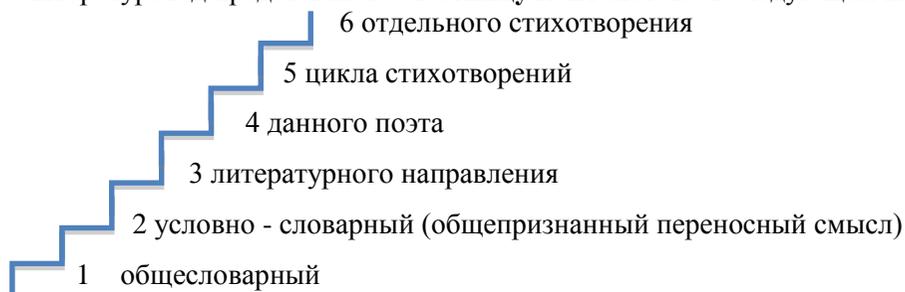
Вот почему современному учителю-словеснику необходимо не только отбатывать у школьников навыки осмысленного чтения, внимательного наблюдения за особенностями формы и содержания произведения в их единстве, но и нацелить их на подлинно творческую работу, отражающую их личностное восприятие, «создавать каждый раз для ученика ситуацию неожиданности, поддерживающей его интерес» [3: 348].

В данной работе предпринята попытка показать один из возможных способов работы с художественным текстом на уроках литературы в X классе

на примере стихотворения А. С. Пушкина «Осень». В основу исследования положена идея литературоведа Е. Г. Эткинда о «лестнице контекстов и смыслов», помогающая раскрыть уникальность, сложность и глубину художественного мира стихотворения, «изучение которого никогда не будет исчерпано» [6: 223]. Автор обращается к «лестнице контекстов» лексемы «осень» и к «лестнице смыслов» стихотворения в целом.

Е. Г. Эткинд под контекстом (от лат. contextus – тесная связь, соединение) понимает «то словесное окружение», «сочетание с каким-то другим словом», благодаря которому «смысл отдельного слова становится понятным» [6: 25-26].

Литературовед представляет «лестницу контекстов» в следующем виде:



Так, рассматривая **общесловарный контекст** лексемы «осень», мы отмечаем, что осень – это время года, сезон. У Пушкина (4-я и 6-я ступени контекста) в стихотворении тема осени как времени года раскрывается в I-й и VII-й строфах. В I-й строфе она «конкретная, теперешняя» (М. Л. Гаспаров): *октябрь уж наступил; роса потряхает последние листья; дохнул осенний хлад; пруд застыл; заснувшие дубравы*. Пространство незамкнутое, представлено вертикалью (отрясаемые листья) и горизонталью (дорога, ручей, пруд, поля). Глагольный ряд: *отряхает, дохнул, промерзает, бежит, застыл* создает образы движения и статики, покоя. Оптическая точка зрения широкая. В VII-й строфе – это осень «вообще, всегдашняя»: *природы увяданье; в багрец и золото одетые леса; редкий солнца луч; первые морозы*. Конкретный октябрь замещается обобщенной *унылой порой* и обобщенной *природой с пышным увяданьем*. Круг осенних примет очерчен по-иному: в начале строфы леса еще одеты в *багрец и золото, в их снях ветра шум и свежее дыхание* – это еще ранняя осень; в последних двух строках речь уже о более поздней поре: *первые морозы, отдаленные седой зимы угрозы*.

В стихотворении представлен и **условно-словарный контекст** (общепризнанный переносный смысл) Осень – это еще и период увядания, угасания жизни, чувств. Многие поэты традиционно рассматривают осень с экзистенциальной точки зрения, отождествляя ее со смертью, сном, судьбой. У Пушкина осень сравнивается с *прощальной красой, с нелюбимым ребенком, с чахоточной девой*. Так в текст вводится тема смерти. Но здесь же поэт отмечает, что осень – его пора: *она мила ...красою тихою; в ней много доброго; я нечто в ней нашел*.

На вопрос «Как это объяснить?» поэт отвечает просто: «Мне нравится она» (VI-я строфа), а затем поясняет почему (VIII-я и IX-я строфы): «пышное увяданье природы» – источник телесных сил и духовного подъема (*с каждой осенью я расцветаю вновь; я снова счастлив, молод, я снова жизни полн*). Так

поэт нас подводит к мысли о том, что осень – это не только время года, но еще и пора вдохновения (X – XI-я строфы): «*И забываю мир – и в сладкой тишине я сладко усыплен моим воображеньем*». Апофеоз всему – пробуждающаяся поэзия: сначала *душа стесняется лирическим волнением, трепещет, и звучит, и ищет, как во сне, излиться наконец свободным проявленьем*; затем *мысли в голове волнуются в отваге* и наконец: *минута – и стихи свободно потекут...*

Как видим, «Осень», написанная о медленном круговороте времен года, о скромной русской природе, разрешается образом вечного поиска, вечного стремления навстречу неизведанному. Пора сна и «пышного увяданья» природы готовит духовный расцвет человека [5:68]. Это спокойное и светлое стихотворение полно чувства жизненной силы и сознанием своего творческого могущества [2: 251]. Именно к этому необходимо подвести школьников при работе над пушкинским текстом.

В итоге **лестница контекстов** может выглядеть так:

Плывет. Куда ж нам плыть?

осень – источник жизненных сил и вдохновения:

я снова счастлив, молод; жизни полн; и забываю мир;

минута – и стихи свободно потекут;

осень – нелюбимое дитя, чахоточная дева; моя пора, очей очарованье;

осень – период увяданья: *прощальная краса; пышное природы увяданье;*

осень – время года: *октябрь уж наступил;*

Как это объяснить?

Наряду с лестницей контекстов Е. Г. Эткинд предлагает читателю подняться «вверх» по **лестнице смыслов** [6: 232-233].

Анализируя содержание «Осени», можно выделить несколько смысловых ступеней:

Ступень I. Смысл стихотворения определяется содержанием строф и двухчастной композицией, «фугообразным движением» [5] темы, меняющей направление:

I часть. Осень.

1. Осень в ее конкретности, теперешняя.
2. Осень через *Контраст*: весна и зима.
3. Осень через *Контраст*: зима.
4. Осень через *Контраст*: лето и зима.
5. Осень через *Подобие*: дитя перед нелюбовью.
6. Осень через *Подобие*: дева перед смертью.

II часть. Пробуждение поэзии.

7. Осень вообще, всегдашняя.
8. Я: мои внутренние ощущения.
9. Я: мое внешнее поведение.
10. Я: мои творческие переживания.
11. Я: создание стихов.
12. Я: выбор темы[1].

Ступень II. В тексте тема осени раскрывается через противопоставление другим временам года и через сравнение с человеком.

Ступень III. В пушкинской «Осени» соединяется проза жизни и поэзия, вдохновение. Для Пушкина слияние этих двух начал принципиально. Поэту дороги *привычки бытия*, три потребности организма: сон, голод и плотские *желания (играет кровь)* с их гармонией (*чредой... чредой*). Их сопровождают эмоции, вытекающие друг из друга: любовь к жизни, легкость, радость, счастье [1].

Ступень IV. Продолжение жизни – в поэзии. Стихотворение, начатое целым набором знаков застывания, перехода от движения к неподвижности, от жизни к смерти, завершается подлинным взрывом динамики, открывающим простор миру интерпретации [4: 515 - 516].

Ступень V. Пушкин задает два риторических вопроса экзистенциального порядка: «Как это объяснить?» и «Куда ж нам плыть?», «ведущих на край бездны» (В. С. Непомнящий).

Ступень VI. Поэт, приступающий к стихам, уподобляется кораблю, готовому к отплытию. Как точно написал М. Л. Гаспаров: «Путь вдохновения из осенней России в большой мир намечен и оставлен воображению читателя» [1].

Ступень VII. Наконец, все стихотворение представляется «отрывком» из размышлений, мечтаний поэта, медитацией, не принимающей никаких законченных форм [2: 249].

В заключении хочется отметить: 1) на всех этапах изучения произведения в школе большое значение в формировании целостного художественного восприятия учащихся имеет особое внимание к замыслу автора, к выстраиваемой им поэтической картине мира, к ее воплощению в системе образов, в структуре произведения; 2) синтез традиционных и инновационных подходов к анализу лирического текста на уроках литературы позволяет избежать однообразия в ходе аналитического осмысления художественного произведения, «максимально сохранить остроту и свежесть первого контакта с эстетическим объектом» (Б. Есин); 3) «наслаждение искусством не дается «бесплатно» <...> оно есть награда за самовоспитание, приучающее душу к труду, как к нормальному состоянию. Из сказанного вытекает необходимость для учителя быть на высоте филологической науки», - так считал один из авторитетнейших литературоведов XX века Ю.М. Лотман, убежденный в том, что ученика надо научить «художественному слуху» [3: 347]. С этим нельзя не согласиться и к этому необходимо стремиться на каждом уроке литературы.

Литература:

1. Гаспаров, М.Л. *«Осень» Пушкина: внимательное чтение*. В: Русский язык. 2003, № 3. Доступен: <http://rus.1september.ru/article.php?id=200302108>.
2. Измайлов, Н. В. *«Осень» (Отрывок)*. В: Стихотворения А. С. Пушкина 1820-1830-х годов. Л.: Издательство «Наука», 1974.
3. Лотман, Ю.М. *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988.
4. Лотман, Ю.М. *Анализ поэтического текста: Структура стиха: О поэтах и поэзии*. СПб., 1996.
5. Чумаков, Ю. Н. *«Осень» Пушкина в аспекте структуры и жанра*. В: Пушкин в школе. Пособие для учителей. М.: Просвещение, 1978.
6. Эткин, Е. *Разговор о стихах*. М.: Детская литература, 1970.

ДИАЛЕКТИКА ОБРАЗА САЛЬЕРИ, ГЕРОЯ МАЛЕНЬКОЙ ТРАГЕДИИ А. С. ПУШКИНА «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»

Балан Владлена,
учитель 2-й дидактической категории
Теоретического лицея им. А. С. Пушкина мун. Бэлць
E-mail: vladabalan@mail.ru

Аннотация: В данной статье рассматривается диалектический подход в раскрытии характера героя в единстве его положительных и отрицательных черт.

Ключевые слова: драматический текст, «Маленькие трагедии», Сальери, искусство, зависть.

У большинства людей первые впечатления от словесного искусства начинаются, скорее всего, с Пушкина. Поэтому Пушкин становится своеобразной литературной мерой. При всей внешней понятности, светлости, общедоступности Пушкин великий толкователь неясного и таинственного в истории, выразитель общечеловеческих идей. Он сумел решить задачи огромной культурно – исторической важности: придал русской литературе достоинство подлинной национальной самобытности и поднял её на уровень передовой культуры мира. Поэтому его наследие мы не перестаём осмысливать и сегодня. В творческом наследии Пушкина мы имеем образцы почти всех литературных видов. Каждое его произведение – это новый этап в истории литературного развития. В мировой истории, по Пушкину, герои и великие люди величественны не сами по себе, не потому, что они сильные натуры, деятели и авантюристы – нет, каждый из них есть воплощение некой мировой идеи, сосредоточившей волю народа или волю государства, волю искусства или волю фанатизма, волю зла или волю добра. Таковы у него владыка Запада Наполеон и Магомет, Емельян Пугачёв и Моцарт, Борис Годунов и Пётр Великий, превращающийся в Медного Всадника, христианин Тацит и «супермен» Герман. Именно Пушкин установил этот доведённый до высочайшей степени художественного совершенства язык, которым говорит сейчас вся русская литература. Объять всё многообразие стихийной жизни человечества, остаться цельным, не впадая в соблазнительную односторонность, можно лишь беспристрастным научным анализом либо художественным взором. Кем был Пушкин? На этот вопрос и отвечает каждый при каждом соприкосновении с его творчеством вот уже который век. Мы знаем его как сказочника, поэта, прозаика. [2, 4] Но есть и другой Пушкин – удивительный драматург. Село Болдино принадлежало отцу поэта. Сергей Львович выделил часть имения сыну по случаю его женитьбы – надо было вступить во владение имением. Пушкин думал устроить всё быстро и вернуться в Москву, но с юга надвигалась холера, учреждены были карантинные пункты, и поэту пришлось пробыть в деревне три месяца. Этот короткий, но чрезвычайно плодотворный период жизни поэта принято называть «болдинской осенью». Среди замечательных произведений этого периода мы рассмотрим одну из маленьких трагедий – «Моцарт и Сальери». В основу сюжета произведения Пушкин положил историю о том, будто венский композитор Сальери из зависти отравил гениального Моцарта. Моцарт умер в 1791 году в 30-летнем возрасте. Перед смертью был уверен, что его

отравили. Сальери дожил до глубокой старости, не раз каялся в своём преступлении. Вопрос о возможности этого злодейства остаётся не решённым окончательно. По отношению к реальной истории Пушкин свободен. Его творческое воображение рисует образ именно злодея, чтобы ярче проступали черты высокого гения. Пушкин воспроизводит историю души, поражённой гордыней и недобрым чувством зависти. Пушкин не показывает духовного пути, пройденного Моцартом, зато формирование личности Сальери изображает подробно. Можно сказать, что роли между героями распределены так: Сальери солирует, Моцарт аккомпанирует. Следовательно, чтобы понять идею Пушкина, пристальное внимание нужно уделить образу Сальери. Пушкинский Сальери не изображён только одной чёрной краской. Это личность сложная, противоречивая, в которой уживается «гений и злодейство». Личность раскрывается в профессиональной сфере. Сальери – композитор. Призвание его определилось очень рано и к занятиям музыкой относился с редкой серьёзностью («родился я с любовью к искусству», «отверг я праздные забавы»). Его усилия были вознаграждены. Овладевая творчеством – этой высшей формой реализации личности, Сальери с честью выдержал все испытания, проявил величие духа. Поэтому, как считает Сальери, полностью заслужил признательность публики и звания гения. Знакомство с Моцартом открыло в жизни Сальери новый этап. Наблюдая за тем, как творит настоящий художник, он раз за разом убеждается, что натушный труд его неведом Моцарту. Размышления должны были привести Сальери к выводу о том, что дело, которому он так преданно служил, не было предназначено для него, что никакая, даже самая фантастическая по силе воля не может быть заменой таланту, что подлинного творческого вдохновения ему никогда не испытать. Но Сальери не делает этого следующего шага. Почему? Ответ на этот вопрос можно найти в детских годах Сальери: «от наук чуждых музыке» Сальери отрекается не только «упрямо», но и «надменно». Слово «надменность» – это авторский знак, указывающий на то чёрное зерно высокомерия, из которого впоследствии разовьётся безмерная гордыня. Поэтому Сальери ставит себя над людьми, а искусство превращает в средство достижения особого положения среди людей. Пушкинский Моцарт тоже осознаёт своё особое положение, которое занимает художник в обществе: «Нас мало избранных счастливых праздных...». Тем не менее, Моцарт не считает возможным противопоставлять себя людям. Более того, ему даже как – то неловко за свой дар перед людьми. Сальери постепенно осознаёт беспочвенность заявленных претензий на особое место в обществе. Но чрезмерная гордыня мешает ему отказаться от этого. Самолюбивый до крайности, он решает удержать общественное признание любой ценой. Поступками его управляет зависть. Он осознаёт унижительность этого чувства, но сделать ничего не может: «...А ныне – сам скажу – я ныне Завистник. Я завидую; глубоко, Мучительно завидую...». Сальери стремится показать, что вспыхнувшая в нём зависть явление исключительное, вызванное самыми необычайными обстоятельствами. Завистливость в природе индивидуалиста. Но до знакомства с Моцартом он умел контролировать это чувство. Теперь ситуация коренным образом изменилась. Сальери уже не может управлять своими чувствами. Он теперь видит свой долг в том, чтобы оборвать жизнь и творчество самого

талантливом композиторе эпохи. Самооправдание он видит в том, что высоты таланта Моцарта не достигнет никто. Искусство «падёт опять» на прежний уровень, «как он исчезнет». Так преступный замысел становится окончательным решением. Сальери спокоен. Воля, развитая «усильным напряжённым постоянством», держит его чувства в узде. Даже афоризм Моцарта: «гений и злодейство – две вещи несовместные» не останавливает Сальери. Таким образом, по Пушкину, гибель выдающейся личности есть покушение на счастье всех людей. Но не в меньшей степени трагична судьба и самого убийцы, также человека незаурядного. Гордыня помешала ему трезво оценить свои способности и выбрать путь, соответствующий его возможностям. Ложное направление, которое приняло творчество Сальери, выразилось в том, что он превратил искусство в средство удовлетворения собственных претензий. Углубляющееся противоречие между идеалом творческого труда и подражательством ремесленника, ощущение дисгармонии жизни искусства усилили авантюристичность и агрессивность Сальери. Духовный конец его наступает одновременно с физической гибелью Моцарта. В «маленькой» трагедии содержатся две большие. Образ Сальери неоднозначен, он сложен, трагичен, противоречив и объединяет в себе несовместимые, на первый взгляд, человеческие качества. Пушкин диалектически подходит к раскрытию образы героев, поэтому трагедия приобретает глубину и объёмность. [1, 2, 5]

Литература:

1. Бабинский, М. Б. *Изучение маленькой трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» в IX классе*, Литература в школе 1990г.
2. Благой, Д. *Гений русской и мировой литературы*, М., 1976г.
3. Гиршман, М. М. *Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева*, доступно <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/girshman3.html>
4. Куняев, Ст., *Духовной жаждою томим...*, Литература в школе, 1989г.
5. Пушкин, А. С., *Маленькие трагедии*, М., 1790 г.

ПУШКИНСКОЕ СЛОВО В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Сузанская Татьяна,

канд. пед. наук, доцент кафедры славистики

БГУ им. А. Руссо

suzanskaia@mail.ru

Значение личности и творчества Пушкина для русской культуры велико и безмерно. Оно было определено ещё современниками поэта и остаётся таким вплоть до сегодняшнего дня: Пушкин – «наше всё» (А. Григорьев); «солнце русской поэзии» (В. Одоевский); «явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа» (Н. Гоголь); великий поэт, через которого «умнеет всё, что может поумнеть» (А. Островский); гений «всемирной отзывчивости»¹ (Ф. Достоевский) и др. Эти высказывания стали своеобразными фор-

¹ «Но укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такою способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин. И эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он именно разделяет с народом нашим, и тем, главнейше, он и народный поэт» (Ф.М. Достоевский. Дневник писателя. 1880 год).

мулами и знаками культурной и общественной и жизни для всего русского мира, они растиражированы издавна и уже кажутся несколько затёртыми, но, тем не менее, продолжают оставаться актуальными. Произведения Пушкина и сегодня являются образцом художественного совершенства, идеалом, духовно-нравственным ориентиром и высокой планкой творчества для каждого художника слова. Все без исключения русские поэты и писатели в той или иной степени испытали мощное магическое воздействие Пушкина; пушкинские реминисценции, аллюзии, явные и скрытые цитатные слои наблюдаются в произведениях Гоголя, Лермонтова, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова, Булгакова, Блока, Ахматовой, Цветаевой и многих других, они достаточно исследованы и продолжают тщательно исследоваться сегодня. В истории и теории литературы XX в. данное явление осмыслено в таких понятиях, как *пушкинская традиция*, *пушкинский миф*, *пушкинские реминисценции*, *пушкинское влияние*, *пушкинское слово* и др.

На наш взгляд, наиболее ёмким, концептуальным, научно оправданным и всеобъемлющим является терминологическое сочетание **«пушкинский текст»**. Его корни содержатся в идеях выдающегося литературоведа В.Н. Топорова, который ввёл в научный обиход понятие «петербургский текст» русской литературы, имея в виду всё написанное в русской литературе о Петербурге с момента возникновения города (Топоров 1995: 259). По мнению Топорова, в результате всего созданного и возникает неповторимый и сложный, живой и противоречивый облик великого Города русской истории и культуры. Труд В. Топорова оказался весьма продуктивным в методологическом плане: появились интересные работы о «московском», «одесском», «киевском» текстах в русской литературе, о «детском тексте» и т. п. Речь идёт о неких «сверхтекстах», т.е., художественных единствах, отличающихся определенными сверхзадачами; о текстах со своей структурой и национальной идеей (идеей целостности русской литературы и культуры), идеей провидческой, пророческой или, если воспользоваться лексикой Топорова, профетической.

По нашему мнению, по аналогии с вышеизложенным, под **«пушкинским текстом»** русской литературы также следует понимать некий «сверхтекст», совокупность всего того в классической (послепушкинской), современной и новейшей литературе, что определено, навеяно, подсказано пушкинскими произведениями, идеями, мыслями, словообразами и т. п. Словоупотребление «пушкинский текст» шире, чем словоупотребление «пушкинская тема». В нём фокусируются разные смыслы: Пушкин и его творчество как феномен русской культуры, как мировоззренческая категория, философская идея, как символ, миф. У «пушкинского текста» своя структура, эволюция, язык, своя организованность по вертикали (диахронно) и по горизонтали (синхронно) и своя смысловая связность.

Словосочетание «пушкинский текст» вошло в научный обиход с подачи Б.М. Гаспарова² и впервые было использовано в его книге «Язык, память, образ» (1996). Литературовед Н.Е. Меднис подобные тексты назвала «именными» или

² Б.М. Гаспаров – видный современный литературовед, лингвист, семиотик, профессор Колумбийского университета (США); в 60-е гг. преподавал в Бельцком педагогическом институте им. А. Руссо.

«персональными», см. её работу «"Именные", или "Персональные" тексты. Пушкинский текст русской литературы» («Сверхтексты в русской литературе», НГПУ, 2003).

В последние десятилетия выдающиеся страницы «пушкинского текста» были созданы А. Битовым (роман «Пушкинский дом» был написан в 1971 г., опубликован в 1987 г.), Сашей Соколовым («Школа для дураков», 1975), Т. Толстой («Кысь», 2000), И. Бродским («Я вас любил...», 1974) и многими другими.

Рассмотрим один из «пушкинских текстов» Бродского.

Я вас любил. Любовь ещё (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.
Всё разлетелось к черту на куски.
Я застрелиться пробовал, но сложно
с оружием. И далее: виски:
в который вдарить? Портила не дрожь, но
задумчивость. Черт! Всё не по-людски!
Я вас любил так сильно, безнадежно,
как дай вам Бог другими – но не даст!
Он, будучи на многое горазд,
не сотворит – по Пармениду – дважды
сей жар в крови, ширококостный хруст,
чтоб пломбы в пасти плавильсь от жажды
коснуться – «бюст» зачеркиваю – уст!

Стихотворение вошло в поэтический цикл «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», созданный в 1974 году.

Первое впечатление – пародия. Ученый филолог А.К. Жолковский так и характеризует сонет Бродского: «пародирование», «вызывающая перелицовка оригинала» (Жолковский 1990). Думается, такая трактовка, которая сама идёт в руки, как раз заставляет задуматься об обратном, о том, что не всё в этом диалоге Бродского с Пушкиным так просто, не всё лежит на поверхности. А главное – какова же задача Бродского? Написать пародию на Пушкина? Слишком примитивно. Интересно свидетельство самого Жолковского: «О замысле разбора я рассказал Бродскому во время единственного часового разговора с ним в Энн Арборе (1980 г.), а первый его вариант написал, по приглашению Льва Лосева, пятью годами позже (т.е., еще до получения Бродским Нобелевской премии). Бродский **остался к нему равнодушен**» (Выделено нами – Т.С.).

Проследим *сходства и различия* в обоих текстах. Сходства минимальны: лексическое и синтаксическое совпадение 3-х строк, да и то не полностью; одинаковый метр – 5-стопный ямб; общность лирической ситуации – герой любит безответно; сходство наблюдается и в основном приёме – оба поэта используют метафору (*любовь угасла // любовь сверлит мозги*); и в обоих случаях лирические герои обращаются к возлюбленной: *Я вас любил...*

Отличий гораздо больше, но идейно-художественная близость Бродского к Пушкину, которая выявляется в процессе анализа, на наш взгляд, снимает их полностью.

Проследим различия.

1. Жанр. У Пушкина – лирическая миниатюра, обращение; у Бродского – обращение представлено в форме сонета; количество стихов, соответственно, разное – 8 и 14.

2. Смысловое (семантическое) поле образа любви. У Пушкина оно строится на «безмолвности», безнадежности, муках робости и ревности, искренности, нежности, самоотречения (*не хочу печалить, дай вам Бог любимой быть...*). У Бродского любовь – это *боль, сильное чувство, безнадежность, самоубийство, дрожь, задумчивость, жар в крови, ширококостный хруст, жажда коснуться...*
3. Лексические особенности. В них содержатся коренные отличия: Пушкин использует лексику книжную, возвышенную, Бродский – нарочито сниженную, просторечную, разговорную, вульгарную, грубую. Единственный поэтизм – *уст* («коснуться уст»). Сонет Бродского изобилует лексическими контрастами: слова книжные и высокие *сотворит, задумчивость, жажда*, имя собственное *Парменид*³ соседствуют со словами и выражениями сниженными и разговорными: *горазд, разлетелось к чёрту, чёрт, вдарить, сверлит мозги, не по-людски, пломбы в пасти*. Кстати, сниженная лексика и настраивает на пародийное восприятие. Почему Бродский вводит подобную лексику? Возможно, а) снимает «хрестоматийный глянец», взрывает штампы хрестоматийного восприятия пушкинского шедевра? б) полемизирует с Пушкиным, создавая свой образ любви и влюбленного человека? в) продолжает любовную тему Пушкина? Скорее, другое, что наиболее вероятно, хотя и не отменяет предыдущих предположений: по нашему мнению, Бродский необычайно выразительно, экспрессивно, нарочито эпатажно высказывает мысль о том, что пушкинское чувство любви и её воплощение, самоотречение пушкинского лирического героя, его готовность отойти в сторону ради счастья любимой превзойти невозможно, они неповторимы: «Бог <...> будучи на многое горазд, **не сотворит** – по Пармениду – **дважды** (Выделено нами. – Т.С.) сей жар в крови...».
4. Ритмические особенности. Наличие анжамбеманов («перескоков» из строки в строку, т.е. несовпадений стихотворных строк с целостными синтаксическими структурами), что даёт Бродскому возможность преодолеть ритмическую монотонность и передать живую стихию разговорной речи.

Завершая свою статью, А. Жолковский всё-таки отходит от первоначально заявленной трактовки сонета Бродского как пародии на Пушкина: «Косунственно написанное поверх одной из святынь русской классики, «Я вас любил...» Бродского имеет богатую интертекстуальную подоплёку, как традиционную, так и современную. В своем обращении с Пушкиным Бродский опирается на целый спектр установок, характерных для русской поэзии XX века: футуристическую десакрализацию à la Маяковский, по-ахматовски стоическое принятие условий человеческого состояния, отчаянную страстность и рваный синтаксис Цветаевой и дерзко вельможашую позу Мандельштама. ...Принадлежит в этом смысле XX веку, Бродский и его сонет всё же восходят к типично пушкинским установкам: изображению страсти сквозь призму бесстрастия...»

³ Парменид – древнегреческий философ, который считал, что мир неизменен. Значит, по Пармениду, повтор (дважды) любви такой силы возможен, однако по законам высшей божественной силы это невозможно: Бог не сотворит подобное «дважды». Так Бродский, ссылаясь на авторитет философа, диалектически заостряет мысль о непревзойденности подлинного чувства.

При таком истолковании «пушкинского текста» Бродского становится понятным, почему поэт прибегнул к жанру сонета: приближение к Пушкину, к пушкинской гармонии требуют особенного жанра, сонет – жанр высокой поэзии. При этом Бродский, конечно, смело экспериментирует: его сонет изобилует сниженной и разговорной лексикой, проникнут комизмом. Однако надо понимать, что ирония и комизм Бродского порождены особенностями облика лирического героя, которые предопределены типическим характером современника, близкого поэту – молодого человека XX века, который внешне бравировует ниспровержением авторитетов и вместе с тем стремится своё глубоко личное, трепетное отношение к любви спрятать от грубого внешнего мира, сохранить его по-пушкински первозданным.

Библиография:

1. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
2. Жолковский А. «Я вас любил...» Бродского. Доклад в РГГУ, 1990 // <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib52.htm>.
3. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс, 1995. С. 259-368.

КОНЦЕПТ *ВРЕМЕНА ГОДА* В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА А. С. ПУШКИНА

Сирота Елена,

канд. филол. наук, доцент кафедры славистики
БГУ им. А. Руссо

Концепт *ВРЕМЕНА ГОДА* – один из наиболее важных в концептосфере любой национальной языковой картины мира и, на наш взгляд, может быть отнесен к категории универсальных концептов, имеющих в разных языках и культурах специальные способы выражения, как собственно лингвистические, так и экстралингвистические.

В русской языковой картине мира концепты осень, зима, лето, весна как составляющие единого концепта времени года представляют собой определенное, иерархически структурированное лексико-семантическое поле, включающее как базовые, ключевые для данного концепта средства языкового выражения, так и периферийные элементы.

Своеобразие данных концептов в художественной картине мира, по сравнению с общеязыковой, заключается, с одной стороны, в общелитературных традициях, что позволяет говорить об общепозэтической картине мира, а с другой – в разработанности ряда индивидуально-авторских словесных образов времен года, в расширении состава семантических компонентов концепта.

Действительность в картине мира народа и писателя определённым образом структурирована. Как видит все четыре времени года один писатель и как это видение представлено в его творчестве?

А. С. Пушкин включал в свои произведения пейзажно-временные зарисовки не просто как компоненты хронотопа, – в одной из своих работ он совершенно чётко сформулировал идею о том, что «климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отра-

жается в зеркале поэзии» [10; 6, с. 238]. И наш анализ показывает, что времена года в их бинарной семантической оппозиции (зима – лето, осень – весна) представлены не только в сугубо климатическом и температурном аспектах, но также в личностно-оценочном восприятии поэта. Так, *зима* в произведениях А. С. Пушкина служит не только средством изображения сезона, в условиях которого живут и действуют его персонажи, – это также весьма существенный компонент типичного российского пейзажа; это условия, которые формируют характер русских людей.

В семантическое пространство субконцепта ЗИМА в произведениях А. С. Пушкина включено большое количество когнитивных составляющих, которые вербализуются с помощью более 100 слов – разных частей речи. Все они объединены семьей «холодный»; при этом обобщающим является имя субконцепта – *зима*. Все другие, входя в его семантическое пространство, репрезентируют разные проявления данного сезона. А именно: представление о времени года; о пейзаже как внешнем облике природы в определенное время года; об особенностях жизни человека зимой; о неблагоприятных или, напротив, благоприятных вторжениях зимы в судьбы людей; о зимних праздниках и забавах; о чертах характера и поведения людей, образно соотносимых с зимними явлениями.

Как отмечает А. Н. Афанасьева, слово *зима* у народов Западной Европы связано с мотивами гибели, смерти; **снег** ассоциируется с сединой, старостью, умиранием. Такие ассоциации отнюдь не чужды и носителям русского языка. Враждебность холода и мороза по отношению к человеку можем увидеть и у А. С. Пушкина: *Иль чума меня подцепит, Иль мороз окостенит* [Дорожные жалобы]. «*Эй, пошёл, ямщик!...*» – «*Нет мочи: Коням, барин, тяжело; Вьюга мне слипает очи; Все дороги занесло...*» [Бесы]. Зимний вечер у А. С. Пушкина омрачается злой вьюгой: **Вьюга злится, вьюга плачет** [Бесы]. *Вот вечер: вьюга воет...* [Зима. Что делать нам в деревне?]. *Вечер, ты помнишь, вьюга злилась...* [Зимнее утро] и бурей, которая свирепа, как дикий зверь, и в то же время плачет, как дитя: *Буря мглою небо кроет, Вихри снежные крутя, То, как зверь, она завоет, То заплачет, как дитя* [Зимний вечер].

Русская зима, как показывает А. С. Пушкин, долгая и многоснежная: **Полгода снег да снег**; со свирепыми ветрами, трескучими морозами: *Какая ночь! Мороз трескучий...* [Какая ночь...], метелями, буранами. В стихотворении «К Овидию» поэт говорит о жестокости зимних бурь и пасмурном декабре: **Уж пасмурный декабрь на русские луга; Слойми расстилал пушистые снега; Зима дышала там...**

Образы суровой зимы, трескучих морозов, пасмурного декабря, злой вьюги, будучи вполне реалистическими, не являются преобладающими в русском сознании и в творчестве А. С. Пушкина. Введение их необходимо поэту скорее всего для того, чтобы привлечь внимание к подлинно национальному мировосприятию и тем чертам характера, которые проявляются в отмеченных суровых условиях, то есть реалистичность здесь сочетается с идейно-художественной интенцией.

Большая часть пушкинских «зимних эпизодов» репрезентирует оптимистическое восприятие всех сторон этого времени года, выполняя либо пейзажно-живописную, либо сюжетобразующую функцию, либо является частью худо-

жественного рассуждения. Негативные признаки зимы сочетаются с такими позитивными признаками, которые не только перекрывают отрицательный эффект первых, но и формируют, как правило, светлое настроение всего текста. Так, *снег*, являющийся одной из основных когнитивных составляющих русской зимы, представлен у А. С. Пушкина как пухлая, чистая, ослепительная пелена – белый, волнистый, великолепный, блестящий ковёр: *Под голубыми небесами Великолепными коврами, Блестя на солнце, снег лежит...* Снег символизирует зимнюю роскошь и чистоту. И мороз, и лёд, и метель, и «синий небосклон» у него *блестят, сияют*, радуют эстетическое чувство: **Блеснул мороз. И рады мы...** [Евгений Онегин]; *И речка подо льдом блестит* [Зимнее утро]; *И перемётная метель блестит и вьётся...* [Евгений Онегин]. *Зима стояла грозно, И снег скрипел, и синий небосклон, Безоблачен, в звездах, сиял морозно* [Домик в Коломне]. Зимнее утро с морозом и солнцем знаменует **чудесный день: Мороз и солнце! День чудесный!** [Зимнее утро]. Зима в романе «Евгений Онегин» характеризуется как *волшебница*, как *матушка*: *Вот север, тучи нагоняя, Дохнул, завыл – и вот сама Идёт волшебница зима... Блеснул мороз. И рады мы проказам матушки зимы.*

А. С. Пушкин показывает, что зима дает возможность всем, даже детям, поверить в себя, свою выносливость: *Шалун уж заморозил пальчик: Ему и больно и смешно, А мать грозит ему в окно* [Евгений Онегин; 12]. Взрослым же совсем не страшны «косматые дружины» зимы. *Когда могущая зима, Как бодрый вождь ведёт сама На нас косматые дружины; Своих морозов и снегов, – Навстречу ей трещат каминь, И весел зимний жар пиров* [Пир во время чумы].

В то же время, в произведениях А. С. Пушкина очень много прямых утверждений передающих личностное отношение лирического героя к зиме и её проявлениям, в том числе и весьма суровым. Например, сопоставляя разные времена года в стихотворении «Осень», автор сообщает о том, что любит и начало зимы с её первыми морозами, и её более суровые проявления, и зимние забавы: **Люблю я ... первые морозы, И отдалённые седой зимы угрозы... Суровую зимой я более доволен, Люблю её снега** [Осень].

Конструкция с глаголом *любить* весьма частотна и в отношении к анализируемому явлению, и, как покажем далее, для характеристики отношения к другим временам года. Зима, в произведениях А. С. Пушкина, предоставляет много возможностей для движения и активизации жизненных сил, что делает эту холодную и суровую пору праздничной, весёлой, полезной для здоровья, приносящей много радостей. Это эксплицируется словами *радость, радостный, праздник, весёлый, весело*, восклицательными предложениями, которые маркированы не только интонационно, но и формально-грамматически – частицами *как, то-то*; риторическими вопросами.

Мальчишек радостный народ коньками звучно режет лёд... [Евгений Онегин]; **Как весело, обув железом острым ноги, Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек! А зимних праздников блестящие тревоги?..** [Осень]; **Настали святки. То-то радость!** [Евгений Онегин]; **Как лёгкий бег саней с подругой... быстр и волен...** [Осень].

Акцентуацию национально-культурного семантического компонента и компонента своей общности с народом А. С. Пушкин осуществляет путём введения определений **русский, наш** и личного местоимения **мы**. И в целом ряде

«зимних сюжетов» содержатся утверждения о том, что холод, мороз, снег, вьюги, бури не только не вредны русским, но даже полезны, «укрепительны», что они украшают русского человека: *И дева в сумерки выходит на крыльцо: Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо! Но бури севера не вредны русской розе. Как жарко поцелуй пылает на морозе! Как дева русская свежа в пыли снегов!* [Зима. Что делать нам в деревне]. *Здоровью моему полезен русский холод* [Осень]. **Полезен русскому здоровью Наш укрепительный мороз: Ланиты, ярче вешних роз, Играют холодом и кровью** [Как быстро в поле...;].

Россия – **край снегов** – представлена у А. С. Пушкина как страна, благодатная для творчества. Вот как в виде загадки он говорит о своём друге А. А. Дельвиге: *Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы? В веке железном, скажи, кто золотой угадал? Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец? Вот загадка моя...* [Кто на снегах возрастил]. А обращаясь к персидскому поэту Фазиль-Хану, А. С. Пушкин призывает его к творческой активности на лоне «северных снегов»: *Ты посетишь наш край полночный, Оставь же след... Цветы фантазии восточной рассыпь на северных снегах* [Благословен твой подвиг новый...].

Зиме противопоставлен – субконцепт *лето* – представлен в произведениях А. С. Пушкина, напротив, совсем лаконично, что объясняется нетипичным отношением автора к этому времени года. Мотивируется это так: *Ох, лето красное! любил бы я тебя, Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи. Ты, все душевные способности губя, Нас мучишь; как поля, мы страждем от засухи; Лишь как бы напоить да освежить себя – Иной в нас мысли нет...* [Осень]. *За весной, красой природы, Лето знойное пройдёт* [Цыганы]. Как видим, русское лето, хотя оно и «красное», отличается по А. С. Пушкину, зноем, краткостью, губительным воздействием на «душевные способности» человека; и последнее, пожалуй, наиболее существенно для поэта. Этим же объясняется и то, что с летними картинами мы встречаемся в творчестве поэта значительно реже. Лето представлено на фоне типичной для России, северной природы – в её оппозиции природе южной: *Но наше северное лето, Карикатура южных зим, Мелькнёт и нет: известно это, Хоть мы признаться не хотим* [Евгений Онегин].

Лето задает противоположный зиме семантический разворот судьбы. Вопреки динамическому развёртыванию зимних любовных коллизий лето предстаёт ловушкой судьбы – гибелью и холодным русалочьим инобытием – псевдо жизнью героини в пьесе «Русалка» и балладе «Яныш Королевич». Летняя любовь – губительное искушение для души, ведущее к измене своей избраннице, обету, судьбе, а потому губит душу.

В такой же оппозиции представлены субконцепты *осень* – *весна*; в ней сильным членом является компонент *осень*, а слабым – *весна*.

Осень в общенациональном понимании – время увядания природы. В словаре В. И. Даля **осень** толкуется так: «от «осенять» – затенять: наступление сумрака. Осень – переходный сезон, когда заметно уменьшение светового дня и постепенно понижается температура окружающей среды [4, т. 2: с. 160].

Грамматический состав репрезентантов *осени* несколько меньше – в сравнении с сильным членом предшествующей оппозиции (*зимы*). Субконцепт *зима* даже в секторе его дескриптора представлен более разнообразно: имена-

ми существительными (*зима, зимовка, зимовье*), прилагательным (*зимний*), глаголом (*зимовать*), наречием (*зимой*). А в грамматико-дескриптивном участке субконцепта *осень* представлены только существительное (*осень*), прилагательное (*осенний*), наречие (*осенью*). Но состав чувственно воспринимаемых когнитивных признаков и авторских оценок *осени* так же широк, как и у субконцепта *зима*.

Среди температурных и сугубо климатических признаков осени отмечаются, как и у зимы, *холод* и *ненастье*, хотя проявляются они по-разному: зима светлая, а осень – *дождливая, гнилая*, её признаки – *грязь, туман, ветер, мелкий снег, вой волков, скука*. **И туман и непогоды Осень поздняя несёт:** [Цыганы]. *Под вечер, осенью ненастной, В далёких дева шла местах...* [Романс]. *Дохнул осенний хлад – дорога промерзает. Журча, ещё бежит за мельницу ручей* [Осень]. *В деревне скучно: грязь, ненастье, Осенний ветер, мелкий снег Да вой волков* [Граф Нулин]. Но всё-таки это только внешние признаки осени. Писатель же противопоставляет узуальное и своё, личностное отношение к этому времени года: *Дни поздней осени бранят обыкновенно, Но мне она мила, читатель дорогой... И с каждой осенью я расцветаю вновь; Здоровью моему полезен русский холод* [Осень]. По мнению А. С. Пушкина, осень – благотворное время года и для природы (*Да не вредят полям опасный хлад дождей И ветра позднего осенние набеги* [Домовому]), и для человека – в частности, поэта: *...Настала осень золотая, Природа трепетна, бледна, Как жертва, пышно убрана...* [Евгений Онегин].

А. С. Пушкин видит поэтические черты в увядании осенней природы: желтеющая листва деревьев окрашивается у него «*в багрец и золото*», увядание природы ему видится *пышным и чарующим*. Это любовное восприятие осени человеком, который преподносит читателю даже и печальные признаки данного времени года как поэтические. Как и зиму, русский гений любит осень: **Унылая пора! Очей очарованье! Приятна мне твоя прощальная краса – Люблю я пышное природы увяданье, В багрец и в золото одетые леса, В их сенях ветра шум и свежее дыханье, И мглой волнистою по крыты небеса. И редкий солнца луч, и первые морозы, И отдалённые седой зимы угрозы...** [Осень].

Он **любит осень** даже больше, чем зиму, – за то, что в эту пору поэта посещает вдохновение и ему «*любо писать*»: *В мои осенние досуги, В те дни, как люблю мне писать, Вы мне советуете, други, Рассказ забытый продолжать* [В мои осенние досуги]. Именно в эту пору: **...мысли в голове волнуются в отваге, И рифмы лёгкие навстречу им бегут, И пальцы просят к перу, перо к бумаге, Минута – и стихи свободно потекут** [Осень].

Репрезентация центральной зоны субконцепта **весна** – зоны дескрипторов – осуществлена существительным *весна*, прилагательным (*весенний*) и наречием (*весной*).

Существительное *весна* А. С. Пушкин употребляет в нескольких значениях:

а) в прямом значении – ‘время года между зимой и летом’;

б) в переносном значении – ‘год’;

в) в переносном значении — ‘юность’, ‘молодость’.

Прошлой весною Юную Хлою Вздумал любить [Измены]. *Его прошедшею весною Свезли на барке.* [Медный всадник]. В этом значении существительное

весна почти всегда употребляется в сопровождении определений, обозначающих именно временной этап (*прошлая, прошедшая*) или качественные характеристики: *тёплая, блеснувшая весна*.

В значении год – *С пятнадцатой весною, Как лилия с зарею, Красавица цветёт* [Фавн и пастушка]. *Встречаюсь я с осьмнадцатой весной. В последний раз, быть может, я с тобой* [Князю А. М.Гончарову]. В значении юность, молодость: *Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни* [Евгений Онегин]. *Я был свидетелем златой твоей весны; Тогда напрасен ум, искусства не нужны* [Я был свидетелем].

В таком же значении – ‘молодость, хорошая пора жизни человека’ – употребляется у А. С. Пушкина и слово *лето*. И в этом значении *весна* и *лето* употребляются контактно: *Уж я не тот любовник страстный, Кому дивился прежде свет: Моя весна и лето красно Навек прошли, пропал и след* [Старик].

Весна, как известно, тёплое время года. Поэтому когнитивные признаки этого ряда обозначаются словами *тепло, тёплый, теплеть*. И мы наблюдаем словосочетания *весенняя тёплая пора, тёплая весна* и под. *Свет наш солнышко! Ты ходишь Круглый год по небу, сводишь Зиму с тёплой весной, Всех нас видишь пред собой* [Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях]. *Как весенней тёплой порою Из-под утренней белой зорюшки Что из лесу, из лесу, из дремучего; Выходила медведиха* [Сказка о медведихе].

Также А. С. Пушкин характеризует весну как *сладостную, златую, красную ‘красивую’*, как *красу природы, пору любви: До сладостной весны Простился я с блаженством и душою. Свидетели минувших дней забавы! Забыты вы до сладостной весны!* [Осеннее утро]. *Вы помните ль то розовое поле, Друзья мои, где красною весной, Оставив класс, резвились мы на воле И тешились отважною борьбой?* [Гавриилиада].

Для всех весна – прекрасное время года, это дорогая гостья: Взлетела первая пчёлка, Полетела по ранним цветочкам, О красной весне поразведать, Скоро ль будет гостья дорогая [Ещё дуют холодные ветры]. *На волю птичку выпускаю При светлом празднике весны* [Птичка]. В числе климатических признаков весны – *тающий снег, оттепель, грязь*, но в то же время и *зелень, первые цветы, вернувшиеся с юга птицы: В безмолвии садов, весной, во мгле ночей, Поёт над розою восточный соловей* [Соловей и роза].

Однако для художественной картины мира писателя важным, релевантным оказывается не исчерпывающий перечень признаков того или иного явления, а их избирательность; не общая, а индивидуальная, личностная оценка явления. В письме жене А. С. Пушкин пишет: *Теперь у нас опять мороз, весну-дуру мы опять спровадили в бурю. Что у нас за погода! Дни жаркие, с утра маленькие морозы – роскошь!*

Таким образом, в характеристиках зимы и осени часто функционируют восклицательные высказывания; семы с положительной коннотацией *веселый, весело, радость, радостно, вольный, чудесный, проказы, роскошь* (хотя есть и грустные эпизоды); утвердительные предложения с глаголом *люблю*. А в обобщающей характеристике весны, несмотря на то, что она *красная, сладостная*, что это *пора любви*, преобладают слова элегической тональности: *скука, скучный, тоска, тяжело, болен*; используется общеотрицательное высказывание.

Обобщение характеристик субконцептов, составляющих семантическое пространство концепта *время года* в дискурсе А. С. Пушкина, позволяет сделать вывод, что на базе общеклиматической оппозиции *зима – лето, осень – весна* в художественной картине мира поэта функционирует его индивидуально-авторская оппозиция *холодные – тёплые сезоны*, в которых сильным членом являются первые, а слабым, соответственно, вторые. И хотя любимыми являются прохладные времена (*люблю зимы твоей жестокой недвижный воздух и мороз*), в этой диаде тоже есть признак, позволяющий сформулировать предположение, – это отношения с музыкой, вдохновением: зимой – «*ко звуку звук нейдёт... Теряю все права над рифмой*», а осенью – «*пробуждается поэзия во мне... И рифмы лёгкие навстречу... бегут*».

Таким образом, анализ того, какими функционально-семантическими и синтаксическими средствами репрезентируются когнитивные составляющие концепта *время года* в творчестве А. С. Пушкина, позволяет нам выявить климатические, пространственные, психологические и эстетические представления автора, которые связаны с данным явлением, его использование данного концепта для изображения русского характера, но прежде всего – перед нами фрагмент художественной картины мира русского гения. Его оценки времён года осуществляются не столько с научных или обиходных позиций, сколько с позиций творческой личности писателя.

Литература:

1. *Афанасьев А. И.* Поэтические воззрения славян на природу / М., 1865-1896. – Т. 1-3.
2. *Воркачёв С. Г.* Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / Филологические науки. 2001.
3. *Гукова Л. Н.* Концепт **зима** в языковой картине мира А. С. Пушкина / Л. Н. Гукова // А. С. Пушкин и мировой литературный процесс: сб. науч. ст. по материалам науч. конф., посвящ. памяти проф. А. А. Слюсаря. – О.: Астропринт, 2002.
4. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. М. 1981.
5. *Петрова Л. А.* Лингвокогнитивные основы художественной картины мира: монография / Л. А. Петрова. – Симферополь: ОАО «СГТ», 2006.
6. *Петровская Е. О.* О выявлении некоторых ключевых ассоциативных мотивов пушкинской поэзии при обучении иностранцев чтению художественного текста / 1989.
7. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. / А. С. Пушкин. – М.: АН СССР, 1976.
8. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 3 т. / А. С. Пушкин. – М.: Худ. лит., 1985-1987.

Я, ПРАВО, ЛЕНИ СЫН! (МОТИВЫ ЛЕНИ И ПОКОЯ В ЛИРИКЕ А. ПУШКИНА)

Бражук Владимир,

канд. филол. наук, доцент кафедры славистики
БГУ им. А. Руссо

Аннотация: Мотивы *лени* и *покоя* в лирике А. Пушкина рассматриваются с историко-литературных, философских, культурно-символических и лингвистических взглядов.

Ключевые слова: мотив, лирический герой, антитезис, хронотоп, символ, ирония.

Resume: The motives of “laziness” and “idleness” in the creative work of A. Pushkin are examined in the historic-literary, philosophical, cultural-symbolical and linguistic aspects.

Keywords: motif, lyrical hero, antithesis, motif, chronotope, symbol.

Сочетание *русская лень* столь же стандартно, как *русская душа*. Заметим, что русская лень скорее не вялая, не сонная, а мечтательная.

В Библии к *лени* нет отчётливо выраженного негативного отношения. В первые века христианства ещё не было точного определения *лени*; её трактовали как один из видов *покоя*: «Лень представляется мне желанием покоя, – но только у Господа верный покой» (блаженный Августин «Исповедь») [2: 26]. Позже в западном христианстве лень попадает в список семи смертных грехов, в восточной же (православной) традиции чаще всего в списке грехов вместо *лени* упоминают *уныние*. «Лень – понятие, относящееся к мирской (физической) жизни человека и противостоящее *труду*. В этом и заключается важное отличие православия и католичества. Труд, в православной доктрине, – это в первую очередь *духовное деяние*; напротив, в католичестве уже с XI века именно социальная, физическая активность человека была признана ведущей и спасительной. ...Русское православие не видело духовной ценности в количестве материального богатства, заработанного трудом; католицизм же усердие в работе, труде, накопление материальных благ стал рассматривать как один из способов спасения души» [2: 27].

«Русская культура допускает и философское оправдание лени. Она не только глубоко впитала комплекс экклезиастических и новозаветных представлений о суете сует, о тщете всякой деятельности и о птицах небесных, которые не жнут и не сеют. Она еще и интерпретировала их как апологию бездеятельности. Русскому человеку очень естественно среди энергичной деятельности вдруг остановиться и задаться вопросом о ее экзистенциальном смысле. ...В этом контексте бездеятельность может восприниматься как проявление высшей мудрости, а лень – как добродетель» [1].

Для Пушкина, Языкова, Батюшкова или Дельвига слово ленивец (стандартная рифма для него – счастливец) обозначает поэтическую натуру, отринувшую соблазны богатства и карьеры ради мирных утех дружбы и любви. Лень воспринимается здесь как состояние, родственное вдохновению и, во всяком случае, помогающее отрешиться от житейской суеты. Именно такое понимание лени находим во всех стихах Пушкина, где встречается лексема «лень»: «Городок» (1815); «Мечтатель» (1815); «Моя эпитафия» (1815); «Моему Аристарху» (1815); «Послание Юдину» (1815); «Послание к Галичу» (1815); «К Дельвигу» (1815); «Сон» (1816); «Дельвигу» (1817); «Тургеневу» (1818); «Уединение» (1819); «Всё призрак, суета...» (1819); «К моей чернильнице» (1821); «В часы забав иль праздной скуки...» (1830); «Дельвигу» (1830). Большинство из перечисленных стихотворений – это дружеские послания, *лень* здесь стоит в одном ряду с любовью и дружбой: «Любовью, дружеством и ленью / Укрытый от забот и бед, / Живи под их надёжной сенью; / В уединении ты счастлив: ты поэт» («Дельвигу») [3: 31].

Для творчества, для поэзии необходимо уединение. В стихотворении «Городок» (1815), обращённом к другу детства Н.И. Трубецкому, автор сетует на то, что в Петербурге не знал покоя, «кружился, веселился в театре, на пирах» и далее: «Но слава, слава богу! / На ровную дорогу / Я выехал теперь; / Уж вытолкал за дверь / Заботы и печали, / Которые играли, / Стыжусь, столь долго мной; / И в тишине святой / Философом ленивым / От шума вдалеке / Живу я в городке / Безвестностью счастливом... / Здесь грома вовсе нет...» [3: 333].

Сочетание *ровная дорога* в этих строках приобретает метафорический смысл: дорога – жизненный путь – суетна, печальна, шумна в Петербурге и покойна в далёком провинциальном городке, где нет грома и где тишина святая, отсюда – *слава богу*; святость там, где есть покой. Данный топос и обстановка как раз созданы для ленивого философа: «Блажен, кто веселится / Впокое, без забот, / С кем втайне Феб дружится / И маленький Эрот; / Блажен, кто на просторе / В укромном уголке / Не думает о горе, / Гуляет в колпаке, / Пьёт, ест, когда захочет, / О госте не хлопочет! / Никто, никто ему / Ленишься одному / В постели не мешает...» [3: 334].

Большая часть стихотворения «Городок» – это общение с великими творцами древности и современности, чьё творчество не даёт поэту скучать: Вольтер, Вергилий, Гомер, Гораций, Лафонтен и другие. Весь день он с ними, прославляет их бессмертие и надеется на то, что и его творчество не канет в Лету. Лень здесь – это состояние, помогающее обрести покой, который связан с дружеским общением, с чтением, с мечтами, с философствованием, с творчеством.

В стихотворении «Сон» (1816), являющемся отрывком из неосуществлённой поэмы «Оправданная лень», заглавие которой сохранилось в рукописях Пушкина, лень – богиня и царица, благодаря лени поэт творит; краски, кисть, лира – всё отдано ей: «Приди, о лень! / Приди в мою пустыню. / Тебя зовут прохлада и покой; / В одной тебе я зрю свою богиню; / Готово всё для гости молодой. / ... Вот мой диван. Приди ж в обитель мира; / Царицей будь, я пленник ныне твой. / Всё, всё твоё: вот краски, кисть и лира – / Учи меня, води моей рукой» [3: 414].

В стихах Пушкина лень – *беспечна, свободна, глубока, уединённа, философична, мечтательна, поэтична, лирична, тиха, покойна, сонна, горда, святая, подруга, богиня, царица*. Лень, спутница творчества, возможна в определённом топосе: *глушь, пустыня, отдалённая сень, деревня, городок; лес, роща, сад, луга, поля, река, ручей; дом, шалаш, каморка, диван*. Пейзаж в данном случае всегда умиротворённый, небо и реки спокойные. Всё это *антитезношуму и крику городов, богатым домам, пирам, балам; громам, молниям, бурям, морям*. «Спешите же под сельский мирный кров / Там можно жить и праздно и беспечно, / Там прямо рай; но прочь от городов, / Где крик и шум ленивцев мучит вечно» («Сон») [3: 415].

В прославлении и воспевании лени Пушкин ироничен. Ирония есть во всех перечисленных стихах о лени (кроме: «Мечтатель» (1815), «Уединение» (1819)). «О Дельвиг! Начертали / Мне музы мой удел; / Но ты ль мои печали / Умножить захотел? / Меж Лени и Морфея / Беспечных дух лелея / Ещё хоть год один / Позволь мне полениться / И негой насладиться, – / Я, право, лени сын!» («К Дельвику») [4: 31]. «Здесь Пушкин погребён; он с музой молодой, / С любовью, леностью провёл весёлый век, / Не делал доброго, однако ж был душою, / Ей-богу добрый человек» («Моя эпитафия») [3: 372].

«Похвальна лень, но есть всему пределы», без творчества, без труда, без движений лень тягостна и мучительна: «Брегитесь вы, о дети, мудрой лени! / Обманчивой успокоенья тени...»; вся жизнь на диване и постели ведёт к подагре, тоске и болезни; «Средь мирных сёл, без всякого труда. / Что ж надобно? – Движеньё, господа!» («Сон»). Лень и труд в стихах Пушкина взаимосвязаны:

«Блажен, кто в отдалённой сени, / Вдали взыскательных невежд, / Дни делит меж трудов и лени, / Воспоминаний и надежд» («Уединение») [3: 87].

Большинство стихотворений, где встречается слово *лень*, написаны молодым Пушкиным. Поэт гармонично объединил лень и творчество, тем самым облагородив слово-понятие *лень*, вернув слову первоначальный смысл: медлительный, медленный, тихий, спокойный, мягкий, нежный, кроткий, то есть не суетный, мечтающий [6: 482].

Мотив покоя наиболее полно представлен в стихотворении А.С. Пушкина «Пора, мой друг, пора!» 1834 года. Когда пушкиноведы делят жизнь Пушкина на периоды, 1834 год обычно определяют начальным рубежом последнего из них – самого горького и самого тёмного. В этом году был запрещён «Медный всадник», критика говорила об упадке творческих сил поэта. В начале 1834 года Пушкин стал камер-юнкером, что было унижительным для поэта. Необходимость бывать при царском дворе тяготила. В апреле 1834 года почтовая цензура противозаконно распечатала, передала полиции, а та переправила царю письмо Пушкина Наталье Николаевне, где он ругал своё производство в «камер-пажи» и советовал своему сыну Сашке не ссориться с царями.

Неразрешимой была и денежная проблема. Издерживая 30000 в год, Пушкин не мог набрать и половину этой суммы. Семейные заботы усложнялись: рождались дети; родители болели, становясь беспомощными; жена поселила в своём доме двух сестёр; брат одолевал просьбами об уплате бесконечных долгов, зять – о разделе имений.

Под влиянием истории с письмом, из-за неприятия императорского двора, под давлением материальных обстоятельств Пушкин решил выйти в отставку (мысль о побеге в деревню, как единственном пути к спасению) и написал письмо А. Х. Бенкендорфу. Просьба об отставке не понравилась царю. Вмешался Жуковский и уладил дело. Но одно оказалось невозможным – оскорблённое самолюбие Пушкина. Ему было неприятно, что его считают холопом, с которым можно поступать как угодно. В дневниковой записи 1834 года о безнравственности правительства, читающего письма мужа к жене, Пушкин пишет: «Я хочу быть подданным, даже рабом, но холопом и шутом не буду и у царя небесного» [5: 287].

Именно в этот сложный период появляется стихотворение, обращенное к жене, «Пора, мой друг, пора!..» Написано, вероятно, летом 1834 года в связи с неудавшейся попыткой выйти в отставку и уехать в деревню. То же душевное состояние отразилось в письмах этого времени к жене. «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит – / Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частицу бытия, а мы с тобой вдвоём / Предполагаем жить, и глядь – как раз умрём. / На свете счастья нет, но есть покой и воля. / Давно завидная мечтается мне доля – / Давно усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнютрудов и чистых нег» [4: 315]. Форма разговора, беседы, философского размышления создаётся благодаря обращению, переносу строк, шестистопному ямбу с пиррихиями. С первой строки заявляется тема: желание покоя. Хронос не отделим от топоса: дни летят, жизнь проходит, и уже пора, время пришло для покоя, что равноценно счастью; час уносит частицу бытия, то есть время уничтожает материю, а человек всё откладывает и предполагает, что ещё есть время для жизни.

Пиррихий во второй стопе четвёртого стиха «предполагаем» замедляет течение стихотворения, как бы подчёркивая, что человек планирует начать жить после завершения дел, но умирает, не успев пожить, то есть насладиться покоем и свободой. Свету, миру противопоставлена обитель дальняя, где тишина, творчество и чистая нега, то есть полное довольств и блаженство.

В рукописи находим план продолжения стихотворения: «Юность не имеет нужды в *athome* (в своём доме), зрелый возраст ужасается своего уединения. Блажен, кто находит подругу, – тогда удались он домой. О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню – поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические – семья, любовь etc. – религия, смерть» [4: 603].

Спасением для Пушкина был не просто покой, а покой творческий, «обитель дальняя трудов». Так же, как и мотив *лени, покоя* у Пушкина связан с возможностью отлучиться от шумной суеты света для того, чтобы творить.

Библиография:

1. Зализняк А., Левонтина И., Шмелёв А. *Ключевые идеи русской языковой картины мира*. // Отечественные записки. – 2002. – № 3. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/oz/2002/3/2002_03_22.html – Дата доступа: 25.09.2016.
2. Зеленин А. В. *Русская лень*. // Русский язык за рубежом. – 2004. – № 1. – С. 24-32.
3. Пушкин А.С. *Стихотворения. Собрание сочинений в 10-и томах, т. 1*. – М., 1974.
4. Пушкин А. С. *Стихотворения. Собрание сочинений в 10-и томах, т. 2*. – М., 1974/
5. Пушкин А.С. *Стихотворения. Собрание сочинений в 10-и томах, т. 7*. – М., 1976.
6. Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка: В 4-х томах, т. 2*. – М., 1986.

«БОРИС ГОДУНОВ» А. ПУШКИНА В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Савчук Алина,
магистрант кафедры славистики
БГУ им. А. Руссо
alicka_miracle@mail.ru

Экранизация исторического материала – это всегда непросто. А если речь идет об исторической трагедии Пушкина «Борис Годунов», то от режиссера требуется большое чувство ответственности и уважения перед текстом. Необычайно интересны экранизации «Бориса Годунова», воплощённые режиссерами С. Бондарчуком и В. Мирзоевым.

Кинематографическая версия «Бориса Годунова» С. Бондарчука оказалась дорогостоящей, масштабной, костюмированной экранизацией знаменитой пушкинской трагедии, которая в своё время неоднократно ставилась как на сцене. Постановка Бондарчука отличалась свойственным ему размахом, а так же сильным акцентом на исторические реалии того времени и сильными актёрскими работами. Актеры точно подобраны по типуажу, особенностям актёрской игры. Александр Соловьёв был тем самым авантюристом Гришкой Отрепьевым, каким виделся при чтении Пушкина: импульсивным, решительным молодым иноком-«расстригой». Анатолий Ромашин подошёл на роль Василия Шуйского, понравился Геннадий Митрофанов в роли юродивого

Николки. Анатолий Васильев создал противоречивый образ воеводы Петра Басманова, который против собственной воли, желая сохранить свою жизнь, предаёт юного царевича. Главную же роль исполняет сам Сергей Бондарчук, его Борис Годунов замученный различными терзаниями, болезнями и дворцовыми интригами, старый монарх. С. Бондарчук смог передать ещё и заботливого, чадолюбивого отца.

По сути «Борис Годунов» Бондарчука – это последняя масштабная советская историческая постановка, приближённая к исторической эпохе экранизация со школьных лет всем знакомой классики, которую можно смело рекомендовать массовому почитателю Пушкина. Картина однозначно достойная просмотра современного зрителя.

Факты постоянного обращения деятелей театра и кино к пушкинским драмам и трагедиям свидетельствуют о том, что интерес к ним не угаснет никогда. Прошло двадцать с лишним лет, и к экранизации «Бориса Годунова» в 2011 году обратился современный режиссер Владимир Мирзоев. Он снял постмодернистскую драму в современных реальных интерьерах.

В интервью радиостанции «Голос России» сам режиссёр поясняет свой замысел «Бориса Годунова»: «Это не сатира и не аллегория, это попытка обратиться к смыслам пушкинского текста, которые я чувствую как вечные и архетипические, обратиться таким способом, чтобы история развернулась как бы в «вечном времени».

Постмодернистская киноверсия «Бориса Годунова» В. Мирзоева вызвала противоречивые чувства у зрителей и кинокритиков. Герои «Бориса Годунова» в киноверсии В. Мирзоева носят современную одежду, ездят в современных автомобилях, смотрят телевизор, летают на самолетах. Место действия – Москва, её улицы и дома, резиденции, ночные клубы. При этом В. Мирзоев полностью сохраняет текст А. Пушкина. Можно сделать вывод, что в начале XXI в. проблема «народ и власть» вновь всколыхнула гражданскую и культурную общественность России. Известный киновед А. Гордон провел «Закрытый показ» данного фильма и его обсуждение с кинокритиками, актерами, режиссером, литературоведами, философами и обычными зрителями.

Критик Светлана Степнова свою рецензию назвала «История о политике (рецензия на фильм "Борис Годунов")». Она начинается с того, что талантливые, незаурядные произведения, классические пьесы о королях, царях и императорах по-прежнему интересны и нужны людям: «Вот только у режиссеров, которые хотят воплотить эти бессмертные произведения на сцене или на экране, всегда возникает много проблем». Интерпретация В. Мирзоева была ей особенно интересна тем, как русские режиссеры используют творческие приемы зарубежных коллег. Больше всего интересовало, как театральный режиссер Мирзоев будет работать с кинематографическим пространством (оно гораздо обширнее сценического) и как он сумеет перенести на экран изначально условный мир пьесы.

С. Степнова отмечает, что большинство мизансцен кинематографически подвижно. Статично-театральные тоже встречаются, но их гораздо меньше. Возможно, кое-где Мирзоев излишне увлекается крупными планами, но это вполне оправданно, учитывая мастерство сыгравших в ленте актеров. Наиме-

нее удачными, по мнению критика, получились батальные сцены. Во-первых, хуже всего смотрятся на экране те эпизоды пьес, действие которых происходит на большом открытом пространстве, и справиться с данной проблемой даже самым знаменитым кинорежиссерам удавалось лишь частично. Во-вторых, Мирзоева явно сковывал сравнительно небольшой производственный бюджет.

Еще одну непростую задачу – сочетание реалистичных эпизодов со снами и галлюцинациями персонажей – режиссер решил блистательно. Бытовой и мистический слои повествования не смешиваются, но удивительно гармонично дополняют друг друга. Неожиданное, но очень правильное сочетание усиливает глубину фильма, придавая ему дополнительные смысловые оттенки.

Главное достоинство фильма – это, безусловно, актёрские работы. Все без исключения исполнители сумели найти новые, необычные краски для своих персонажей, создать образы, невероятно далекие от привычных штампов о царях-боярах-стрельцах.

С. Степнова отмечает как бесспорную удачу фильма потрясающее исполнение роли Бориса Годунова Максимом Сухановым. Столь бесспорный успех заслуживает особого восхищения, поскольку эту роль играть невероятно трудно: она вся разошлась на поговорки. «Живая власть для черни ненавистна – они любить умеют только мертвых», «И мальчики кровавые в глазах», «Ох тяжела ты, шапка Мономаха!» – вот только некоторые цитаты, известные всем без исключения зрителям. Но Суханов блистательно справился с невероятно трудной задачей, в очередной раз доказав, что является одним из лучших российских актеров. В исполнении Суханова Борис получился невероятно жестоким и циничным человеком. В убийстве ребенка он не раскаивается – просто объясняет все свои неудачи на царском троне Божьей карой за этот грех и очень недоволен таким поворотом судьбы.

Что же получилось в результате всех этих усилий? А получилась история об одной из главных бед России – проблеме передачи власти. Во времена Годунова она была более чем актуальна. Все началось с того, что Иван Грозный убил своего сына – наиболее вероятного наследника престола. В итоге после смерти кровавого тирана царем стал слабовольный Федор Иоаннович; каким он был на самом деле, мы не узнаем никогда, а мнения историков в этом расходятся. Прожил он относительно недолго и в государственные дела не вмешивался, предоставив их брату своей жены – Борису Годунову. Еще одним претендентом на престол был младший сын Ивана Грозного – Дмитрий. По мнению многих историков, мальчик был убит по приказу Бориса Годунова, желавшего вершить государственные дела без оглядки на то, что однажды Дмитрий вырастет и захочет взойти на царский трон.

Разумеется, видеть будущее не может никто, но талантливые люди способны делать далеко идущие выводы даже из разрозненных фактов. Фильм «Борис Годунов», по мнению С. Степновой, – это очень умный и жесткий рассказ о том, что люди, приходящие к власти с помощью нечестных и жестоких методов, обрекают на огромные проблемы и себя, и страну, которой собираются править. А Мирзоеву в своем фильме великолепно удалось отразить то главное, ради чего Пушкин и писал «Бориса Годунова». Разумеется, смысл гениальной пьесы не ограничивается только одной трактовкой, но постанов-

щикам всегда приходится выбирать основную тему, оставляя остальное на втором плане.

В заключение С. Степнова пишет: «Новая картина обязательна к просмотру всем поклонникам хорошей режиссуры и замечательной актерской игры. Некоторые архаусные особенности в фильме есть, но их сравнительно немного, так что вряд ли это отпугнет обычных зрителей. А необычная трактовка классического произведения и участие многих популярных актеров способны привлечь в кинотеатр и любителей зрелищного развлекательного кинематографа».

Интересен отзыв кинокритика А. Залесского. «Про "Бориса Годунова" я услышал хвалебные отзывы... Его рекламировали и на него звали. А начну я с плохого, хотя ожидания фильм в целом превысил: это не совсем фильм, во-первых, а почти телеспектакль. Во-вторых, некоторые люди вроде Максима Суханова очень не подходят на роли, которые ими сыграны. Нет, Суханов актёр замечательный, но он не Борис Годунов. Если в фильме можно смириться с неподходящими актёрами благодаря богатству действия, то для телеспектакля неубедительная роль – смерть».

По мнению критика, из фильма множество вещей можно было бы вырезать, а добавить – разве что более оригинальную концовку, отличную от пушкинской. На вырез можно без ущерба пустить все сцены в сыром огненном подвале, который похож на павильонную декорацию к научной фантастике.

Главной неудачей А. Залесский считает использование пушкинского текста без изъятий. История современна, но текст относится к определённой эпохе, да и к определённой форме исполнения. Воображение в силах представить Смутное Время в современной Москве, но стихотворные фразы в новом антураже не упрощают восприятие, а наоборот. Картинка теряет связь с содержанием, и единственный шанс зрителя – употребить блюда отдельно и не смешивать. Мало кто может так смотреть кино.

И хорошее. Кроме Годуновых и Лжедмитрия, все другие герои хорошо удались. Годуновские слуги, полицейские. Польско-литовская знать, например, вся не в пример мерзкая, зато Марина Мнишек прекрасна и преобразует представления о вражьих происках. Леонид Громов идеален в роли Шуйского, бояре похожи на бояр, а юродивые – на юродивых. Автору понравилась большая часть визуальной составляющей – офисы, здания, декоративные мелочи всякие, девушки декоративные. За рядом досадных изъятий вроде храма с колоннадой, где Годунов встречает юродивого, и приснопамятного сырого подвала, фильм смотрится интересно.

Сопоставляя экранизации «Бориса Годунова», осуществленные С. Бондарчуком и В. Мирзоевым, мы пришли к выводу, что они обе достойны внимания зрителя. В обеих картинах очевидно стремление режиссеров и актеров максимально приблизиться к пушкинской трагедии, но сквозь призму своего времени: контекст фильма С. Бондарчука – эпоха перестройки, фильма В. Мирзоева – время смены власти в период демократических преобразований. Годунов, сыгранный Бондарчуком, в большей степени показывает драму нечистой совести, чем Годунов, сыгранный Сухановым жёстко и без тени раскаяния. Различаются и трактовки роли Лжедмитрия: в фильме В. Мирзоева А. Мерзликин выразительно играет именно авантюриста, а Лжедмитрий в

исполнении А. Соловьёва в фильме С. Бондарчука получился не героем, а простой копией Григория Отрепьева.

«Борис Годунов», поставленный выдающимся мастером экранизаций русской классики С. Бондарчуком, не стал заметным явлением в киноискусстве, подобным «Войне и миру». Режиссер лишь точно следует за пушкинским текстом, стремится сделать фильм масштабным, красочным ярким. Картину С. Бондарчука можно назвать хорошей иллюстрацией пушкинской трагедии.

Сопоставительный анализ экранизаций «Бориса Годунова», воплощённых С. Бондарчуком и В. Мирзоевым убеждает, что они обе интересны, каждая по-своему убедительна, они достойны внимания зрителя. Их отличает метод (реализм и постмодернизм) и временной контекст: фильм С. Бондарчука снят сквозь призму приближающейся перестройки, а в фильме В. Мирзоева явно ощущается попытка осмыслить вечную смену власти в последние годы развития демократии. Фильм Мирзоева к классической экранизации нельзя отнести.

Библиография и фильмография:

1. А. Скидан «Res publica в опасности». // <http://seance.ru/blog/res-publica/>.
2. С. Степнова. История о политике. // <http://ruskino.ru/review/459>
3. Борис Годунов. – Киноконцерт Мосфильм, 1986. Реж. С. Бондарчук. // <https://www.youtube.com/watch?v=41B6WMx8zKQ>
4. Борис Годунов. – Кинокомпания «Парсуна», 2011. Реж. В. Мирзоев. // https://www.youtube.com/watch?v=h3IKTO_JgNM
5. А. Гордон. Закрытый показ № 75, 2013. Борис Годунов. // <https://www.youtube.com/watch?v=LMqwOn1j0X4>

ПУШКИН И «НОВАЯ НАУКА»

Курячая Наталья,

учитель Теоретического лицея имени Н.В. Гоголя м. Бэлць
cureaciaia_nat@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена философскому осмыслению экономических воззрений А.С. Пушкина, которые находят свою реализацию в художественных произведениях гениального писателя. На примере романа «Евгений Онегин» рассматривается возможность уточнения деталей образов героев произведения, основываясь на их предпочтениях в мире философии и политэкономии. Показано, что противопоставление автором Онегина и Ленского происходит не только в области физического и жизненных предпочтений, но и по причине следования различным философским школам (Смита и Канта).

Ключевые слова: Пушкин, гений, политэкономия, «Евгений Онегин», Онегин, Ленский.

*Вообще давно дивлюсь: откуда
такой интерес к Пушкину
в последние десятилетия?*

И.А. Бунин

*Я должен заставить понимать себя всюду,
потому что есть вещи общие для всех людей.*
А.С. Пушкин «Записки»

«Сегодня утром я беседовал с самым замечательным человеком России». Эти слова произнес император России Николай I после встречи с молодым, 27-летним А.С. Пушкиным.

Считается, что гениальный человек – это путеводная звезда сынов Земли. Среди прошедших 250-280 поколений людей появилась плеяда одаренных личностей, насчитывающая от 400 до 450 гениев. А.С. Пушкин по истинному праву находится среди них. Гениальность Пушкина обширна. Он не только поэт, прозаик, историк, философ, но и юрист и экономист. Пушкин создает и свое экономическое кредо: *«Расчет, умеренность, трудолюбие».*

Гениальность Пушкина – это великое качество человека-творца, принадлежность родовой аристократии духа. Выдающийся экономист Молдовы И.Г. Устиан так сказал об А.С. Пушкине: «Благодаря гению Пушкина, создавшего за 37 лет жизни бессмертные произведения, Природа и Общество сохранили колоссальные ресурсы, экономя огромное количество энергии, которую необходимо было бы потратить на 1 миллион посредственных поэтов. Гениальная восприимчивость Пушкина к красоте поэзии Байрона и к научности экономики Смита позволила ему создать новый мир Идеальной Красоты как в творчестве, так и в экономике» [3: 22]

В наши дни вопросы экономики волнуют очень многих. О рынке и инвестициях, о налогах и банках рассуждают различные категории граждан: от профессиональных экономистов, политиков, журналистов до людей, далеких от экономического анализа. Подобное наблюдалось и в России в 10-20-х годах XIX в. «Образованное общество», которое было достаточно узким, увлекалось политической экономией, называемой в России вслед за французскими физиократами **«новой наукой».**

Именно в это время происходило формирование Пушкина как поэта, человека и гражданина. Политическая экономия не могла не отразиться в его творчестве.

Если мы обратимся к людям, которые представляли в этот период русскую экономическую мысль, то обнаружим, что практически все они составляли круг близких Пушкину людей: учителя, друзья, знакомые. Александр Куницын и Николай Тургенев, Михаил Орлов и Николай Мордвинов, Павел Пестель, Михаил Сперанский.

Этот факт не говорит о том, что А.С. Пушкин был профессионалом в «новой науке». Но как писатель, глубоко отразивший свое время, он видел многое зорче, чем современные ему экономисты, и писал об этом так, как никто не писал ни до, ни после него.

Политико-экономическое образование Пушкина началось в библиотеке его отца, затем продолжалось в Царскосельском лицее, а после – постоянное самообразование в течение всей его жизни. Пушкин знал книгу Адама Смита «Богатство народов». Он осваивал родственные с политэкономией дисциплины: историю одного хозяйства по системе академика Шторха, статистику,

экономическую социологию, бухгалтерский учет, финансы, агрономию с элементами аграрной экономики и, наконец, - политические науки.

Пушкин проявил себя экономистом-смитианцем оптимистического направления в своих произведениях: «Евгений Онегин», «Скупой рыцарь», «Дубровский», «Пиковая дама», «Повести Белкина», «Барышня-крестьянка», «Село Горюхино», «История Петра I», «История Пугачева», «Капитанская дочка», «Сказка о рыбаке и рыбке». В них свидетельство пушкинской экономической теоретической мысли, привитой на основе экономических законов А. Смита и его последователей (Сзя, Сисмонди, Мирабо, Неккера, Бентама), а также Ломоносова, Радищева, Татищева, Десницкого, Третькова, Орлова, Н. Тургенева, Пестеля, Рылеева, Муравьева-Апостола и других. Все эти имена являются прямыми или опосредованными «птенцами гнезда Петрова».

Во время пребывания в Бессарабии Пушкин познакомился с генералом М.Ф.Орловым, имевшим, кроме военного, политэкономическое образование. В 1823 году Пушкин почти закончил I главу романа в стихах «Евгений Онегин» с седьмой «экономической» строфой, в которой в сконцентрированном виде дается вся сущность экономической теории А. Смита [3: 459]

Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.
Бранил Гомера, Феокрита;
Зато читал Адама Смита
И был глубокий эконом,
То есть умел судить о том,
Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему,
Когда *простой продукт* имеет.
Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог.

Нам, конечно, известна разница между ямбом и хореем. Мы, конечно, знаем имена Гомера и Феокрита. Но когда речь идет об Адаме Смите... А знания о нем нам необходимы, оказывается, не только с точки зрения общего развития и кругозора.

В этой знаменитой строфе, которая обязательно привлекает внимание историков экономической мысли, поэт отразил преодоление классической школой (А. Смит), иллюзии меркантилизма. А в следующих двух строках он даже иронически выразил ограниченность взглядов самой классической школы:

Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог.

А.В. Аникин, анализируя в черновике сохранившийся вариант, отмечает, что он «литературно более слабый, но экономически еще более отчетливый» [1: 13]:

Отец с ним спорил полчаса
И продавал свои леса.

Иными словами, отец Онегина по опыту знал, насколько оторвана от реальной жизни та точка зрения, что деньги сами по себе мало что значат, а важен «простой продукт»: если этот продукт (товар) не продается, то от него мало толку производителю. [2:135]

Пушкин в «Евгении Онегине» выступает и как реформатор, экономист-практик. Поэтому он дает еще и вторую экономическую строфу, в которой раскрывается идея освобождения крестьян и аграрной реформы:

В своей глуши мудрец пустынный
Ярем от барщины старинной
Оброком легким заменил,
И раб судьбу благословил.

Известно, что барщина была тяжелым бременем для крестьян: они пять дней в неделю из семи работали на полях барина, а свое хозяйство запускали. Стоило Онегину заменить барщину оброком, который собирался раз в год – или натуральным продуктом, или деньгами, – как крестьяне получили большую свободу, могли заниматься и своим хозяйством, и дополнительными заработками вдали от дома, что развивало и другие отрасли – ремесла, торговлю, транспорт, а это влекло за собой и строительство дорог между жизненно важными центрами, городами и губерниями.

Мало кто в условиях школьной программы обращает внимание на то, что Пушкин при противопоставлении Онегина и Ленского указал кроме их различий во внешности, поведении и жизненных пристрастиях и разные предпочтения в философских экономических школах.

По имени Владимир Ленской,
С душою прямо геттингенской,
Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.

По нашему мнению, следует отметить особо, что Онегин – последователь теории Смита, а Ленский – «поклонник Канта». Это важный факт, так как в основе учения Смита лежала теория о том, что в своей экономической деятельности каждый должен руководствоваться только исключительно своим частным интересом. Он может не думать о морали или общественном благе: он продвигает свой личный интерес, значит, продвигает интерес общественный. Кант же был проповедником общественной морали и нравственности, он ратовал за то, чтобы к человеку относились не как к средству, но как к цели. Для капиталистической системы это очень важная идея, так как в такой системе люди становятся товаром и средством производства.

Особый эгоизм Онегина, таким образом, показан не только на этическом, личностном, но и на экономическом, философском уровне. Евгений, «продвигая свой личный интерес», приносит горе и себе, и другим. По мнению

Пушкина, нельзя доверять классической английской экономике Смита. Поэт приходит к выводу, что свободному обществу нужна иная, более нравственная, экономическая модель, основанная не на эгоизме, а на общественном благе.

Пушкин выступает первым основателем истории экономической мысли и экономической истории России в «Истории Петра I Великого». Его считают экономистом-смитианцем, но далеким от профессорских догм. Но, конечно же, для всех нас А.С. Пушкин, в первую очередь, гениальный поэт, вошедший в историю мировой культуры через парадную дверь, открытую великими предшественниками: Гомером, Данте, Шекспиром, Гете, Вольтером, Байроном.

Библиография:

1. А.В. Аникин. «Муза и Мамона. Социально-экономические мотивы у Пушкина» М., Мысль, 1989.
2. Ю.М. Лотман. «Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин. Комментарий» Л., Просвещение, 1980.
3. И.Г. Устиан. «Пушкин и политэкономия». К. Cartea Moldovei. 2004

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА «СКАЗКИ О РЫБАКЕ И РЫБКЕ» А.С.ПУШКИНА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Балан Ольга,
ассистент кафедры славистики
БГУ им. А. Руссо
oleabalan1@mail.ru

Одним из наиболее часто переводимых материалов Пушкина является «Сказка о рыбаке и рыбке», по праву считающейся жемчужиной пушкинских сказок. Несмотря на ее простоту, цикличность, легкость запоминания и, вошедшую в язык и культуру клишированность, в ней так же находятся некоторые исторические метафоры, тонкая мораль, не совсем понятная иностранному читателю и, что так же немаловажно, полнейшее отражение культуры, как на языковом уровне, так и на уровне образов, создаваемых Александром Сергеевичем Пушкиным.

Сказки Пушкина, написанные в 30-х годах, после завершения больших реалистических произведений, явились выражением вполне сложившихся у Пушкина принципов реализма и народности, своеобразным итогом многолетних стремлений поэта постигнуть образ мыслей и чувствований народа, особенности его характера, изучить богатства народного языка. Самым существенным отступлением пушкинских сказок от типа народной сказки была стихотворная форма, которую придал поэт этому прозаическому народному жанру. В своих сказках Пушкин использовал элементы таких жанров народной поэзии как: песни, заговоры, причитания. Таковы, например, заклинание Гвидона, обращенное к волне, или королевича Елисея – к солнцу, месяцу и ветру, напоминающие плач Ярославны из «Слова о полку Игореве». Сказки Пушкина – не простое переложение в стихи подлинных сказок, а сложный по своему составу жанр. Пушкиным созданы сказки двух типов. В одних («Сказка о попе», «Сказка о медведихе» и «Сказка о рыбаке и рыбке»)

Пушкин воспроизводит не только дух, сюжеты и образы народного творчества, но и народные формы стиха, языка и стиля. Сказки о попе и о медведихе написаны подлинно народным стихом, «Сказка о рыбаке и рыбке» – стихом, созданным самим Пушкиным и близким по своему строению к некоторым формам народного стиха.

Отражающая культуру, «Сказка о золотой рыбке» является излюбленным предметом перевода пушкинистов за рубежом и одним из самых известных его произведений. В связи с этим, важность переводов этого произведения только лишь возрастает.

Известный переводчик Роберт Чендлер делает попутку перевести сказку. Первая и основная ошибка, которую допускает переводчик - нарочное упрощение текста, направляя его на большее понимание читателей, в частности, детей. Однако стиль, язык, поэтическое своеобразие сказки А.С. Пушкина во многом отличаются от общенародных сказок.

Упрощение оригинального текста в первую очередь происходит за счет нейтрализации в переводном тексте историзмов, архаизмов, коннотаций, фразеологизмов.

Обращение «старче», старославянский вокативный падеж, которое было введено Пушкиным специально для отражения простонародного говора 19го века, на протяжении всей сказки переводится как «old man». Подобный вариант перевода может использоваться как уничижительное слово, прозвище, в сленге, в то время, как в русском языке слово «старче» является более уважительным и его употребление в языке ограничено художественной литературой, к тому же это слово считается архаизмом.

Подобным образом нейтрализуется историзм «кичка», эквивалента слова кичка в английском языке не имеет, в связи с этим переведено общеупотребительным словом «жилетка» – «soul warmer».

Лексема «вздурилась» – просторечная, в высоком литературном стиле она, опять же не используется, что помогает нам проследить задумку автора. В переводном тексте ей соответствует словосочетание «Grew madder» (разозлиться), которое в английском языке является общеупотребительным, не обладающим дополнительной эмоциональной окраской.

«Царица» в английском языке для указания культурной принадлежности не заменяется словом «queen». В английском языке уже существует общепринятый перевод данного слова либо посредством транслитерации «tsaritsa», либо устоявшейся в некоторых переводах – «czarina». Однако переводчик смело использует слово «queen».

Слово «мужик» представлено в переводном тексте как «Peasant» (крестьянин). «Мужик» может употребляться не обязательно для обозначения человека низкого положения мужского пола, но так же для уничижительного обращения к человеку просто мужского пола. И иногда нейтрально в разговорном стиле. Несмотря на это, в соответствии с контекстом, в сказке в семантике слова заложен контраст между положением старухи как царицы теперь, и крестьянским и нищенским положением её мужа. Презрительное отношение старухи к простому мужику переводчик определяет через слово «peasant».

Уменьшительно-ласкательный суффикс «ок» в слове «старичок» никак не выражается лексически в английском переводе, хотя, исходя из контекста, это слово может получать семантически дополнительное значение, как в оригинале имеется дополнительное значение снисхождения, доброе отношение сострадания автора к старичку, которому приходится выполнять различные прихоти боярыни.

Окраска слова «воротился» как архаизма полностью теряется переводом «went back», что отражает сам факт действия, но стилистическая красота самого слова и даже первой строфы теряется.

Интересен тот факт, что слово «заморские», обозначающие на русском языке как просто «заграничные», интерпретируется как «from over the seas» в строфе. Переводчик в данном случае обращает внимание не на семантику лексемы, а на ее этимологию.

При переводе фразеологизмов Р.Чендлер не делает попытки найти эквивалентные устойчивые выражения в языке перевода, а лишь дословно их переводит. «Не дает мне покою» переводится «she gives me no peace», полнейшая русификация. В русском языке использован фразеологизм, в английском же языке это не отражается.

«Sit in another man's sleigh» – является буквальным переводом русского оригинала. Однако переводчик знает о существовании английского соответствующего фразеологизма, и в последующих строках использует их уже совместно: «don't get too big for your boots, or sit in another man's sleigh!».

Особенное внимание нужно уделить фразеологизму «остаться у разбитого корыта», что укоренилось в русском языке как устойчивое выражение, обозначающее ситуацию, когда человек остается ни с чем, когда рушатся все его планы и надежды. Однако же, аналога в английском языке не существует, в результате английская фраза «And before her lay a broken washtub» не способна передать ту эмоционально-экспрессивную, общенародную, ироническую окраску.

Таким образом мы четко видим, что всё стилистическое, индивидуально-авторское и общенародное своеобразие сказки, которое репрезентируется на лексическом языковом уровне утрачивается.

Одно переводчик Роберт Чендлер мастерски использует синтаксические повторы, инверсию, эллипсис, что позволяет ему компенсировать лексические лакуны синтаксическими.

Синтаксически автор перевода уподобляется автору оригинала «Раз он в море закинул невод, – Пришел невод с одною тиною» переводится «One day the old man cast his net / and all he caught in his net was slime.» Он в полной мере соблюдает инверсию. Более того переводит случаи полной инверсии, подлежащие в конце предложения, что абсолютно не стандартно для английского языка.

Далее автор сохраняет инверсию, ставя на первое место причастные обороты («Raging there was a black storm!») Таким образом автор пытается соблюсти дух времени и, пусть хоть и не лексическими путями, но грамматическими он «состаривает» текст на протяжении всей работы над переводом, понимая, что лексическое разнообразие и вариации русского языка на много большие всегда.

Удачным является перевод синтаксических повторов. «The old man caught fish in his fishing net;/ the old woman span with her spinning wheel.», что соответствует русскому оригиналу «Старик ловил неводом рыбу, /Старуха пряла свою пряжу». Или «Раз он в море закинул невод, – Пришел невод с одною тинной» переводится – «One day the old man cast his net / and all he caught in his net was slime.» При этом он соблюдает так же инверсию.

Конструкция «old man and old woman» сохраняется такой же параллельной и схожей как в оригинале.

Для сохранения параллелизма в рамках всей сказки переводчик использует слово «Spinning wheel» отсутствующее в оригинале. В переводе добавляется для синтаксического параллелизма с «fishing net», что позволяет создать атмосферу постоянства, цикличности их дней, которые похожи как две капли воды друг на друга.

В тексте всю «недвижимость», которую будет желать старуха в английском переводе автор переводит одинаковыми синтаксическими конструкциями «землянка» – «a house», «made of mud», «изба» – «a handsome house built of wood». Таким образом Роберт Чендлер пытается воссоздать своего рода «синтаксическую цикличность» пушкинских сказок, когда одни и те же параллельные конструкции и предложения в тексте употребляются несколько раз для определения и разграничения сюжетных отрывков. На параллелизме обыгрывается второй дом, который должен быть лучше первого, и именно поэтому он сделан из дерева. «Off he went towards the blue sea» – вот пошел он к синему морю. Переводчик сохраняет повторяющуюся конструкцию для сохранения цикличности действий старика, которые повторяются одно за другим.

Проанализировав перевод Роберта Чендлера, можно вычленить несколько авторских особенностей перевода:

1. Сохранение рифмы и стихотворного размера
2. Отсутствие отображения в английском языке большого количества русской лексики и реалий
3. Отсутствие отображения русской напевности в сказке, отображения просторечных выражений
4. Заметное подражание языку оригинала, но не полнейшее его отображение
5. Синтаксические приемы используются в качестве основных компенсационных средств.

Характерными стилистическими чертами сказки является: Использование просторечной и диалектной лексики, эмоционально окрашенных слов, историзмов и архаизмов, метафор и олицетворений, синтаксических параллелизмов и инверсий, фразеологизмов, расширенная стилистика словообразования. Но, как мы видим, далеко не все характерные сказке черты отображаются в переводе.

Можно предположить, что автор имел полное право воспользоваться при переводе выражениями, которыми пользовались английские крестьяне того же промежутка времени, но очевидно, что автор избегает этой нелитературности», на грани которой так мастерски балансирует Александр Сергеевич, отображая и культуру простого народа, и красоту высокого русского языка.

Литература:

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод Л. С. Бархударов. – М.: Международные отношения, 1975.
2. ВГБИЛ им. М.И. Рудомино: А. Липгарт «Об английских переводах поэзии и драматургии А.С. Пушкина». <http://libfl.ru/about/dept/bibliography/display.php?file=books/lipgart.html>
3. Chandler R. Note about «A tale about a fisherman and a fish».2000
4. Щербакова И. К. Глагольные лексические и фразеологические единицы в языке переводов произведений А.С. Пушкина на английский язык. – Казань, 2003.
5. Цветаева М. О непереводимости А.С.Пушкина. 2011.
6. Орлов В. Пушкин по-английски в журнале «Вестник online» 2013.
7. Вацуро В.Э., Вилье Е.А., Губко Е.А., Денисенко С.В., Золотова О.Н., Иванова Г.М., Киселева Т.Е., Ларионова Е.О., Лудилова Е.В., Михайлова Т.М., Потапова Г.Е., Рогова А.Е., Федотова С.Б., Шаронова А.В., «Пушкин в прижизненной критике, 1829.
8. Орлов В. Пушкин по-английски. <http://www.vestnik.com/issues/.2003>

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ПУШКИН И СОВРЕМЕННОСТЬ»,
ПОСВЯЩЕННАЯ 30-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ
ТЛ ИМ. А. С. ПУШКИНА И РЕСПУБЛИКАНСКОМУ
ПУШКИНСКОМУ ФОРУМУ
(сборник статей)

Bun de tipar 14.10.2016. Garnitura Times New Roman. Comanda nr. 267. Tiraj 50.
Tipografia Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți. mun. Bălți, str. Pușkin, 38