МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Дальневосточный федеральный университет»
(ДВФУ)

ВОСТОЧНЫЙ ИНСТИТУТ – ШКОЛА РЕГИОНАЛЬНЫХ И МЕЖДУНАРОДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Кафедра романо-германской филологии

Ли Полина Викторовна

ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ЛИРИКИ СТЕФАНА МАЛАРМЕ В РОССИИ: МЕТАФОРЫ ЦВЕТА И ТЬМЫ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

по направлению 45.04.01 Филология (иностранные языки),
магистерская программа «Западноевропейские языки, литературы и лингвокультуры»

Владивосток
2020

Автор работы _____
(подпись)
«16» июня 2020 г.

Руководитель ВКР профессор, д-р. филол. наук, доцент _____
(должность, учёное звание, степень)

_____ Модина Г.И.
подпись ФИО

«20» июня 2020 г.

Назначен рецензент

_____
(должность, уч. звание, степень/ предприятие)

_____
ФИО

«_____» _____ 2020 г.

«Допустить к защите»
Заведующий кафедрой канд. филол. наук, доцент
(ученое звание)
_____ Морева Н.С.
(подпись)

«20» июня 2020 г.

В материалах данной ВКР не содержатся сведения, составляющие государственную тайну. Изделия, подлежащие экспортному контролю
ЛУКИН А.Л.
Уполномоченный по экспортному контролю в ВИ-ШРМИ
ИЮЛЯ 2 г

Защищена в ГЭК с оценкой

_____

Секретарь ГЭК

_____ Е.В. Бондарева
(подпись) (И.О. Фамилия)

«_____» _____ 2020 г.

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Дальневосточный федеральный университет»
(ДВФУ)

ВОСТОЧНЫЙ ИНСТИТУТ - ШКОЛА РЕГИОНАЛЬНЫХ И МЕЖДУНАРОДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

кафедра романо-германской филологии

ОТЗЫВ РУКОВОДИТЕЛЯ ВКР

на выпускную квалификационную работу студента (ки)

_____Ли Полины Викторовны_____
(фамилия, имя, отчество)

специальность (направление) _____45.04.01 Филология (иностранные языки), магистерская программа «Западноевропейские языки, литературы и лингвокультуры» _____

группа __М5118-45.04.01запялл__

Руководитель ВКР ____доктор филологических наук, доцент, Модина Галина Ивановна_____

На тему «Переводческая рецепция лирики Стефана Малларме в России: метафоры света и тьмы»
Дата защиты ВКР «_16__» __июля___ 2020__ г.

Оригинальность текста ВКР составляет _____87_____%.

Выпускная квалификационная работа П. В. Ли посвящена проблеме переводческой рецепции лирики Стефана Малларме в России на примере анализа переводов метафор света и тьмы в лирике поэта. **Актуальность** и **новизна** работы связаны с важной для современного переводоведения и литературоведения проблемой переводческой рецепции художественного текста и малой изученностью поэтики Малларме в России. Переводческая рецепция метафор света и тьмы исследуется в связи с актуальной для современного переводоведения проблемой переводной множественности.

Содержание работы Полины Викторовны Ли соответствует заданию и поставленной цели. Выводы свидетельствуют о решении обозначенных во Введении задач.

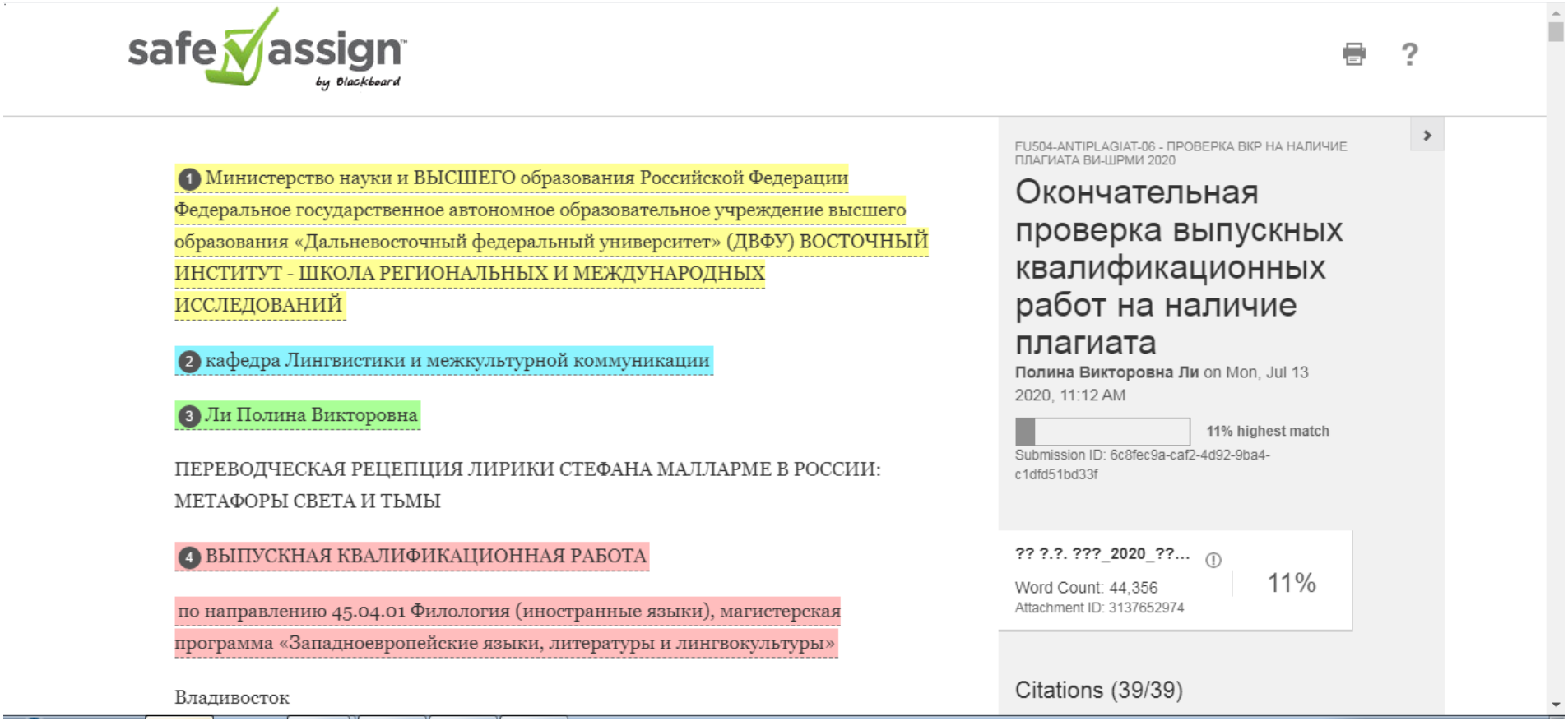
Научное значение работы определено обращением к актуальным в современном переводоведении и литературоведении проблемам. **Практическое** значение работы связано с возможностью использовать данный материал в учебном процессе.

Работа Полины Викторовны Ли представляет собою самостоятельное завершенное исследование, свидетельствует о владении теоретическими знаниям, способности самостоятельно выдвигать гипотезу исследования, подтверждать ее анализом художественного текста, логично излагать материал, обобщать теоретические факты и эмпирические наблюдения, формулировать выводы.

Выпускная квалификационная работа Полины Викторовны Ли соответствует требованиям, предъявляемым к Выпускной квалификационной работе магистра, и заслуживает высокой оценки.

Руководитель ВКР __д-р. филол. наук, доцент__ _____ Г.И. Модина_
(уч. степень, уч. звание) (подпись) (и.о.фамилия)

«_6_»__июля____2020___ г.


safeassign by Blackboard

1 Министерство науки и ВЫСШЕГО образования Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Дальневосточный федеральный университет» (ДВФУ) ВОСТОЧНЫЙ ИНСТИТУТ - ШКОЛА РЕГИОНАЛЬНЫХ И МЕЖДУНАРОДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

2 кафедра Лингвистики и межкультурной коммуникации

3 Ли Полина Викторовна

ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ЛИРИКИ СТЕФАНА МАЛЛАРМЕ В РОССИИ: МЕТАФОРЫ СВЕТА И ТЬМЫ

4 ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

по направлению 45.04.01 Филология (иностранные языки), магистерская программа «Западноевропейские языки, литературы и лингвокультуры»

Владивосток

FU504-ANTIPLAGIAT-06 - ПРОВЕРКА ВКР НА НАЛИЧИЕ ПЛАГИАТА ВИ-ШРМИ 2020

Окончательная проверка выпускных квалификационных работ на наличие плагиата

Полина Викторовна Ли on Mon, Jul 13 2020, 11:12 AM

11% highest match

Submission ID: 6c8fec9a-caf2-4d92-9ba4-c1dfd51bd33f

?? ?.?. ???_2020_??...

Word Count: 44,356

Attachment ID: 3137652974

11%

Citations (39/39)

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Дальневосточный федеральный университет»
(ДВФУ)

ВОСТОЧНЫЙ ИНСТИТУТ - ШКОЛА РЕГИОНАЛЬНЫХ И МЕЖДУНАРОДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

кафедра романо-германской филологии

Р Е Ц Е Н З И Я

на выпускную квалификационную работу студента (ки)__ Ли Полины Викторовны _
(фамилия, имя, отчество)

специальность (направление) __45.04.01 Филология (иностранные языки), магистерская программа «Западноевропейские языки, литературы и лингвокультуры»_____

группа _ М5118-45.04.01запялл _

на тему «Переводческая рецепция лирики Стефана Малларме в России: метафоры света и тьмы»

Руководитель ВКР _ доктор филологических наук, доцент, Модина Галина Ивановна _
(ученая степень, ученое звание, и.о.фамилия)

Дата защиты ВКР «16_» __июля___ 2020__ г.

1 Актуальность ВКР, ее научное, практическое значение и соответствие заданию
Выпускная квалификационная работа Полины Викторовны Ли посвящена **актуальной проблеме**. Феномен художественного перевода, множественность переводческих стратегий, перевод классических произведений в настоящее время находятся в центре внимания литературоведов, лингвистов и переводчиков, проблемы художественного перевода стали ключевыми в компаративных и культурологических исследованиях. Материалом исследования выбрана лирика французского поэта-символиста Стефана Малларме. Его изысканный «темный стиль» представляет собою вызов переводчику, а история переводов его лирики в России насчитывает более ста лет и связана с именами многих русских поэтов-переводчиков (Анненский, Мандельштам, Волошин, Брюсов, Дубровкин). П. В. Ли. обратившись к анализу русских переводов лирики Малларме главное внимание обратила к особенностям перевода важных в художественном мире поэта образов – метафор света и тьмы, что позволяет говорить о **новизне**, **научном и практическом значении** работы
2 Достоинства работы: умение работать с литературой, последовательно и грамотно излагать материал, оригинальность идей, раскрытие темы, достижение поставленных целей и задач Работа П. В. Ли имеет логичную, полностью отвечающей задачам исследования структуру. В первой главе представлен теоретический материал, конкретизирующий представления о метафоре как литературном приеме, его специфике и функциях в художественном тексте,

особенностях интерпретации и перевода. П. В. Ли обращается здесь к фундаментальным трудам литературоведов, лингвистов, культурологов и переводчиков (А. Н. Веселовского, Б.В. Томашевского, В.В. Виноградова, А.Ф. Лосева, Н.Д. Арутюновой, Ю.М. Лотмана, Н. Гудмена, П. Рикера и других ученых). Отметим логичность включения в теоретическую часть аналитически представленный материал о проблемах интерпретации и перевода метафор. Бесспорное **достоинство** этой части: глубокое осмысление теории, четкое разграничение понятий «аллегория», «метафора», «символ», позволившее определить функцию метафорических образов в поэтике Малларме как основной способ создания символического пространства.

Достоинством второй части работы является подробный анализ переводческой рецепции метафор «света и тьмы» в переводах разных лет, принадлежащих переводчикам разных школ. Анализ переводов Полина Викторовна Ли сопровождает собственными подстрочными переводами и комментариями, свидетельствующими о понимании художественных особенностей оригинального текста, стремлении понять переводческие задачи, объяснить выбор той или иной трансформации, хороших навыках литературоведческого анализа.

Поставленная в работе цель выполнена, выводы соответствуют поставленным задачам

3 Недостатки и замечания (как по содержанию, так и по оформлению)

Замечания к работе Полины Викторовны Ли касаются отдельных стилистических недочетов в выполненных ею подстрочных переводах анализируемых текстов.

Вопросы:

1. В работе проанализированы переводы пяти стихотворений. Присутствуют ли метафоры света и тьмы в других произведениях Малларме? Если присутствуют, то как варьируется их значение?

4 Целесообразность внедрения, использование

Работа П. В. Ли может быть использовать в учебном процессе, материал первой и второй глав можно рекомендовать к совместной с руководителем публикации.

5 Общий вывод: (о присвоении дипломнику соответствующей квалификации и оценка: отлично, хорошо, удовлетворительно

Выпускная квалификационная работа «Переводческая рецепция лирики Стефана Малларме в России: метафоры света и тьмы» отвечает основным требованиям, предъявляемым к магистерским диссертациям, а ее автор – Полина Викторовна Ли – заслуживает присвоения ей квалификации «Магистр филологии».

Оценка _отлично__

Рецензент: профессор кафедры
русского языка как иностранного
доктор филологических наук Е. А. Первушина

« 7 » __июля___ 2020__ г.

М.П.

Содержание

Введение 4

1. Понятие «метафора»: дефиниции, типология, функции, проблемы перевода . 8

1.1. Метафора как литературный прием 8

1.1.1. Проблема определения метафоры 8

1.1.2. Проблема двойственной сущности метафоры 11

1.1.3. Функции метафоры в художественном тексте 14

1.2. Понятия «метафора», «аллегория», «символ» 16

1.2.1. Аллегория и символ 16

1.2.2. Метафора и аллегория 20

1.2.3.Метафора и символ 21

1.3. Проблемы перевода метафор 24

1.3.1. Приемы интерпретации метафоры 24

1.3.2. Стратегии перевода метафор 27

1.3.3. Традиции художественного перевода в России 31

1.3.4. Проблема переводной множественности 37

2. Рецепция метафор света и тьмы в лирике Стефана Малларме в русских переводах 41

2.1. Особенности поэтики Стефана Малларме 41

2.1.1. Формирование эстетики Стефана Малларме 43

2.1.2. Представления Стефана Малларме о символической природе искусства и ее воплощение в лирике поэта 48

2.2. Метафоры света и тьмы в лирике Стефана Малларме в русских переводах 56

Заключение 165

Список литературы 169

Введение

Творчество Стефана Малларме, давшего толчок зарождению символистского движения, уже на протяжении многих лет привлекает к себе внимание исследователей по всему миру. С. Малларме коренным образом переосмыслил значение поэзии и считал, что она должна изображать не сам предмет, а впечатления от него. Он видел своей целью возродить сакральную роль поэзии, чтобы только тонко чувствующий читатель мог проникнуть в тайный замысел автора, поэтому чрезвычайную важность для него приобретает символ. Провозглашенный «принцем поэтов» после смерти Поля Верлена, Стефан Малларме был истинным реформатором поэтического языка и приобрел последователей не только во Франции, но и в других странах.

На русский язык произведения С. Малларме переводили И. Ф. Анненский, Е. В. Баевская, В. Я. Брюсов, М. А. Волошин, Р. М. Дубровкин, В. М. Козовой, П. Н. Краснов, В. В. Левик, Э. Л. Линецкая, О. Э. Мандельштам, С. В. Петров, М. В. Талов, Эллис (Л. Л. Кобылинский), И. Г. Эренбург и др.

Настоящая работа посвящена исследованию рецепции метафор света и тьмы в лирике С. Малларме российскими переводчиками.

Степень изученности проблемы:

Так как нельзя отрицать влияние, оказанное поэтом на мировую литературу, на данный момент существует уже большое количество трудов на французском и английском языках, посвященных творчеству С. Малларме. Можно отметить ряд исследователей, работавших над интерпретацией символических элементов в лирики поэта: Г. Дэвис, Э. Нуле, А. Тибодэ, Ш. Шассе и др. Кроме того, существует ряд авторов, рассматривавших проблему взаимосвязи автора с языком: Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Ж. Шерер и др. Множество раз творчество С. Малларме рассматривалось с точки зрения философии: Ж. Деррида, Д. Моссоп, Л.Дж. Остин и др. Помимо этого, многие исследователи затрагивали влияние живописи и музыки на творчество Малларме: С. Бисмут, Ф. Лаку-Лабарт, М.-А. Сарда, Г. Люке и др.

Отметим, что среди отечественных исследователей также есть те, кто занимался анализом его творчества: С. Н. Зенкин, также рассматривавший проблему взаимоотношения автора и текста, Г. К. Косиков, размышлявший о символизме, Н. В. Тишунина, осветившая вопрос влияния идей Вагнера на С. Малларме, Л. Ф. Чернякова, в центре внимания которой было влияние биографических факторов на творчество поэта и др.

Однако, должное внимание не было уделено интерпретации метафор света и тьмы в лирике С. Малларме, кроме того, насколько нам известно, на данный момент не существует исследований, посвященных восприятию этих метафор российскими переводчиками.

Актуальность нашего исследования обусловлена неизменным вниманием отечественного и зарубежного литературоведения к творчеству Стефана Малларме, автобиографическим характером и высокими художественными достоинствами его произведений, а также недостаточной изученностью особенностей переводческой рецепции метафор света и тьмы в лирике поэта в России.

Объект исследования – произведения С. Малларме в русских переводах.

Предмет исследования – метафоры света и тьмы в лирике С. Малларме.

Цель данной работы - исследовать символическое значения метафор света и тьмы в лирике С. Малларме в переводе на русский язык.

Поставленная цель обусловила необходимость постановки и решения следующих исследовательских **задач:**

- Проанализировать понятие метафоры в литературоведческих исследованиях, взгляды на ее двойственную сущность и ее функции в художественном тексте;
- Сопоставить понятия «метафора», «аллегория» и «символ» и выявить связь между ними;
- Определить существующие приемы интерпретации метафоры в лирических произведениях;

- Ознакомиться с традициями российских переводческих школ, с явлением переводной множественности и стратегиями перевода метафор;
- Выявить особенности поэтики С. Малларме, изучить его собственную теорию символов и значение метафор в его творчестве;
- Проанализировать символику метафор света и тьмы в лирике Стефана Малларме;
- Выявить особенности русских переводов метафор света и тьмы в лирике С. Малларме.

Материалом исследования послужили стихотворения парнасского периода творчества С. Малларме: «Apparition» (1863), «Les Fenêtres» (1863), «L'Azur» (1864), «Soupir» (1864) в переводах В. В. Алексеева, Е. В. Баевской, В. Я. Брюсова, Р. М. Дубровкина, П. Н. Краснова, Э. Л. Линецкой, С. В. Петрова, А. М. Ревича, М. В. Талова. Выбор именно этих стихотворений для анализа обусловлен прежде всего наличием в них метафор света и тьмы, кроме того, их неоспоримой художественной ценностью, а также особым вниманием переводчиков. При выборе перевода нас интересовали разные подходы к переводу.

Теоретической базой послужили отдельные теоретические положения, представленные в трудах по теории символа Г. К. Косикова, В. В. Виноградова, А. Ф. Лосева, в работах по теории метафоры Н. Д. Арутюновой, В. М. Жирмунского, Н. Гудмена, В. Г. Гак, в исследованиях проблемы интерпретации и перевода метафор П. Ньюмарка, Р. ван ден Брука, Я. И. Рецкера.

Методология и методы исследования:

- биографический метод для установления связи между биографией поэта и особенностями созданного им литературного произведения;
- герменевтический метод, служащий для интерпретации и понимания литературного произведения;
- историко-литературный метод, позволяющий привлекать суждения критиков литературоведов о творчестве изучаемого автора;

- сопоставительный метод, направленный на выявление особенностей в разных переводах одних и тех же произведений.

Структурно работа состоит из введения, основной части, включающей в себя две главы, заключения и списка литературы. Во введении обозначена степень изученности проблемы, определена актуальность и цель исследования, сформулированы задачи, обозначены объект и предмет исследования, описан материал и теоретическая база исследования и использованные в ходе работы методы. В теоретической главе рассмотрено понятие метафоры как литературного приема, рассмотрены ее функции и взаимосвязь с аллегорией и символом, рассмотрены приемы интерпретации и перевода метафор. В практической части исследования были выявлены особенности поэтики С. Малларме и проанализирован перевод метафор на русский язык в выбранных стихотворениях и проведен общий сопоставительный анализ переводов. Список литературы состоит из 145 источников, 16 из которых представлены на иностранном языке.

1. Понятие «метафора»: дефиниции, типология, функции, проблемы перевода

1.1. Метафора как литературный прием

1.1.1. Проблема определения метафоры

Метафора играет значительную роль в художественном тексте и по мнению ряда исследователей (А. А. Потебня, М. Н. Кожина, В. А. Пищальникова и др.) служит важнейшим инструментом для создания художественного мира. По мнению Н. Д. Арутюновой и Г. Д. Ахметовой, художественному тексту присущи такие черты как образность, иносказательность, так как автор не принимает обыденный взгляд на мир [10, с. 17; 12, с. 7].

К определению сущности метафоры впервые обратился Аристотель. В «Поэтике» он рассматривает метафору как фигуру речи, оказывающую положительное воздействие на слушателя. Аристотель полагает, что метафора – это «перенесение имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии», и в основе ее лежит принцип подобия [6].

Выявляя сущность метафоры как литературного приема, исследователи обращаются к истории этого тропа и обнаруживают его связь с особенностями мировосприятия, свойственными разным эпохам. Так, Г. К. Косиков в работе о средневековой французской литературе отмечает, что эта черта отражает мистицизм, присущий культуре Средневековья [59, с. 32, 61]. На эту связь указывает и шведская исследовательница М. Стольхаммар. Средневековое общество было религиозно, отмечает она, и люди были уверены, что во всем Божьем творении заложен особый смысл, ключом к толкованию которого была метафора [142, p. 24].

В эпоху Ренессанса и Просвещения метафора в поэзии все еще рассматривалась как выражение высшего знания, однако с развитием науки и рациональной философии возникло требование сделать язык ясным и конкретным, исключая из него метафоричность.

С наступлением эпохи романтизма метафора снова приобрела значение важного составляющего языка и мышления. Мыслители этого времени были убеждены, что язык и метафора – неразделимы. В. М. Жирмунский писал: «романтическое искусство в стилистическом отношении есть поэзия метафоры» [46, с. 323]. Для романтиков метафора – средство проникнуть в скрытый смысл сущего, в мистические процессы, протекающие в природе, которая приобретает человеческие черты в литературе. Приверженцами таких взглядов были немецкий поэт и философ Новалис, философ Ф. Шеллинг, представители английского романтизма У. Вордсворт, С. Кольридж, П. Шелли. До этого периода истории метафору относили в основном к риторике, но начиная с эпохи романтизма метафора рассматривается в основном с точки зрения литературы.

В XX веке метафора привлекает внимание лингвистов, психологов, философов. Многие исследователи подчеркивали, что неоднозначность структуры метафоры привела к возникновению большого количества подходов и трактовок этого явления. М. Блэк заявлял: «Мне кажется, что легче прийти к согласию в вопросе о частных случаях, чем об интерпретации понятия метафоры в целом» [19, с. 153 – 173]. В XX в. в лингвистике возникли два основных подхода к трактовке метафоры. М. Блэк представил сравнительную точку зрения (comparison view), которая впоследствии стала считаться традиционной и обозначала, что в основе метафоры – выявление сходства или аналогии. Другую теорию метафоры развивали американские ученые Дж. Лакофф и М. Джонсон. Ученые представляли метафору как факт мышления, а не чисто языковое явление и разработали понятие концептуальной метафоры [62, с. 387 – 416].

Мы обнаружили несколько точек зрения на сущность метафоры, объединяющих различных исследователей:

1) Метафора – сокращенное сравнение. Этой точки зрения придерживается Б. В. Томашевский, говоря, что в основе метафоры лежит сходство двух понятий и что элемент сходства – именно тот признак, «который

писатель возбуждает в воображении читателя» [108, с. 218]. И. В. Арнольд пишет о метафоре так: «Метафора обычно определяется как скрытое сравнение, осуществляемое путем применения названия одного предмета к другому и выявляющее таким образом какую-нибудь важную черту второго» [7, с. 123-230]. По мнению А. П. Квятковского, при построении метафоры за основу берется неназванное сравнение одного явления с другим по принципу общего признака для этих сопоставляемых явлений, при этом метафорический смысл приобретается словом или выражением в том случае, если оно используется в переносном значении [53, с. 16]. Подобным образом понимают метафору исследователи Е. Д. Боева и Е. А. Кулькина [21, с. 41], М. А. Куниловская [60, электронный ресурс] и Т. Виану, который говорит о том, что метафору следует определять именно так, потому что в ней не происходит соотношения образа и смысла. Вместо этого метафора показывает образ, опуская его реальное значение. При этом, благодаря существующей связи с образом, возможно раскрыть подразумеваемый смысл [28, с. 3]. Дж. Миллер писал о метафоре как об утверждении сравнения, сжатом уподоблении [78, с. 236 – 283].

2) перенос наименования по сходству: Б. П. Иванюк определяя так метафору, отмечает, что прямое значение предмета находится в подтексте, а переносное выходит на первый план [50, с. 121]. Таким же образом метафора трактуется в «Литературной энциклопедии: Словаре литературных терминов» [66], в работе Ж. А. Вардзелашвили «О двоякой сущности метафоры» [25, с. 66-77]. Н. Д. Арутюнова вывела определение метафоры, ставшее традиционным для отечественной теории. В ее понимании метафора — это «троп или механизм речи, состоящий в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений и т.п., для характеризации или наименования объекта, входящего в другой класс, либо наименования другого класса объектов, аналогичного данному в каком-либо отношении» [7, с. 296]. Исследователь говорит о том, что метафора отрицает принадлежность явления к той сфере, откуда оно происходит, и утверждает, что оно является частью класса, к которому логически его причислить нельзя [10, с. 17].

3) Е. Х. Мещерякова, обобщая определения словарей и исследования М. Блэка и А. Н. Баранова говорит о метафоре как о «новом использовании уже существовавшего ранее в языке слова или словосочетания, для обозначения какого-либо понятия с целью наделения его частью предыдущего смысла» [77, электронный ресурс]. По мнению В. М. Жирмунского, метафора — это замена окказионального значения слова на узуальное; прием, служащий определенной художественной задаче [46, с. 323]. М. Блэк среди черт метафоры отмечал ее способность открывать новое знание и понимание [130, p. 19-43]. П. Рикер писал о семантической инновации, присущей метафорическим выражениям, обладающим значением, возникшим на основе привычного лексического значения. «Метафора не загадка, а решение загадки» [93, с. 419-420].

Таким образом, из существующих определений метафоры можно выделить три основных пути трактовки этого термина: 1) сокращенное сравнение; 2) перенос наименования по сходству; 3) новое использование уже существовавшего раннее слова или словосочетания. В нашей работе за основу мы принимаем определение метафоры, данное Б. В. Томашевским: «метафора — это сокращенное сравнение или, что то же самое, сближение двух понятий на основании их сходства… Элемент сходства и есть тот признак, который писатель возбуждает в воображении читателя, когда употребляет метафору» [108, с. 218]. Мы считаем, что это определение наиболее точно, так как символические образы в творчестве С. Малларме складывались из метафор, и с их помощью он передавал впечатление.

1.1.2. Проблема двойственной сущности метафоры

Следует также сказать, что, по мнению ряда авторов, метафора имеет двоякую сущность (В. В. Виноградов, Б. А. Ларин, Н. Д. Арутюнова, Г. Н. Скляревская, А. А. Прокопьева, Е. Д. Боева и Е. А. Кулькина, Р. ван ден Брук, П. Ньюмарк и др.): она одновременно представляет собой и языковое средство, и поэтическую фигуру, т.е. говорится о существовании двух видов метафор – языковой и художественной. Наличие у метафоры двоякой сущности (быть средством языка и вместе с тем поэтическим средством) выделял еще

Цицерон: «Подобно тому, как одежда, сперва изобретенная для защиты от холода, впоследствии стала применяться также и для украшения тела и как знак отличия, так и метафорические выражения, введенные из-за недостатка слов стали во множестве применяться ради услаждения» [5, с. 381]. Впервые противопоставил эти два типа метафоры швейцарский лингвист Ш. Балли (1961). Художественная метафора может также обозначаться как поэтическая, индивидуальная, индивидуально-авторская, метафора стиля и т.д.

В.В. Виноградов подчеркивает, что литературный текст руководствуется особыми нормами, по этой причине художественные метафоры – это результат словесных сочетаний, а языковые берут за основу понятия внешнего мира [31, с. 249]. По Б. А. Ларину, художественная речь отделена от норм живого языка и содержит не только логическую информацию, но также имеет эстетическую составляющую, которая может быть воспринята и понята только в контексте всего художественного произведения. Именно поэтому художественная метафора обладает оригинальностью, многомерностью и способностью вывести явление из привычного восприятия [64, с. 4].

Н. Д. Арутюнова считает, что языковую и художественную метафоры можно понимать как схожие явления, либо в качестве самостоятельных объектов. По мнению автора, с одной стороны, языковая и художественная метафоры схожи в семантике, к тому же они применяются во взаимопроникающих областях. [9, с. 170, 217]. С другой стороны их можно разделить, так как лексическое значение языковой метафоры можно структурировать и отнести к тому или иному типу, к тому же она свободно вступает в новые семантические связи, тогда как художественная метафора по своей сути уникальна и тесно связана с контекстом употребления [9, с. 155]. Г. Н. Скляревская поддерживает точку зрения о различии языковой и художественной метафоры [99, с. 65].

Н. Д. Арутюнова выделила отличительные черты художественной метафоры: 1) слияние в ней образа и смысла; 2) контраст с привычной классификацией объектов; 3) категориальный сдвиг; 4) актуализация

«случайных связей»; 5) несводимость к буквальной перифразе; 6) собирательность значения; 7) допущение разных интерпретаций; 8) отсутствие или необязательность мотивации; 9) апелляция к воображению, а не к знанию; 10) выбор кратчайшего пути к сущности объекта [9, с. 20].

В. Н. Телия согласна с Н. Д. Арутюновой в том, что замена художественной метафоры буквальными эквивалентами невозможна, а также видит различие языковой и художественной метафоры: последняя ограничена только фантазией автора, в то время как первую можно в какой-то мере «запрограммировать» [105, с. 192]. Об этом говорит и Э. Р. Хамитова: «художественная метафора – результат целенаправленных эстетических поисков, языковая метафора дана в языковом сознании в готовом виде». Еще одним отличием автор считает то, что «художественная метафора отражает индивидуальную картину мира своего создателя, а языковая метафора – обще языковую» [113, электронный ресурс]. Е. Д. Боева и Е. А. Кулькина поддерживают это утверждение, а также выдвигают другие: оригинальность (также выделена Н. Д. Арутюновой), тесная связь с контекстом и отражение неповторимого стиля автора [22, с. 41-44].

Ж. А. Вардзелашвили [26, с.66-67] так же, как и Н. Д. Арутюнова, выделяет среди черт художественной метафоры, отличающих ее от языковой метафоры: 1) невозможность буквального перефразирования, 2) сдвиг в очевидных для всех соотношениях, что также было отмечено Р. Якобсоном [129, с. 331]. Например: «Тихо барахтается в тине сердца глупая вобла воображения» (Маяковский), 3) тесная связь с контекстом (также выделенная Е. Д. Боевой и Е. А. Кулькиной [22, с. 41-44] и описанные в работе В. Н. Телия «Вторичная номинация и ее виды» [102, с. 194], 4) уникальность каждой художественной метафоры – свойство, которое выделяют все исследователи, разделяющие языковую и художественную метафоры.

При этом наряду с авторами, выделяющими различия между языковой и авторской метафорой есть и те, кто этого не делает: некоторые авторы (например, В. П. Григорьев в работе «Поэтика слова» (1979), М. Верли «Общее

литературоведение (1957)) рассматривают языковую и художественную метафоры как единый объект исследования, т.к. области действия данных метафор взаимопроницаемы, и их функции могут совпадать.

Подводя итог, мы можем выделить основные черты, отличающие художественную метафору от языковой: 1) оригинальность, новизна; 2) слияние образа и смысла; 3) категориальный сдвиг; 4) невозможно буквально перефразировать; 5) собирательность значения; 6) допущение разных интерпретаций; 7) отсутствие или необязательность мотивации; 8) выбор кратчайшего пути к сущности объекта; 9) тесная связь с контекстом. Объектом нашего внимания будет художественная метафора, т.к. она наиболее характерна для поэтического текста.

1.1.3. Функции метафоры в художественном тексте

Н. Гудмен считал, что «суть метафоры — в ее функции, а не в применении» [44, с. 196]. В действительности, метафора может выполнять целый ряд задач в художественном тексте.

Можно с уверенностью сказать, что заглавную роль в художественном тексте играет эмотивная функция метафоры. Ее выделяют такие ученые как Н. Д. Арутюнова, А. А. Потебня, В. Н. Телия, В. К. Харченко, В. В. Рожков, В. П. Москвин и ряд других. По словам В. В. Рожкова, причиной этому – тесная взаимосвязь художественного текста с образностью, которая оказывает сильное воздействие на читателя [95, электронный ресурс]. Б. В. Томашевский писал так о данном свойстве метафоры: «Метафорическое употребление слова, разрушая его логическое содержание, пробуждает эмоциональные ассоциации, определённым образом направленные» [108, электронный ресурс].

Кроме того, как уже было упомянуто в первом подразделе этой главы, ряд авторов отмечают познавательную функцию метафоры. Среди них Б. В. Томашевский, М. Блэк, П. Рикер, Н. Д. Арутюнова, Е. Х. Мещерякова, А. Н. Баранов и др. Эту функцию можно сблизить с кодирующей и эвристической функциями, выделенными В. К. Харченко и В. В. Рожковым, который говорит о том, что в метафоре заложен код, сжатая информация, и

когда читатель расшифровывает его, «возникает феномен, который в психологии носит название «инсайт», т. е. мгновенное озарение» [95, электронный ресурс].

По мнению Е. С. Богдановой, «метафора описывает то, что нельзя выразить посредством буквального значения слов: например, состояние души, чувства» [21, электронный ресурс]. Это можно отнести к номинативной функции метафоры, которую так же отмечала В. К. Харченко, В. Н. Телия, которая писала, что метафора «служит средством обозначения тому, чему нет названия» [105, с. 11].

К тому же можно выделить стилеобразующую функцию, под которой понимается вовлеченность метафор в построение стиля. Согласно Ф. Я. Шаваевой, в результате метафоризации происходит рождение образа [120, с. 21-22]. Изучением этой функции занимались В. К. Харченко, Б. А. Ларин, В. В. Виноградов, Ю. М. Лотман, В. П. Григорьев и др.

Е. С. Богданова говорит о том, что метафора позволяет автору выразить свое индивидуальное видение мира и свои ассоциации, и приводит в пример изображение пруда в стихотворениях разных поэтов: у К. Д. Бальмонта умиротворяющее: «пруд качал в себе звезду», у Б. Л. Пастернака ночной пруд — это нечто мрачное и тревожное: «ночь полоскалась в гортанях запруд», где «пылали кубышки с полуночным дегтем» [21, электронный ресурс].

В. В. Рожков считает текстообразующую функцию одной из наиболее важных, ее можно понимать буквально – расширение образа, и образно – «порождение подтекстового слоя» [95, электронный ресурс]. Е. С. Богданова выделяет функции, близкие текстообразующей: построение художественного текста и сюжетообразующая функция (например, легенда о Данко из рассказа М. Горького «Старуха Изергиль», где в основе сюжета лежит метафора «отдать сердце») [21, электронный ресурс].

Обобщая рассмотренные нами исследования, выделим основные функции метафоры в художественном тексте: 1) эмотивная; 2) познавательная; 3)

номинативная; 4) стилеобразующая; 5) выражение индивидуального видения мира и ассоциаций; 6) текстообразующая.

Мы считаем, что благодаря этим функциям метафоры С. Малларме удавалось создавать сложные и многослойные по смыслу тексты.

1.2. Понятия «метафора», «аллегория», «символ»

Так как область изучения метафоры значительно разрослась, само понятие стало более размытым, а потому необходимо отделить его от смежных ему. По словам А. Ф. Лосева, разграничение символа от аллегории и метафоры часто бывает достаточно нелегкой задачей, которую исследователь называет тончайшей работой для теоретика литературы и искусства [73, с. 3-13].

1.2.1. Аллегория и символ

Ознакомившись с литературой по данному вопросу, мы выяснили, что в ходе истории представление об аллегории как о художественном приеме менялось. Впервые понятие «аллегория» появляется в работах Псевдо-Лонгина и Цицерона об ораторском искусстве, т.е. как единица риторики с самого начала была «средством передачи скрытого смысла высказывания» при помощи непрямого описания. Аллегория занимает важное место в эпоху Средневековья, когда авторы видели аллегорию в качестве, как пишет А. Е. Махов, «чувственного знака отвлеченной идеи», и аллегорический смысл присваивался самым разным явлениям: растениям, животным, драгоценным камням, сооружения («грот любви» в романе «Тристан» Готфрида Страсбургского, нач. XIII в.) и т. п. В эпоху Ренессанса и барокко на представления об аллегории повлияла публикация «Иероглифики» Гораполлона в 1505, в результате чего возникли «темные аллегории, которые невозможно было расшифровать, не обладая неким специальным знанием. В XVIII начале XIX вв. аллегорию тщательно изучали в качестве некой формы художественного образа (Винкельман, Гёте, Шеллинг, Гегель, Зольгер, Шопенгауэр и др.), значение термина расширяется и противопоставляется символу (Ф. Шлегель, Ф. Баадер). В середине XIX в. понятие аллегории становится более узким и входит в категорию художественного приёма (тропа).

В XX в. оно теряет свое ведущее значение, однако сохраняется в литературных жанрах, построенных на четкой морали: как басня, моралите, притча, также она присутствует в научной фантастике, утопии, антиутопии. Источником большого количества аллегорических образов в литературе являются мифы и фольклор.

В Большой советской энциклопедии аллегория трактуется как «условное изображение в искусстве отвлечённых идей, которые не ассимилируются в художественном Образе, а сохраняют свою самостоятельность и остаются внешними по отношению к нему. Связь между образом и значением устанавливается в аллегории по аналогии (например, лев как олицетворение силы и т. п.)» [24].

Несколько иной взгляд представлен в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина, где аллегория трактуется как форма иносказания, которая позволяет отобразить что-либо абстрактное, отвлеченное при помощи конкретного образа [68]. Такую трактовку поддерживают в своих работах О. С. Ахманова [11, с. 39 – 40], И. Б. Голуб [41, с. 136], А. П. Квятковский [55, С. 16] и В. П. Забродченко [49, с. 44]. В. П. Москвин в этих определениях выделяет два аспекта: 1) аллегория как иносказание и 2) аллегория как символ [80, с. 173-175].

По мнению Н. Д. Тамарченко, основная черта аллегории – отсутствие у нее самостоятельного значения, т.к. она всего лишь выражает какую-то мысль, делая ее более конкретной и понятной. Исследователь считает аллегорию самым абстрактным из всех других тропов и говорит о ее принципиальном отличии от символа, который тропом не является [88, с. 276].

В античности преобладало мифологическое видение мира, что подразумевало единство символа и его смысла без всякого над ним размышления. Ситуация меняется, когда Платон предпринял попытку отделить символ от дофилософского мира, где происходит смешение понятий «символ» и «аллегория». Неоплатонизм дает толчок к изменению восприятия символа. Он отделяется от аллегории и все зримое предстает как символ Божьей

сущности. Во времена Средневековья эта теория принималась наряду с аллегоризмом. Считается, что для средневекового мышления была характерна «способность воспринимать зримые объекты одновременно и как вещи, и как репрезентанты идей», «как вещи и как картины чего-то иного» [140, p. 27]. В эпоху Возрождения усилилось интуитивное восприятие символа. Современная трактовка символа складывается на рубеже XVIII и XIX вв. в немецкой классической философии, у Гете и в романтической эстетике [88, с. 226-227]. Тогда как романтики видели мистическую сторону символа, Г. В. Ф. Гегель выделял в символе его рационалистичную сторону («Символ есть прежде всего некоторый знак»), основанную на «условности». В русском и немецком символизме происходит «осмысление социально-коммуникативной природы символа». А в XX в. символ приобретает более широкое значение, и Э. Кассирер представляет все бытие и самого человека как символическое [53, с.218].

В ходе исследования мы обнаружили, что многие из тех исследователей, кто изучает символ, определяют его через противопоставление аллегории и в целом тропам (словам, используемым в переносном значении и основанных на сходстве), отмечая присущее ему бесконечное множество значений. Например, мы можем видеть это у С. Н. Бройтман, которая, отделяя символ от тропа, говорит о наличии у него «прямого предметного смысла, разворачивающегося в бесконечный спектр значений» (по определению А. Ф. Лосева, «символ – функция бесконечности»). Воплощаясь в символе, образ становится ясным, проявляя истинный смысл [88, с. 226-227]. Как писал П. А. Флоренский: символ – «это нечто, являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и, однако существенно через него объявляющееся» [112, с. 287].

По мнению А. П. Квятковского, символ представляет собой «многозначный предметный образ», в котором соединены разные стороны изображаемой автором реальности на основе их сходства. В роли символа могут выступать предметы, животные, природные явления, различные признаки предметов, недосказанность, личностное восприятие деталей

окружающего мира. Согласно А. П. Квятковскому, символ использует скрытое сравнение и уподобление [43].

По Г. К. Косикову, Ш. Бодлер интерпретировал теорию Э. Сведенборга о мистических «соответствиях» (correspondances), обозначающих нечто большее, чем просто сходство: эти соответствия выявляют не случайное совпадение, а общее для них во всякое время начало [55, с. 8], в чем С. С. Аверинцев видит принципиальную разницу между символом от тропом. Помимо этого, исследователь подчеркивает, что, в отличие от аллегории, символ невозможно интерпретировать при помощи только лишь усилия мысли, так как его нельзя отделить от структуры образа, он многослоен и требует глубокого размышления от воспринимающего [69].

Исследование А. Н. Веселовского о психологическом параллелизме показало, что символ способен отражать не просто внешнее сходство объектов, а их единство, будучи более архаичной, чем тропы, допонятийной выразительной категорией [27]. Об этом также говорит и С. Н. Бройтман, подчёркивая свойство символа соединять в себе самом «цельность конкретного и всеобщего» [88].

Вслед за И. В. Гете Н. Д. Тамарченко среди сходных черт аллегории и символа называет то, что они оба позволяют выразить какую-либо идею [цит. по 88]. Опираясь на исследование Г. В. Ф. Гегеля, автор называет основной чертой аллегории отсутствие у нее самостоятельного значения, эту точку зрения разделяет Е. Г. Белоусова [88; 39; 19]. А. Ф. Лосев считает, что символ обозначает явление, обладающее самостоятельной художественной ценностью [73, с. 3-13].

Ряд авторов (С. Н. Бройтман, О. С. Ахманова, И. Б. Голуб, А. П. Квятковский и В. П. Забродченко) согласны с тем, что аллегория позволяет отобразить что-либо абстрактное, отвлеченное при помощи конкретного образа [88; 11, с. 39-40; 41, с. 136; 55, с. 16; 49, с. 44], в то время как символ раскрывается не непосредственно в художественном образе, а лишь

путём истолкования содержащихся в образе явных или скрытых намёков и указаний [22].

Группа исследователей (Е. Г. Белоусова, В. П. Москвин, Л. И. Лебедева, М. М. Бахтин, В. Гете) подчеркивают, что связь аллегории с обозначаемым понятием более прямая и однозначная, чем у символа, так как аллегория выражает в основном строго определенный предмет или понятие. При этом связь между образом и понятием, изображением и его смыслом в аллегории устанавливается по аналогии.

А. Ф. Лосев проводит четкую границу между аллегорией и символом, говоря о том, что в символе между внешним образом и внутренней идеей прослеживается более тесная связь по сравнению с аллегорией, а аллегория, указывая на абстрактный образ, «с которым не имеет ничего общего, причем этот аллегорический образ может быть заменен каким угодно другим» [72, с. 167].

Подводя итог, выделим следующие основные отличительные черты аллегории и символа: 1) аллегория не имеет самостоятельного значения, в то время как символ способен отражать образ, значимый сам по себе; 2) однозначность аллегории противопоставлена многозначности символа; 3) аллегория выражает абстрактное через конкретное, символ подлежит толкованию; 4) в символе прослеживается более тесная связь образа и идеи, тогда как аллегория отделена от абстрактного образа.

1.2.2. Метафора и аллегория

А. А. Потебня считал аллегорию одной из разновидностей метафоры [86, с. 238]. С другой стороны, как феномен иносказательности, аллегория рассматривается как самостоятельное явление, независимое от метафоры (И. В. Арнольд, И. Б. Голуб, Н. Н. Гончарова, Ф. Растье, П. Фонтанье и тд).

Проведя анализ исследований прошлых лет, О. В. Воронушкина выделяет в качестве главной функции метафоры приписывание предмету некоторого признака или комплекса отвлеченных признаков, а главную функцию

аллегории – в выражении неизвестного посредством более конкретного и доступного [34, с. 25-28].

Согласно А. Е. Махову, аллегория возникает только в результате определённых мыслительных операций [88, с. 28]. При этом, как считают В. М. Кожевников и П. А. Николаев, метафора, возникающая на основе сходства между предметами или явлениями, существует независимо от нас и от нашего сознания [70, с. 218].

О. В. Воронушкина вслед за А. Ф. Лосевым утверждает, что в аллегории первичен смысл, то есть образ всегда больше идеи, тогда как в метафоре на первом месте стоит сходство [34, с. 25-28; 71, с. 62].

По мнению исследователей П. Криспа и О. В. Воронушкиной, тогда как в аллегории буквальный и скрытый смыслы имеют привязку к реальности, буквальный смысл в метафоре чаще всего отражает метафорическое пространство [34, с. 25-28; 132]. В. Б. Томашевский отмечает, в отличие от метафоры, которая «может быть совершенно нова и неожиданна», аллегория подразумевает некое уже «известное соотношение между двумя сопоставляемыми явлениями» [107, с. 61].

Хотя и метафора, и аллегория относятся к категории тропов, их отличительные черты позволяют судить о необходимости разведения данных понятий. Среди них можем выделить: 1) аллегория выражает неизвестное через известное, метафора – через неконкретные признаки предмета; 2) аллегория возникает в результате творчества, метафора независима, может существовать самостоятельно; 3) в аллегории главную роль играет смысл, в метафоре важно сходство между объектами; 4) значение аллегории связано с реальностью, значение метафоры – с ирреальностью.

1.2.3.Метафора и символ

Метафора и символ имеют общее происхождение – они наглядно обозначают образ, и сейчас остаются неясными принципы разграничения этих понятий особенно в поэтическом тексте.

По утверждению А. Ф. Лосева, символ не есть метафора [72, с. 3-13], однако единогласного мнения по этому вопросу пока нет, т.к., например, А. А. Губер считает, что символ представляет собой «объединенный контекст тропов». [43, с. 125-155]. Б. П. Иванюк утверждает, что символ «можно назвать многозначной метафорой, равно как метафору – однозначным символом» [51, с. 121].

Вслед за авторами Н. Д. Арутюновой, А. Ф. Лосевым и Е. В. Шелестюк, И. А. Авдеенко говорит о метафоре как о речевом приеме (тропе), продукте речетворчества, и рассматривают символ в качестве языкового конвенционального знака, зависимый от культуры [2, с. 16-18]. С. А. Радионова пишет о символе так: «Это продукт культуры и цивилизации, а не отдельных индивидов» [90, с. 1-2]. По В. И. Шувалову символ, «являясь составной частью языка, сохраняет свой уникальный статус и представляет вербальную проекцию спрессованного социально-культурного опыта» [125, электронный ресурс]. Мнение этих исследователей разделяет Ф. Я. Шаваева [120, с. 88-91].

Авторы А. Ф. Лосев и И. А. Авдеенко и сходятся в том, что символ четко указывает на какой-то неизвестный нам предмет, делая его известным. В метафоре же нет того загадочного предмета, на который ее идейная образность только указывала бы как на нечто ей постороннее [73, с. 3-13; 2, с. 16-18].

В. Н. Телия считает, что в то время как метафора связана с ирреальностью, символ напротив реален. Данное утверждение поддерживает И. А. Авдеенко [103, с. 173-203; 2, с. 16-18].

В. И. Шувалов и И. А. Авдеенко выдвигают утверждение о том, что метафора сильнее, чем символ, зависит от контекста, что В. И. Шувалов связывает с многомерностью символа [125, электронный ресурс; 2, с. 16-18].

Ф. Я. Шаваева согласна с И. А. Авдеенко и В. И. Шуваловым в том, что метафоры со временем утрачивают свою оригинальность, становятся обыденными, тогда как символ неисчерпаем; с каждой новой трактовкой, он приобретает новые и новые смыслы [2, с. 16-18; 120, с. 88-91]. Вслед за исследователем Р. Бартелем, В. И. Шувалов считает, что от многократного

повторения символ только выигрывает, тогда как метафора затирается и тускнеет [126, электронный ресурс]. Ф. Я. Шаваева, сопоставляя метафору и символу, рассуждает таким образом: «Метафору обычно относят к конкретному субъекту, и это удерживает ее в пределах значений, прямо или косвенно связанных с действительностью. Символ, напротив, легко преодолевает "земное тяготение"» [120, с. 88-91].

Эта же пара исследователей считает, что, хотя метафоры, как и символы, независимы друг от друга, они могут образовывать системы, тогда как символы существуют изначально в символических системах [2, с. 16-18; 120, с.88-91].

Проведенный анализ научных работ позволяет выделить следующие особенности, отделяющие метафору от символа: 1) символ – языковой знак, метафора – речевой прием; 2) символ обозначает нечто постороннее себе, тогда как метафора не может обозначать что-то, что к ней не относится; 3) метафора ложна в логическом отношении, тогда как символ связан с реальностью; 4) метафора более тесно связана с контекстом, нежели символ; 5) метафоры со временем теряют свою оригинальность, тогда как символ выигрывает за счёт новых трактовок; 6) метафоры могут образовывать системы, символ изначально существует в системах.

Также есть группа исследователей, указывающих на взаимосвязь метафоры и символа (Э. Кассирер, Ц. Тодоров, А. А. Губер, Ж. Н. Маслова, Е. В. Шелестюк, О. И. Лагута и др.): они считают, что символы образуется из метафор. Одним из первых эту связь отметил Э. Кассирер, отмечая роль метафоры в символическом конструировании реальности [53; с. 33-43], а в дальнейшем в этом направлении трудился Р. Якобсон. Метафорическому началу символа уделяют внимание и современные исследователи: Е. А. Барляева называет метафору «языковой реализацией символа» [15; с. 161-166]. По мнению Ц. Тодорова, Ж. Н. Масловой и В. П. Москвина, символ может возникать благодаря метафоре и метонимии, как главным механизмам символизации [106, с. 242-245; 77, электронный ресурс; 80, с. 153]. О. И. Лагута

утверждает, что метафора – это промежуточное состояние в семантическом развития образа до символа [62; с. 34].

На основе существующих исследований мы принимаем разделение понятий метафоры и символа, а также метафорическое начало символа. Мы предполагаем, что именно благодаря метафорам произведения С. Малларме приобретают символический подтекст.

1.3. Проблемы перевода метафор

1.3.1. Приемы интерпретации метафоры

Иносказательность, присущая метафоре, вызывает необходимость исследования вопроса ее интерпретации для полного и правильно понимания замысла автора произведения. Группа исследователей, изучающих процессы интерпретации скрытого смысла (Е. С. Симакова, Е. С. Богданова, И. А. Стернин, Н. С. Болотнова, Е. В. Любичева и Н. Г. Ольховик), определили условия, необходимые для интерпретации скрытого смысла текста.

Исследователи Е. С. Симакова [98, электронный ресурс] и Е. С. Богданова [21, электронный ресурс], опираются на теорию рецептивных схем И. А. Стернина. По И. А. Стернину для восприятия и правильной интерпретации скрытого смысла метафорических выражений читателю необходимо обладать определенными когнитивными (рецептивными) схемами, а именно моделями понимания, хранящимися в сознании людей и определяемыми социальным опытом [100, с. 161-164]. Е. С. Богданова, однако, отмечает, что для того, чтобы воспользоваться такой рецептивной схемой, читающему необходимо принять во внимание наличие скрытого смысла. Из этого следует вывод, что на первом месте в процессе толкования метафоры находится ее распознавание, в основе которого лежит понимание «невозможности буквального толкования (у домиков нет колен, комары не могут штопать и т.д.)» [21, электронный ресурс]. Рассматривая эту проблему, Н. С. Болотнова указывает на зависимости выбора рецептивной схемы от прагматики текста, от эффекта, который он производит на читателя (эмоция, оценка и т.д.) [23, с. 24-30].

Исследователи Е. В. Любичева, Н. Г. Ольховик отмечают значительную роль ассоциативных полей, какими должен обладать реципиент; автор, прежде всего, вкладывает в высказывание свою ассоциацию, связанную с его культурным полем [74, с. 174].

М. Блэк считал, что при помощи коммуникативной компетенции читатель может понять намерение автора [20, с. 153-173].

Ряд ученых (М. Блэк и Е. С. Симакова, Е. С. Богданова, Л. Б. Гнездилова, Р. Уфимцев, М. О. Аванесян) также отмечают необходимость исследования затекстовой информации для правильного понимания смысла. По Е. М. Верещагину и В. Г. Костомарову, затекст произведения связан с эпохой, в которую был создан текст, включает информацию о природе и мире вообще [28].

Обобщая все вышесказанное, выделим условия, необходимые для интерпретации метафор в художественном тексте: 1) умение распознавать метафорическое выражение в тексте; 2) владение рецептивными схемами, обеспечивающими восприятие скрытых смыслов; 3) развитое ассоциативное мышление; 4) наличие у реципиента коммуникативной компетенции, позволяющей воспринимать замысел автора; 5) владение затекстовыми знаниями: исторический фон, знания символики и т.д. Эти условия определяют особенности способов понимания метафоры.

В. Н. Телия, освещая эту проблему, отмечает, что наиболее общепринятой схемой в 70-е годы прошлого века была трехступенчатая схема понимания метафоры, сформулированная Э. Ортони: на первой ступени происходит выявление буквального значения, на второй значение сопоставляется с контекстом, а на третьей – выявление скрытого значения, если есть разрыв между буквальным значением и контекстом [84, с. 148-149]. Значительную роль, пишет В. Н. Телия, играет «объем привлекаемого в процессе обработки текста», т.к. слабая связь интерпретируемого выражения с текстом может явиться причиной затруднений при интерпретации [105, с. 166-169].

В более поздних исследованиях (авторов Дж. Миллера, Дж. Серля, А. С. Майданова) интерпретация метафоры также рассматривается как трехэтапный процесс. Так, Д. Миллер предлагает следующую схему: первый этап – распознавание метафорического выражения: «Читатель распознает, что некоторое утверждение является ложным или не имеющим отношения к предшествовавшему контексту, рассматривает это утверждение и решает пустить в ход мыслительную подпрограмму интерпретации метафор». Второй этап – реконструкция, здесь происходит формирование концепта метафоры. Третий этап – понимание, интерпретация [79, с. 236-283].

Подобный алгоритм предложен Дж. Серлем: 1) распознавание, 2) проведение ассоциации, 3) выявление замысла автора [97, с. 336].

В работе А. С. Майданова тоже изложена трехступенчатая концепция дешифровки метафоры. Ученый опирается на труды Дж. Дж Фрезера, Э. Кассирера, Г. Г. Шпета, М. Элиаде, К. Леви-Строса, В. М. Найдыш, Г. В. Зубко, М. М. Шахнович и др. Первым этапом он называет распознавание, вторым – членение метафоры на прямое и косвенное значение, третьим – раскрытие смысла обоих значений высказывания (деметафоризация). Однако к этим этапам А. С. Майданов добавляет еще два: он ставит на второе место выбор метода распознавания метафоры, на котором производится анализ составляющих метафоры «с целью обнаружить такие признаки, которые могут оказаться аналогами признаков косвенного значения». Пятым этапом он называет проверку смысла на адекватность [75, электронный ресурс].

Т. А. Ширяева подчёркивает важность контекста в интерпретации метафорических выражений: «Понимание метафор не может быть полным без понимания контекста их употребления». С ее точки зрения первым этапом должно быть выявление контекста, позволяющего очертить предметную область высказывания. Второй шаг интерпретации по Т. А. Ширяевой – переосмысление понятий в соответствии с существующими знаниями о мире [125, электронный ресурс].

Обобщая представления исследователей о принципах интерпретации метафор, отметим их близость и непротиворечивость, алгоритмы, выявленные (Э. Ортони, Дж. Серль, Дж. Миллер, В. Н. Телия А. С. Майданов, Т. А. Ширяева) взаимно дополняют предложенные схемы. Наиболее полным алгоритмом понимания метафоры будет следующий: 1) распознавание метафоры в тексте; 2) установление ассоциативных связей с учетом историко-культурного и биографического контекста; 3) раскрытие смысла метафорического высказывания.

Этот алгоритм необходим нам для интерпретации метафорического стиля исследуемого автора, С. Малларме.

1.3.2. Стратегии перевода метафор

Метафора находит широкое применение в различных сферах: бытовая, политическая, публицистическая, но особенно метафору принято ассоциировать с художественным текстом. Именно поэтому, по мнению В. Н. Комиссарова, ее опущение при переводе приводит к утрате части смысла, а значит, перед переводчиком стоит задача сделать все возможное для сохранения исходного смысла [56, с. 115].

А. В. Федоров определил перевод метафор как многоуровневый процесс, который заключается в нахождении эквивалентов в языке перевода на соответствующих уровнях функционирования художественной речи, содержательная и эмоциональная составляющая которых находилась бы в равных отношениях с метафорами оригинала [111].

Исследователи единодушно говорят о том, что перевод метафор представляет особую сложность, поскольку, по Е. Д. Боевой и Е. А. Кулькиной, «это образное средство языка включает оценочную, номинативную и эстетическую составляющие, вследствие чего перевод метафор предполагает сохранение двух ассоциативных планов: плана, основанного на прямом значении, и плана, основанного на взаимодействии прямого, переносного и контекстуального значений» [22, с. 41-44].

И. Р. Гальперин говорит о существующем в теории перевода «законе сохранения метафоры», основанном на утверждении, что «слова, которые используются в тропах, должны сочетаться друг с другом и в их прямом значении» [37]. Это значит, что переводчик художественного текста должен выбрать «оптимальный переводческий принцип для текста в целом и перевода метафор в частности», как пишет П. Ньюмарк [139, p. 104]. Нарушение этого закона, как считает В. Г. Гак, ведет к изменению исходного смысла и потере эстетического эффекта [35]. По мнению В. Н. Вовка, опущение метафоры оригинального текста при переводе – «серьезные и весьма распространенные средства искажения» авторского замысла [33, с. 127].

На сегодняшний день в теории и практике перевода сформулирован ряд подходов к классификации приемов перевода метафоры. А. С. Назин отмечал, что «важность правильного подхода к изучению способов перевода метафоры обусловлена необходимостью адекватной передачи образной информации и воссоздания стилистического эффекта оригинала в переводе» [81, с. 41].

По мнению Р. ван ден Брука, при переводе метафор должны быть приняты во внимание следующие аспекты в исходном языке и в языке перевода: 1) правила сочетаемости и морфологический потенциал; 2) экстралингвистические факторы, так называемый культурный контекст; 3) эстетические традиции, разница между эстетическими и моральными стандартами [132, p. 80-81].

Ряд ученых (Р. ван де Брук, К. Шаффнер, А. Д. Швейцер, В. Н. Комиссаров и А. Л. Коралова) имеют сходный взгляд на стратегии перевода метафор. Рэймонд ван ден Брук выделяет три основных приема перевода метафор: 1) перевод Sensu Stricto (в узком смысле): переводчик сохраняет содержание и образ выражения в исходном тексте; La nuit tombe (Наступает ночь) - Die Nacht fallt ein (ночь обрушивается) 2) субституция: переводчик заменяет образ выражения в исходном тексте, но сохраняет то же содержание: Le jour tombe (наступает день) - Die Nacht bricht (her)ein (ночь наступает внезапно); 3) перефразирование: здесь переводчик использует

буквальное выражение вместо метафорического: Le jour tombe - Es wird Abend (вечереет) [132, p.77]. Следом за ван ден Бруком, К. Шаффнер предлагает следующие приемы: субституция (замена метафоры другой метафорой), перефразирование (передается смысл метафоры) или опущение метафоры [140]. А. Д. Швейцер в свою очередь выделяет метафоризацию, реметафоризацию и деметафоризацию. «Под метафоризацией понимается замена неметафорического выражения метфорическим, реметафоризация — это замена одной метафоры другой, а деметафоризация представляет собой замещение метафорического выражения в исходном тексте неметафорическим при переводе» [121, с.137-139]. А. А. Прокопьева выделяет дословный перевод с сохранением образа и перевод при помощи эквивалента в языке перевода [90, с. 206–212].

При переводе языковых метафор В. Н. Комиссаров рекомендует найти некий аналог или клише в языке перевода и говорит о том, что в этом случае у переводчика есть больше свободы в выборе образа. Исследователь считает, что важнейшая задача переводчика при передаче авторских метафор в том, чтобы максимально сохранить смысл, а также передать индивидуальный авторский стиль. В. Н. Комиссаров наиболее затруднительным считает перевод индивидуальных метафор, так как для них не существует готовых аналогов в языке перевода. Необходимо иметь в виду, что применение буквального способа перевода метафоры породит чуждый языку перевода образ, поэтому в некоторых случаях рекомендуется обратиться к неметафорическому объяснению [56, 115–116].

Исследователи М. А. Куниловская и Н. В. Короводина выделяют развернутый набор приемов сохранения авторской образности:

1) полный перевод, при котором в переводе сохраняется семантика и структура метафоры. При этом лексические значения словосочетаний обоих языках имеют одно и то же значение и вызывают одинаковые ассоциации у представителей двух языков, что позволяет использовать их в качестве соответствий друг другу; 2) использование слов со схожим смыслом в рамках

данного контекста; 3) использование слов, имеющих схожее лексическое значение, но относящихся к другому лексико-грамматическому классу или имеющих другие грамматические значения; 4) изменение синтаксического типа предложения, связанное с переводом метафоры; 5) добавление / опущение лексических единиц, оформляющих образ. Один и тот же образ в двух языках может выражаться с большей или меньшей степенью экспликации, что приводит к необходимости добавлять или опускать слова, создающие его. Исследователи отмечают, что при переводе на русский язык преобладают добавления, что согласуется с представлением о том, что русский язык более эксплицитен, чем английский [61].

Систематизировал существующие стратегии перевода метафор исследователь П. Ньюмарк, предложивший расположить их в порядке большей предпочтительности: 1) воспроизвести образ исходного языка в языке перевода 2) заменить образ ИЯ стандартным образом в ПЯ; 3) Перевести при помощи сравнения; 4) Перевести метафору при помощи сравнения и сопроводить смысловым пояснением; 5) Передать метафору смысловым пояснением; 6) Устранить метафору; 7) Воспроизвести образ ИЯ в сочетании со смысловым пояснением [139, с. 88–91].

Разделение метафор на языковые и индивидуальные (или авторские) имеет большое значение для теории и практики перевода, так как выбор переводческой стратегии зависит от вида метафоры.

По мнению Питера Ньюмарка, при переводе очень важно наиболее полно сохранить оригинальную авторскую метафору, так как она является отражением неповторимого авторского стиля и обогащает лексический запас языка перевода (Эту мысль поддерживает исследователь А. А. Прокопьева [90, с. 206-212]). Однако П. Ньюмарк подчеркивает, что стремление к стопроцентной точности передачи оригинала может нарушить баланс стиля переведенного текста. Автор считает, что переводчик самостоятельно выбирает, сохранить или опустить метафору в соответствии с типом текста, количеством авторских метафор в тексте и целесообразности наличия в нем

метафор. Кроме того, если, по мнению переводчика в метафору включена реалия, которая может быть неясной для реципиента, автор рекомендует заменить этот образ на другой, более близкий получателю [139, с. 152].

В работах последних лет исследователи (Е. Д. Боева и Е. А. Кулькина, Е. П. Андреева, Е. В. Никуленко, Е. В. Харькова, К. Д. Трекина, А. Б. Гудкова-Кученкова, Н. Ю. Евграфова, О. В. Дехнич) сходятся на том, что перевод метафоры представляет трудности для переводчика из-за отсутствия адекватного эквивалента в переводящем языке, различий в реалиях двух языков, их культурах и системах ценностей. Результаты исследований показывают, что наибольшие сложности вызывает перевод авторской метафоры.

По мнению О. В. Дехнич, процесс перевода метафоры в случае, когда в языке перевода и в культуре не существует соответствующей метафоры – это создание оригинальной метафоры, которая включает в себя культурные условия, однако не ограничена ими [134]. Можно говорить о том, что не существует общей универсальной модели перевода метафор. Необходим творческий подход переводчика к каждому отдельному случаю, где он выбирает ту или иную переводческую трансформацию. Кроме того, можно сделать вывод о том, что «закон сохранения метафоры» действует лишь частично [13].

В нашей работе мы будем опираться на подходы к переводу метафор, предложенные А. Д. Щвейцером: 1) метафоризация, 2) деметафоризация, 3) реметафоризация.

1.3.3. Традиции художественного перевода в России

Развитие письменного перевода в России насчитывает многовековую историю и восходит ко временам Киевской Руси. Но только в XX в. появляется специальная литература, посвященная переводу.

В. Я. Брюсов в знаменитой статье «Фиалки в тигеле» (1905 г.), где он высказал свое понимание сути переводческой деятельности, предвосхитил отечественную теорию перевода. Отчасти приняв убеждение переводчиков

Серебряного века о неполной непереводимости художественных произведений, он утверждал, что соблюсти при переводе все составные элементы поэтического текста – «стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков» – невозможно. По его мнению, самое большее, что может сделать переводчик – это воспроизвести «один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер)», при этом другие элементы неизменно подверглись бы изменениям. Однако, он отмечал, что в отдельных произведениях важнее образов рифмы или общее звучание текста. Таким образом, В. Я. Брюсов называл выбор «этого элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении» основной задачей переводчика [25, с. 100]. Е. Г. Эткинд позднее говорил, что эта теория должна стать фундаментальной в эстетике перевода поэзии [128, с. 42], и, согласно Р. Р. Чайковскому, за основу собственного подхода он берет положения, высказанные В. Я. Брюсовым. По Е. Г. Эткинду, основные элементы поэтического произведения – это смысл, композиция, звучание, образная структура. Кроме того, он призывает переводчиков правильно прочитывать подлинный текст, чтобы снизить вольность при переводе, и сохранить «подлинную, неподдельную поэзию» в переводах – чтобы избежать «банализации» текста [116, с. 67-69].

Согласно А. Г. Азову, вопрос о возможности создания точного перевода и о его критериях вставал и впоследствии [3, электронный ресурс], поэтому со временем стали формироваться принципы, позволяющие оценить точность перевода.

В 1919 г. вышла в свет брошюра «Принципы художественного перевода» со статьями К. И. Чуковского и Н. С. Гумилева, обозначив зарождение российской теории перевода. Положения о поэтическом переводе, изложенные Н. С. Гумилевым, были приняты как основные принципы в ленинградской школе. Согласно им, при переводе необходимо соблюсти: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер переноса части слова или предложения через границу строки или строфы, 5) характер рифм, 6) характер

словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона [89, с. 30]. Ф. Д. Батюшков в статье «Задачи художественных переводов» выражает мнение о том, что стремление к адекватности перевода – основной принцип в работе переводчика. Адекватный перевод, по его мнению, должен отвечать следующим требованиям: «1) точная передача смысла; 2) наивозможно близкое восприятие стиля; 3) сохранение особенностей языка автора, но… без нарушения строя и элементарных грамматических правил родного языка; 4) соблюдение внешней эмоциональности и художественной речи» [17, с. 7-15].

Л. Л. Нелюбин, основываясь на сравнении формы и содержания оригинала с формой и содержанием перевода, выделил следующие подходы к переводу текста, которых в разное время придерживались переводчики в России: вольный, дословный, буквальный, пословный и эквивалентный [82, с. 4-6].

В «Словаре терминов межкультурной коммуникации» вольный и свободный перевод рассматриваются как смежные понятия. Под вольным понимается перевод, чье содержание не соответствует оригиналу из-за опущения важных элементов исходного текста или, напротив, добавления новых, а также как недостаточно точный перевод [48, с. 297]. Л. Л. Нелюбин назвал вольный перевод «субъективным», рассматривая его как «переложение, при котором общее содержание оригинала передается на другом языке независимо от языковой формы оригинала» [82, с. 4]. М. Л. Гаспаров говорил о двух сторонах такого подхода: бывает, что вольный перевод порожден глубоким ознакомлением переводчика в стиль и суть произведения. Но случается, что переводчик отдаляется от оригинального текста, и тогда возникает «переводческий произвол» [38, электронный ресурс]. Л. Л. Нелюбин писал о том, что И. Ф. Анненский к собственным переводам произведений добавлял объемные пояснительные статьи с анализом творчества автора. Он считал, что лексическая точность на самом деле не приближает перевод к оригиналу, а делает его сухим, при этом стирается замысел автора. При этом, по его мнению, при переводе также нельзя излишне предаваться вольному

переводу. Однако сам он нередко отклонялся от высказанных им принципов, опуская или добавляя выразительные средства, и его переводы становились продолжением его собственного творчества [82, с. 104]. Е. Г. Эткинд же писал, что целостный взгляд И. Ф. Анненского на иноязычный текст стал образцовым для многих последователей ленинградской переводческой школы [128, с. 9].

Согласно Л. Л. Нелюбину, техника дословного перевода заключается в «следовании языковой форме оригинала, то есть семантико-структурные характеристики» оригинального текста воссоздаются при переводе. Наибольшее применение этот подход приобрел при переводе сакральных текстов (Библии). Дословный перевод, как противоположный вольному, называют «объективным» [82, с. 6].

В «Словаре терминов межкультурной коммуникации» буквальный перевод приравнивается по значению к дословному. Рассматривается как перевод слово в слово, соответствующий оригиналу только «на уровне языковых знаков», при этом он может не соответствовать требованиям языковых норм или же искажается содержание исходного текста [48, с. 296]. Л. Л. Нелюбин об этом подходе говорил как о стремлении воссоздать элементы смысла и формы подлинника и сближает его с дословным (объективным) переводом [82, с. 5]. М. Л. Гаспаров, противопоставляя вольный перевод буквальному, считал, что цель первого в том, чтобы читатель забыл, что читает перевод; вольный перевод адаптирует оригинальный текст к читателю, искажая его стиль. А основная цель буквального – чтобы читатель постоянно помнил, что перед ним перевод, при этом читателя помещают в среду подлинника, но текст для него становится чуждым и странным [38, электронный ресурс].

По мнению Л. Л. Нелюбина, пословный перевод актуален на конференциях и совещаниях в условиях межкультурной коммуникации, при передаче смысла в расчет берутся синтаксические и стилистические соотношения между языком оригинала и языком перевода [82, с. 6].

Значение термина «эквивалентный перевод» в «Словаре терминов межкультурной коммуникации» приравнивается к понятию семантического

перевода и трактуется как семантически максимально приближенный к подлиннику [48, с. 307]. При этом адекватный перевод стоит отдельно и определяется как воспроизводящий семантическое содержание исходного текста и производит то же впечатление. По замечанию авторов словаря, «адекватный перевод включает определенную степень эквивалентности, но эквивалентный перевод может и не быть адекватным» [48, с. 295]. Об этом также писала В. В. Сердечная, отмечая, что переводчики часто ставят коммуникативное соответствие между иностранным языком и языком оригинала над эквивалентностью [96, электронный ресурс]. Л. Л. Нелюбин не разводит эти понятия, адекватный или эквивалентный перевод в его понимании – это «сохранение единства формы и содержания подлинника при воссоздании их средствами языка перевода». По его утверждению, подходы А. В. Федорова, «полноценный перевод» и И. А. Кашкина «реалистический перевод» схожи с этим понятием, и в современной теории перевода такой подход считается наиболее правильным [82, с. 6]. В. С. Виноградов также рассматривал эти понятия как смежные, понимая под эквивалентностью точное воспроизведение в тексте перевода содержания и особенностей жанра исходного текста в полном объеме. Кроме того, по его мнению, эквивалентность не может рассматриваться однозначно, но «ее уровень и специфика меняются в зависимости от способа и жанра переводного текста» [32, с. 11-12].

Итак, к 30-м гг. XX в. в России сложились две противоположные школы: технологически-точный перевод (также формальная школа или школа буквального перевода) и творческий перевод. К первой школе относились Е. Л. Ланн, А. В. Кривцова, Г. А. Шенгели, М. Л. Лозинский, А. А. Смирнов и др. Основным принципом этой школы было внимание к форме оригинала (число строк, эпитетов и т.д.). За научность такого метода выступал М. Л. Гаспаров. В. Я. Брюсов, переводя «Энеиду» Вергилия, сознательно обращался к буквализму и ставил своей целью сделать именно перевод, а не пересказ, точно воссоздать семантику текста и тропы [38, электронный ресурс]. К. И. Чуковский назвал перевод «Гамлета» авторства М. Л. Лозинского

«идеальным подстрочником», где соблюдено даже количество строк оригинального текста [118, с. 216].

Однако литературоведческой традиции сформировалось отрицательное отношение к буквалистскому подходу, например, А. А. Горбачевский пишет, что его воспринимали как синоним неудачного перевода [42, с. 132], были также и ярые противники как, например, И. А. Кашкин. Он утверждал, что текст – это условный знак, и нужно переводить первоначальное авторское восприятие, «различить за словесным выражением отраженную в нем конкретную действительность» [54, с. 120-164]. И. А. Кашкин представлял школу творческого перевода вместе с К. К. Чуковским, В. М. Топер, Е. Д. Калашниковой, М. Ф. Лорие и др. Н. Галь, которая относилась к младшему поколению последователей этого направления в переводе, называла «кашкинцев» мастерами слова [36, с. 368].

Со временем отношение к переводческим подходам меняется. Если раньше в разное время один из подходов считался верным, а другой – нет, со временем теоретики пришли к выводу, что выбор подхода зависит от переводчика, в зависимости от текста подлинника и целей перевода. Например, Е. Г. Эткинд о переводе поэзии писал, что в зависимости от ее типа «меняется соотношение между логическим содержанием, стилистической экспрессией и звуковым рисунком» [128, с. 40].

В теории перевода художественного текста выделяют две противоположные стратегии: форенизация и доместикация. Понятие переводческой стратегии трактуется в переводоведении неоднозначно, но мы понимаем его как совокупность когнитивно-эмоциональных условий восприятия текста и целей переводчика, применяемой для «решения практических задач по созданию текста, подобного оригиналу, на другом языке» [48, с. 308].

Стратегия доместикации определена в «Словаре терминов межкультурной коммуникации» как воспроизведение явления иноязычного текста средствами языка перевода. Ее принцип состоит в адаптации

произведения к культуре читателя переводного произведения через замещение реалий, замену имен, а также пояснений. Авторы словаря в качестве примера приводят перевод В. В. Набокова книги «Alice in Wonderland» Л. Кэролла, озаглавленный «Аня в стране чудес» [48, с. 109]. Авторы Е. В. Шелестюк и Э. Д. Гриценко характеризуют эту стратегию как ориентированную на лингвокультуру перевода и считают, что переводчик, применяя эту стратегию, становится «невидимым», поскольку не дает объяснения явлениям культуры и языка оригинала, а замещает их явлениями собственной лингвокультуры [122, электронный ресурс].

Согласно «Словарю терминов межкультурной коммуникации», форенизация направлена на приближение читателя к иноязычной культуре при помощи сохранения элементов лингвокультуры подлинника. Эта стратегия подразумевает использования транслитерации, кальки, заимствований, вследствие чего может быть непонятным читателю [48, с. 434]. Эта стратегия близка к приему «отстранения», который по В. Б. Шкловскому означает «не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не “узнавания”» [124, с. 98]. Форенизация подчеркивает принадлежность художественного произведения к другой культуре.

Н. Г. Корнаухова считает, что в той или иной степени применение обеих стратегий можно встретить в любом переводе, делая вывод о взаимодополняющих свойствах двух противопоставленных стратегий [58, электронный ресурс].

1.3.4. Проблема переводной множественности

В контексте нашего исследования нельзя обойти стороной такой важный вопрос как проблема переводной множественности.

Этот термин ввел Ю. Д. Левин, но еще в 1930 г. А. В. Федоров писал об этой проблеме, описывая ее как существование произведения в разных переводах, художественное воплощение которых может быть одинаково значительным [119, с. 227]. Эту проблему далее разрабатывал В. Е. Шор,

считается, что он впервые использовал термин «множественность» в переводоведении [117, с. 154].

Ю. Д. Левин определил это понятие как «возможность существования в данной национальной литературе нескольких переводов одного иноязычного литературного произведения, которое в оригинале имеет, как правило, одно текстовое воплощение» [66, с. 168]. Однако Р. Р. Чайковский был с этим определением не согласен, так как считал существование нескольких переводов одного и того же произведения не возможностью, а фактом. Исследователь подчеркивает, что при возникновении такого явления меняется статус существующего перевода какого-либо произведения: 1) первый перевод этого произведения уже не единственный, а один из многих, 2) появление новых переводов не позволяет вывить один канонический перевод или же опровергают каноничность перевода с таким статусом, 3) новые переводы произведения воспринимаются, как правило, критически, а значит, с каждым новым переводом перед переводчиками встает все более непростая задача [117, с. 155].

Согласно Р. Р. Чайковскому, переводная множественность связана с высокой художественной ценностью оригинала [118, с. 198].

Ю. Д. Левин писал, что это явление присуще в особенности переводу поэзии, так как в стремлении к адекватности перевода возникают отклонения. По мнению исследователя, в этих отклонениях «значительно ярче и отчетливее проявляется индивидуальность переводчика», поэтому не существует препятствий к возникновению новых попыток «пересоздания оригинала» [65, с. 366]. П. М. Топер считал, что переводная множественность естественна для художественного перевода так как связана с «соревнованием талантов» переводчиков [109, с. 228].

По мнению Е. А. Первушиной, переводная множественность свидетельствует о том, что переводимое произведение глубже входит в контекст литературы языка перевода, при этом с возникновением новых переводов образ оригинального текста меняется [85, с. 280]. Взгляд Р. Р.

Чайковского на это явление отличается, по его мнению, из-за большого количества переводов образ оригинального текста искажается, так как образы, созданные переводчиками, накладываются друг на друга [117, с. 187].

Явление переводной множественности вызывает необходимость найти перевод, наиболее близкий к исходному тексту. Как отмечает Р. Р. Чайковский, «образно-понятийный мир, порожденный переводческим восприятием оригинала, может служить одним из критериев определения уровня адекватности перевода оригиналу» [116, с. 166].

Р. Р. Чайковский говорит о нескольких типах переводной множественности. Синхроническая и диахроническая множественность связана с временным разрывом между созданием оригинального произведения и перевода, со временем появления новых его переводов (они могут появляться с промежутком или одновременно), и с тем обстоятельством, что дата публикации перевода не всегда совпадает с датой создания, однако перевод можно считать частью переводной литературы лишь после его публикации [117, с. 155-157]. Согласно А. А. Ивахненко, диахроническая переводная множественность возникает из-за изменений, произошедших в системе языка перевода, которые влияют на рецепцию переводимого произведения, а синхроническая – как результат большого количества вариантов интерпретации оригинального текста, и новые переводы могут появляться с маленьким разрывов во времени [52, с. 504-505].

Кроме того, согласно Р. Р. Чайковскому, можно говорить о существовании конкурирующей, активной и пассивной переводной множественности. Конкурирующая множественность проявляется в одновременном существовании в издательской практике и на рынке нескольких переводов, возникших через короткий промежуток времени. Активная – одновременно существуют и переиздаются варианты перевода, созданные в разное время. Пассивная множественность – один из переводов произведения считается каноническим, а другие перестали активно функционировать [116, с. 158-159].

Многие современные исследователи продолжают разрабатывать проблему переводной множественности, считается, что эта область в переводоведении подлежит дальнейшему тщательному исследованию.

Подводя итог, можно сказать, что переводная множественность указывает на значимость литературного произведения для страны переводного языка, на возможность его разной интерпретации вследствие многозначности, а также на стремление переводчиков воссоздать наиболее адекватный текст перевода.

2. Рецепция метафор света и тьмы в лирике Стефана Малларме в русских переводах

2.1. Особенности поэтики Стефана Малларме

Так как при интерпретации метафор нам требуется биографический контекст, необходимо ознакомиться с биографией поэта. Кроме существующих исследований о жизни Стефана Малларме, некоторые фактические данные можно найти в его письме к Полю Верлену 16 ноября 1885 г [76, с. 409-414].

Важно отметить, что С. Малларме взрослел и начал свое творчество в период больших перемен во Франции и в мире в целом. XIX век – эпоха инноваций в науке и технике: прогремела промышленная революция, появилось электричество. С 1830 по 1860 гг. Париж был полностью перестроен, Франция переживала сильные политические волнения. Эти события не могли не повлиять на искусство, после времени упадка пришло рождение новых направлений в живописи и литературе.

Поэт родился 18 марта в 1842 году в уважаемой семье чиновников. В 1847 г. умерла его мать, а в 1857 г. – его сестра, чью смерть он переживал особенно остро. Малларме воспитывался в лицее Санса; биографы говорят, что этот период был сложным в жизни поэта: он мучился от одиночества, так как ему не удалось найти друзей среди однокашников. Под впечатлением от творчества Виктора Гюго, Теофиля Готье и Шарля Бодлера он пишет свои первые поэтические эссе в возрасте 15 лет, а в 1862 г. – первые стихотворения.

Исследователи делят творческую жизнь поэта на два периода – «парнасский» (60-е годы) и «символистский» (вторая половина 80-х – 90-е гг.). Эту двойственность подчеркнул К. Мендес в «La Légende du Parnasse contemporain» [138, электронный ресурс].

В период с 1862 по 1866 гг. он создает одни из своих самых известных произведений: «Brise marine», «L’Azur», «Les Fleurs», «Hérodiade» (незавершенное), «L’Après-midi d’un faune» (позже переписанное) и др. Первая известность пришла к Малларме после публикации избранных стихотворений в «Современном Парнасе». Поэт учил английский язык, как он сам говорил,

чтобы лучше понимать произведения Эдгара По, чье творчество оказало на него большое влияние. Он провел несколько месяцев в Лондоне, а в 1863г. получил право преподавать английский язык. Теперь он делил свое время между преподаванием и поэзией. Через короткое время после его возвращения во Францию умер Малларме-отец, поэт переехал в Турнон, где женился, и в 1864 г. у него родилась дочь Женевьева. В 1865 г. он увлекся поэзией Теофиля Готье – основателя парнасского движения. В 1866 г. после переезда в Безансон, у него рождается новый замысел – написать Книгу, которая должна была стать апофеозом искусства, идеальный текст, очищенный от всего случайного. Кризис, который в это время переживал Стефан Малларме, был также связан с разочарованием в парнасской идеологии. В 1871 г. после рождения сына Анатоля он переехал в Париж, где и завершился «парнасский период» его творчества с написанием «Toast Funèbre» по случаю смерти Теофиля Готье.

Живя в Париже, Малларме познакомился со многими деятелями искусства, с Артюром Рембо, Эдуардом Мане, Эмилем Золя. В этот период поэт почти не публиковался, однако не перестал творить – он посылал свои стихотворения знакомым в качестве визитных карточек. Ему стало близким творчество Поля Верлена, и он обрел известность в качестве лидера французского символизма. В конце 1870-х сатирики Г. Викер и А. Боклер окрестили Малларме и Верлена декадентами, но поэты с гордостью приняли это прозвище. С 1880 г. Стефан Малларме организовывал литературные вторники, где обсуждались современные проблемы поэзии, а особенную популярность они обрели после публикации сборника статей Поля Верлена «Проклятые поэты» в 1883 г, посвященных «отверженным» авторам современности, среди которых был и Малларме. Именно с этих встреч и началось символистское движение. Постепенно Малларме приобрел особенный вес в литературных кругах, а в 1887 г. вышел сборник его стихотворений. Отличительной чертой его позднего творчества считается особая сложность его поэтического языка, из-за чего Жюль Ренар позже написал, что Малларме «непереводим даже на французский язык» [92, с. 232]. В 1894 г. поэт покинул

пост преподавателя и продолжил работу над Книгой, которую не смог завершить до своей смерти в 1898 г. Он реализовал идею лишь отчасти – по словам С.Н. Зенкина, он создал «образец абсолютного текста, который “говорит сам собой”» [76, с. 38]. После кончины Поля Верлена в 1896 г. его избрали «принцем поэтов».

До своей смерти в 1898 г. Стефан Малларме опубликовал последнюю поэму «Un coup de dès jamais n’abolira le hazard» и серию статей, в которых рассуждал о необходимости восстановления сакрального статуса поэзии.

2.1.1. Формирование эстетики Стефана Малларме

Ранние сочинения Стефана Малларме были вдохновлены произведениями из сборника Шарля Бодлера «Les Fleurs du mal» («Цветы зла»), пронизанными темой побега от реальности. Тогда как идеи Бодлера об этом побеге были эмоционального и чувственного характера – смутная мечта о тропических островах и мирных пейзажах, взгляд Малларме был рассудочным.

В произведениях, относящихся к парнасскому периоду отчетливо видно следование убеждениям школы: описываются ощущения зрительного восприятия, эмоции:

Из вековых лавин лазурного стекла,
И млечности снегов, и ночи звездно-лунной
Ты чаши в первый день творенья извлекла,
Святые для земли нетронутой и юной.
«Цветы» (1864), перевод Р. М. Дубровкина

Однако со временем поэт переосмысливает убеждения парнасцев. Будучи почитателем Эдгара По, чьи взгляды на поэзию были ему близки, Стефан Малларме также целью своего творчества видел достижение и выражение красоты. Э. По в «Философии творчества» пишет о том, что богатство произведению придает некоторая степень сложности, или «точнее говоря, согласования», и некая «степень внушаемости» - «подводное течение в смысле», а именно – суггестия [87]. Эффект внушения и многозначности поэт

достигал за счет ритма разнообразия рифм и обилия аллитерации. Уже в ранних стихотворениях С. Малларме можно увидеть отражение этих идей. Поэт старался уйти от банальных выражений, лирических тем, добиваясь силы внушения, о которой говорил Эдгар По. Его целью было вложить таинственность в изображение предмета: «Созерцание предметов, образ, взлелеянный грезами, которые они навевают, — вот что такое подлинное песнопение; парнасцы же берут вещь и выставляют ее напоказ всю целиком, а потому тайна ускользает от них» [67, с. 124-142].

Стремление Малларме анализировать природу идеального мира и его связи с реальностью отразилось в двух его произведениях, работу над которыми он начал в 1864 и 1865 гг. соответственно: «Hérodiade» и «L'Après-midi d'un faune». В них поэт впервые воплощает поэтику «рисования впечатлений»:

Над грозовым перстом в мозаике окна,
Где памятью фанфар далеких зажжена
Заря, расплавился старинный свод, замыслив
Преобразить в свечу воздетый перст, завистлив
И злобен талый воск, чье тело пронзено
Багрянцем сумерек, о нет! оно красно
Жестокой краснотой последнего рассвета,
Когда настанет он? никто не даст ответа.
«Hérodiade» (1864), перевод Р. М. Дубровкина

Когда идеи Малларме стали отличаться от убеждений парнасцев, он приступил к созданию новой эстетики, на первый план выходит преобладание духовного над материальным. Однако уже в этот период для поэта крайне значительным становится образ Поэта-творца и Творения. Неоднократно в поэзии С. Малларме возникает тема бесплодности поэта: например, в стихотворениях «Les Fenêtres», «Le Sonneur», «L'Azur», «Le Pitre Châtié» и др. Поэт бессилен отразить идеал, красоту в своих произведениях. Кроме того,

постоянно присутствует мотив смерти, что по мнению Н. Б. Маньковской «связано с равнодушием и безразличием к повседневной реальности». Для С. Малларме, смерть – это путь к жизни, приближенной к идеалу, для него любовь, красота и смерть были неотъемлемы друг от друга («Hérodiade», «Le Guignon») [127].

Он находился в поиске нового языка и новых поэтических средств для того, чтобы наиболее точно отобразить идеал в произведениях. В эссе «Crise de vers» он писал «Все языки несовершенны, ибо множественны – недостает высшего [76, с. 331]».

Как следует из его письма Теодору Обанелю, Малларме был убежден, что в Идеальном мире, на лоне Красоты уже есть все совершенные выражения, превосходнейшие строки, «нити», которые ему посредством упорного труда нужно лишь сплести в уже существующие там «дивные кружева» [137, p. 316]. Г. К. Косиков об этих кружевах и красоте в понимании Малларме писал так: «Не забудем, однако, что эта Красота есть, по Малларме, всего лишь формальная упорядоченность Материи; она лишена нравственной наполненности, и у нее нет никакой цели — одна только внутренняя целесообразность. Вот почему маллармеанская Красота более всего напоминает ажурное кружево, где узлы — вещи истончены до предела, а связывающие их нити оказываются неизмеримо важнее того, что они связывают, — кружево, которое ни на чем не держится, висит в пустоте: сквозь него просвечивает зияющий провал, тотальное отсутствие, Ничто, вызывающее у Малларме чувство экзистенциального ужаса» [59, с. 27].

В 60-е гг. поэт переживает сильнейший кризис, связанный с рождением дочери, финансовыми трудностями и проблемами со здоровьем. Его удручает, что земные заботы отвлекают его мысли от творчества. Как следствие, в 1864 г. Малларме утратил веру в Бога. В попытках глубже проникнуть в идеал и новую поэтику он приходит к осмыслению небытия. Поэзия становится для него религией, а он – ее рабом. В письме своему другу А. Казалису он пишет: «Моя мысль помыслила себя и пришла к Чистой Идее... я окончательно умер, и

наименее чистая область, куда может устремиться мой Дух, – это Вечность; мой Дух, этот привычный отшельник собственной Чистоты, которую не омрачит даже отблеск Времени» [137, p. 342]. Он полагает, что лишь через созидание – поэтическое творчество – он способен соединиться с идеалом. Но «чистое» произведение в понимание Малларме может появиться только в результате символической смерти автора, его отрешенности от самого творения.

По словам Р. Барта: «…говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность… суть всей поэтики Малларме в том, чтобы устранить автора, заменив его письмом…» [16, с. 385-386].

В письме Э. Лефебюр Малларме отметил такую мысль: «Мне нравится прибегать к безличности, которая представляется мне освящением» [137, p. 350]. Вместо описания образа или лирического героя поэт передает впечатление о его возможном присутствии, как, например, в стихотворении в прозе «Le Nénuphar blanc» (1885), где герой вместо того, чтобы прийти на встречу с женщиной, срывает кувшинку и удаляется, рисуя не действительное свидание, а впечатление о том, как оно могло бы состояться. Внушение, или суггестия, достигается при помощи символов.

В статье «Hérésies artistiques: L’art pour tous», опубликованной в 1862 г. поэт подчеркивает, что в его понимание искусство сакрально, как и религия. Его возмущает, что поэзия лишена таинственности, потому что любой человек, изучивший алфавит, может прочитать любое стихотворение. При этом непосвященный человек, открывая текст музыкального произведения, видит лишь непонятные знаки и испытывает благоговение. С. Малларме впервые в этой статье пишет о важности шрифта: он негодует, что произведения великих и посредственных авторов напечатаны одним шрифтом. В более поздний период творчества он придает значение не только шрифту, но и расположению текста на странице и даже исключает знаки препинания. Ярким примером этого служит его последняя поэма «Un coup de dès jamais n’abolira le hazard» (1898). С. Малларме в предисловии к поэме пишет, объясняя пробелы между строками:

«… поэзию должна окружать тишина… Свободное пространство появляется всякий раз, когда образ исчезает из поля зрения или возвращается, обогащенный другим образом…» [76, с. 270]. Кроме того, при помощи пробелов поэт создавал ритм произведения, он назвал его партитурой для тех, кто захочет прочитать его вслух. «Различные типографские шрифты, выделяющие основной, вторящий и побочные мотивы, регулируют декламацию: устремленность строк вверх и вниз подсказывает соответственное повышение интонации» [76, с. 271].

В 1866 г. Малларме принимает решение создать труд – Книгу. Она должна была стать вершиной идеала и воплотить в себе разрозненные попытки достичь Красоты, которые предпринимал каждый поэт, писатель и композитор. Поэт планировал посвятить работе над Книгой всю свою жизнь и получить в результате «связь всего со всем» [136, p. 378], апофеоз развития искусства. По словам Я. С. Линковой, для воплощения замысла Малларме искал символы, позволявшие расшифровать «загадки абсолютного», а для этого ему было необходимо в целом переоценить художественное мышление [67, с. 124-142]. И, как подчеркивал С. Н. Зенкин, именно поэма «Un coup de dès jamais n’abolira le hazard» (1898) в конце жизни поэта стала «образцом абсолютного Текста» [76, с. 38].

С. Н. Зенкин также писал, что, кроме всего прочего, с целью стереть образ лирического героя Малларме применял сложный синтаксис, запутанное расположение личных местоимений (как например, в стихотворении «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui») [76, с. 14]. И, как отмечал А. Тибодэ, «ударными словами почти никогда не служат здесь глаголы, но почти всегда существительные» [145, p. 135-142]. Этот прием также позволяет исключить указание на героя. По мнению С. Н. Зенкина, за неясностью творчества Малларме «стоит совершенно новое представление о взаимоотношениях писателя с языком» [76, с. 5-38].

Исследователи также отмечают изобилие отрицательных конструкций и неологизмов:

И пусто в комнате – ни гипсового бюста,

Ни птикса на шкафу: о здешних вечерах

С ушедшим Мастером не загудит стоусто

Черпак стигийских слез, властитель на пирах…

«Ses purs ongles très-haut dédiant leur onyx» (1868), перевод Р. М. Дубровкина

В результате стремления поэта окружить поэзию тайной за счёт безличных конструкций, ритма, синтаксиса, отказа от знаков препинания, описания при помощи символов не самого образа, а впечатления от него, возникла «темнота», которая мешает пониманию его произведений и вызывает трудности перевода. Об этой темноте неоднократно писали различные исследователи творчества Малларме и он сам. Однако именно она непрестанно привлекает внимание таких переводчиков как В. Я. Брюсов, М. А. Волошин, Ф. К. Сологуб, И. И. Тхоржевский, М. В. Талов, А. М. Ревич, Р. М. Дубровкин и др.

Согласно всем вышеописанным особенностям поэзии Стефана Малларме, и что подтверждает мнение Н. Б. Маньковской, столпами эстетики поэта были символ, суггестия, стиль и ритм [127]. Именно при помощи этих приемов поэт стремился отразить идеал в своем творчестве.

Рассмотрев особенности эстетических представлений Стефана Малларме, мы предполагаем, что свет в его произведениях представляет собой метафору красоты, идеала, а тьма – это метафора бездны небытия, ничто.

Далее рассмотрим более подробно роль символов в творчестве Стефана Малларме.

2.1.2. Представления Стефана Малларме о символической природе искусства и ее воплощение в лирике поэта

Основополагающую роль в поэтике С. Малларме играл символ, так как именно он позволял поэту создавать впечатление. Малларме считал, что грубое, буквальное описание обесценивает само предназначение поэзии. В эссе «Sur l’évolution littéraire» он писал: «Назвать предмет — значит уничтожить на три

четверти наслаждение поэта, которое состоит в счастии постепенного угадывания; внушить — в этом высшая цель. Совершенное использование этой тайны и есть символ; едва намекать на предмет для того, чтобы показать душевное состояние, или наоборот, выбрать предмет и, раскрывая его, создать душевное состояние… подсказать с помощью намека — вот цель, вот идеал… В поэзии должна быть всегда загадка, в этом цель литературы; нет никакой другой, как намекать на предмет» [67]. По его мнению, только благодаря суггестии – внушению – можно воплотить сакральную тайну творчества.

Суть суггестии состоит именно во внушении, а не выражении, а символ нацелен на то, чтобы говорить о предмете, не показывая его. Как уже говорилось раннее, Малларме отнюдь не был первым, кто применял суггестию, но он трудился над ее теоретической разработкой и популяризировал ее использование. Сам он писал об этом так: «Цветок! – говорю я. И тотчас из недр забвения, куда голос мой проецирует смутные цветочные абрисы, прорастает нечто иное, чем знакомые цветочные чашечки; возникает, как в музыке, сама пленительная идея цветка, которой не найдешь ни в одном букете» [76, с. 343]. Используя слово как символ, С. Малларме описывал невыразимое, создавал эмоцию. Исходя из этого, поэт выделял два состояния слова, об этом пишет Я. С. Линкова в статье «Осмысление и создание поэтики символизма в творчестве С. Малларме»: «Первое – в его обиходном употреблении: “рассказывать, поучать, описывать” – в силах каждого. Второе состояние проявляется в суггестивном языке, когда слово берется в его “звуковом исчезновении”, в “игре слов”, если эта игра излучает память “чистого понятия”». «Непосредственное» значение – буквальное, повседневное употребление слова, а «сущностное» – проявляющееся благодаря суггестии, через игру слов. Как пишет Я. С. Линкова, фундаментальный принцип символизма связан именно с измененным взглядом на функцию слова, по своему весу слово приравнивается к самостоятельному произведению. В результате сложившегося у поэта представления о двоякой функции слова в поэзии возникла его собственная теория символа [67]. По С. Малларме символ

можно определить как способ достижения особой глубины смысла за счет отделения слова от его привычного значения, как основной способ воплощения высшей идеи. В своих письмах он неоднократно пишет о том, как мучительно долго подбирал слова и достигал точности отображения мысли, отказываясь от банальностей и избитых фраз. Символизм – это чистое творчество – не просто воспроизведение реальности, но создание нового.

В эссе «Кризис стиха» С. Малларме обозначает два взаимосвязанных принципа: Транспозиция и Структура. Первый был связан с тем, что за счет символов установленные ранние строгие связи между значением и словом рушились, и появлялось новое значение. Кроме того, поэт исключал из текста сам описываемый предмет, «дабы сохранился один лишь на все намек». Структура – это упорядоченная конструкция поэтического текста, где значение каждого отдельного элемента тесно связано с остальными. Если один элемент вырвать из системы, Структура рушится [76, с. 335, 337].

В качестве центральных символических образов в лирике С. Малларме в настоящей работе будут рассмотрены свет и тьма. Они возникают в стихотворениях разных лет «Renouveau» (1862), «Apparition» (1863), «Les Fenêtres» (1863), «Tristesse d’Été» (1864), «L'Azur» (1864), «Soupir» (1864), «Don du poème» (1865), «Brise marine» (1865), «Quand l'ombre menaça de la fatale loi» (1883), «Victorieusement fui le suicide beau» (1885), «Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx» (1886), «Le Pitre Châtié» (1887), «Hérodiade» (1864 – 1898). Повторение этих образов лирике Малларме позволяет рассматривать их как лейтмотивы. Свет связан с категориями идеал, красота, свобода, надежда, любовь, искусство. Тьма, напротив, означает небытие, ничто, смерть, отсутствие идеала, безнадежность.

Сложная структура многозначного образа, то есть символа, возникает благодаря метафорам. Метафоры, основанные на конкретных элементах окружающего мира, переносят читателя за границы материального. С первого взгляда они не ясны и требуют тщательного анализа. Кроме того, одна и та же

метафора может быть интерпретирована несколькими способами, так как Малларме стремился к многозначности, намеренно усложняя текст.

Для ранней поэзии Малларме очень характерно использование образа неба или лазури. Лазурь – это чистое небо в ясную погоду, лазурь становится метафорой, участвующей в создании символического образа света. Как и у В. Гюго, свет отражает у него недостижимый поэтический идеал, красоту. А так как поэзия стала неким Абсолютом для поэта, можно предположить, что свет есть воплощение идеала. Этот образ возникает в стихотворении под названием «L'Azur». Здесь лазурь изображена прекрасной и спокойной, но безжалостной и насмешливой по отношению к нему: *De l'éternel Azur la sereine ironie accable, belle indolemment comme les fleurs…* На протяжении всего действия стихотворения лирический герой бежит, пытаясь скрыться от давящего на него идеала, а затем, во второй части появляются такие строки: *Le Ciel est mort. — Vers toi, j'accours! donne, ô matière, l'oubli de l'Idéal cruel et du Péché…* От красоты его отделяет реальность, материя, и он бежит к ней, чтобы забыться, освободиться от муки. Небо мертво – оно больше не яркого лазурного цвета, лирический герой полностью отделен от идеала. Однако, ему не скрыться, душа поэта не может отринуть своего предназначения: *l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante dans les cloches.* Он все равно слышит призыв: твори! Идеал преследует его. Стихотворение заканчивается тем, что он признает – бежать некуда, он одержим: *Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur! l'Azur!*

Этот же образ присутствует и в других произведениях С. Малларме. В стихотворении «Renouveau», где автор рассуждает о весеннем сплине, он снова метафорически придает лазури эти черты. Она все та же – безжалостная и насмешливая: *Cependant l'Azur rit sur la haie et l'éveil.* В стихотворении «Les Fenêtres» лирический герой в образе старика жаждет лазури, как последней капли воды для иссохшего рта. Он желает испить лазурь: *Et sa bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace…* А затем уже другой лирический герой, сам автор, смотрит на лазурь, на идеал, зажав нос от смрада реальности: *Et le vomissement impur de la Bêtise me force à me boucher le nez devant l'azur. Au ciel antérieur où*

fleurit la Beauté! В стихотворении «Don du poème» образ лазури уже не центральный, в конце произведения она – кормилица, источник для изголодавшимся по ней губам: *Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame?* Подобным образом в «Soupir» лазурь упоминается лишь раз, автор изображает картину, где струи фонтана взлетают к лазури: *un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur! – Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur.* Лазурь, представлявшаяся прежде жестоким угнетателем, теперь мягкая и нежная. Кроме того, мы видим, что лазурь или небо может фигурировать в метафорических описаниях других объектов. В этом же стихотворении небо обозначает цвет глаз девушки: *Et vers le ciel errant de ton œil angélique…* В «Apparition» лазурь – это цвет чашечек цветов: *De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles…*

В стихотворении «Les Fenêtres» свет, символизирующий надежду, воплощен в образе заката. Умирающий старик встает с постели, чтобы согреться в лучах заходящего солнца. При виде солнца больной оживает, он забывает обо всех плотских страданиях. Для него этот свет – надежда на спасение. С. Малларме здесь метафорически помещает солнце на камни: *Que pour voir du soleil sur les pierres, coller les poils blancs et les os de sa maigre figure aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler…* В стихотворении «L'Azur» поэт скрывается от идеала, и когда кажется, что ему удалось убежать, что тьма скрыла его – на горизонте желтеют последние лучи закатного солнца, свет угас, а с ним и надежда: *Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon!* И здесь новая метафора – «умирающее солнце». В стихотворении «Renouveau» сразу же за образом смеющейся над поэтом лазури возникает образ птиц, поющих солнцу, тоже, конечно же, в метафоре: *De tant d'oiseaux en fleur gazouillant au soleil.*

Малларме также наделяет солнце преобразующей силой, как, например, в стихотворении «Tristesse d'Été», где солнце, освещая волосы женщины, превращает их в золото: *Le soleil, sur le sable, ô lutteuse endormie en l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureu...* Образ женщины с золотыми волосами часто возникает в лирике Малларме – это внешность идеальной женщины. В стихотворении «Apparition», описывая появление возлюбленной, он соединяет

солнце и прическу – она идет с солнцем в волосах: *Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue et dans le soir, tu m'es en riant apparue...* В этих двух примерах можно увидеть, что свет также символизирует любовь.

Между образами золота и света в лирике Малларме обнаруживается прямая связь. Солнечный свет, разливаясь вокруг, своим золотым светом освящает тусклую реальность. Особенно четко прослеживается эта связь в стихотворении «Les Fenêtres», где солнечный свет для лирического героя – сокровище: *Telle, jeune, elle alla respirer son trésor, une peau virginale et de jadis! encrasse d'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or*; он любуется золотыми облаками: *des galères d'or*, и окнами, освещенными рассветом: *Que dore le matin chaste de l'Infini.*

Солнце освещает все, что было скрыто ночной тьмой, от его лучей ничто не скроется, перед идеалом четче видны недостатки. В стихотворении «Don du poème» заря проливает свет на результат ночного труда поэта, но творение оказывается ужасным, совсем не таким, каким оно виделось в ночи: *«L'aurore se jeta sur la lampe angélique, palmes ! et quand elle a montré cette relique a ce père essayant un sourire ennemi, la solitude bleue et stérile a frémi.»* В «Le Pitre Châtié» версии 1887 года, паяц – служитель искусства, предал его и жестоко поплатился. Солнце осияло его ошибку, и он разочарован. Оно метафорически наносит ему удар: *Tout à coup le soleil frappe la nudité qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre…*

Следующий образ, связан с символикой противоположного начала – тьмы, это метафорический образ ночи. Ночью солнце скрывается, небо темнеет, а естественного света больше нет, то есть небо больше не лазурное, но темное. Так как лазурь и солнце ассоциируются со светом, символизирующим идеал, надежду («Les Fenêtres»), любовь («Apparition», «Tristesse d'Été»), то тьма символизирует небытие, ничто, смерть, безнадежность, страдания. Ночь противопоставлена лазури, как тьма свету. Например, в стихотворении «L'Azur» бегущий от идеала поэт хочет набросить ночь на безразличие лазури: *Et quelle nuit hagarde jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?* В «Brise

marine» восклицание «о, ночи!» звучит, как мука, для поэта ночью в свете настольной лампы особенно ярко белеет пустой лист: *Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe, ô nuits! ni la clarté déserte de ma lampe sur le vide papier que la blancheur défend…* В «Don du poème» поэт называет свое творение порождением Идумейской ночи – уродливое безжизненное создание, в котором он не видит идеала: *Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée…* В сонете «Victorieusement fui le suicide beau» тьма сгущается, мы видим такие метафоры: «от всего этого света даже лоскута не остается, сейчас полночь, в тени, раскрывающей нам навстречу объятия» *(…de tout cet éclat pas même le lambeau s'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête…).* В сонете «Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx» в полночь поэт атакован страхом: *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx, l'Angoisse, ce minuit…*

В стихотворении «L'Azur» творческое бессилие отражено в образе пустой открытой банки румян, словно «взывающей к мраку смерти». Для поэта его неспособность больше творить равносильна смерти (небытию): *Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle, vidée comme le pot de fard gisant au pied d'un mur, n'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée, lugubrement bâiller vers un trépas obscur…*

В формировании символики тьмы важен метафорический образ преграды, отделяющей поэта от идеала. В разных произведениях автора этот образ проявляется по-разному (завеса, стекло, лед, тканая стена балагана), однако суть их одна – они заслоняют свет, то есть отделяют его от идеала. Задача лирического героя – разорвать завесу и воссоединиться с идеалом. Например, в стихотворении «Le Pitre Châtié» (1887), преграда – это тканая стена балагана. Лирический герой, паяц, в попытке побега прорывает ее, делая окно: *J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.* В стихотворении «L'Azur», пронизанном мотивом побега, туманы и дым от каминов, которые олицетворяют реальность, поднимаясь ввысь, закрывают от поэта лазурь и солнце (идеал). Они собой творят своеобразный потолок: *Brouillards, montez! versez vos cendres monotones avec de longs haillons de brume dans les cieux que noiera le marais livide des automnes et bâtissez un grand plafond silencieux!* В сонете «Le vierge, le vivace et

le bel aujourd'hui» мы видим, что в образе преграды здесь лед. Лебедь тянется ввысь, как и поэт стремился к идеалу, но остается на бренной земле, без единой надежды на освобождение: *Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui magnifique mais qui sans espoir se délivre*. В стихотворении «Les Fenêtres» символ преграды воплощен в оконных стеклах, через которые поэт ожидает получить мистическое преображение. Он надеется, что разбив стекло, он сможет воссоединиться с идеалом: *Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume, d'enfoncer le cristal par le monstre insulté, et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume, — au risque de tomber pendant l'éternité?* Однако в этом случае преграда в виде окна не символизирует тьму, это преграда прозрачная и хрупкая. Малларме, как это свойственно было романтикам и символистам, ассоциировал миссию поэта с миссией Христа на земле – посредством мук и даже смерти разорвать завесу, разделяющую бренный мир с небесами.

Метафорой в структуре символического образа тьмы выступает зеркало. Зеркало считается мистическим предметом во многих культурах, но в интерпретации Малларме оно обретает новое значение. В поэме «Hèrodiade» принцесса Иродиада не раз смотрится в зеркало. Например, в этом отрывке, она обращается к зеркалу, говоря, что ее отражение в нем – лишь далекая тень: *Ô miroir! Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée que de fois et pendant des heures, désolée des songes et cherchant mes souvenirs qui sont comme des feuilles sous ta glace au trou profond, je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.* Иродиада – это воплощение физической красоты, а зеркало способно передать лишь тень этой красоты. Отраженный свет становится метафорой, принадлежащей символике тьмы, так как отраженный свет – не истинный, холодный и обманчивый, как и луч солнца, отраженный в осеннем холодном пруду: *Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur qui mire aux grands bassins sa langueur infinie des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon, se traîner le soleil jaune d'un long rayon* («Soupir»). В сонете «Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx» сумрак и смутная тень в зеркале служат воплощением образа тьмы, символизирующей смерть: *Elle, défunte nue en le miroir encor que dans l'oubli*

fermé par le cadre se fixe de scintillations sitôt le septuor. Так как отражение зеркала – это не то, что оно отражает, а лишь искаженный образ, значит, идеал здесь отсутствует.

Обобщая сказанное выше, отметим символический характер образов света и тьмы в лирике Малларме. Свет символизирует идеал, красоту, искусство, любовь, свободу, надежду, эта символика реализуется в метафорах лазури, солнечного света, рассвета и заката, золота. Символическое значение тьмы – небытие, ничто, смерть, безнадежность, отсутствие идеала – выражено в метафорах завесы, стены, стекла, льда, отраженного в зеркале света, ночи.

2.2. Метафоры света и тьмы в лирике Стефана Малларме в русских переводах

Рассматривать метафоры света и тьмы в творчестве Стефана Малларме мы будем, основываясь на алгоритме понимания метафоры, который мы вывели в разделе 1.3 Приемы интерпретации метафоры в лирических произведениях:

1) распознавание метафоры в тексте;

2) установление ассоциативных связей с учетом историко-культурного и биографического контекста;

3) раскрытие смысла метафорического высказывания.

Для анализа мы выбрали стихотворения «Apparition» (1863), «Les Fenêtres» (1863), «L'Azur» (1864), «Soupir» (1864) в переводах В. В. Алексеева, Е. В. Баевской, В. Я. Брюсова, Р. М. Дубровкина, П. Н. Краснова, Э. Л. Линецкой, С. В. Петрова, А. М. Ревича, М. В. Талова. Выбор именно этих стихотворений для анализа обусловлен прежде всего наличием в них метафор света и тьмы, кроме того, их неоспоримой художественной ценностью, а также особым вниманием переводчиков. При выборе переводов мы обращали внимание на подходы, которыми пользовались переводчики.

Apparition (1863)

Стихотворение относится к раннему периоду творчества Малларме. Поэт написал его, живя в Лондоне, и как принято считать, оно адресовано его

будущей жене, Марии Герхард. Впервые же оно было опубликовано в сборнике П. Верлена «Poètes Maudits» (1884).

Из письма поэта к А. Казалису 1 июля 1862 г. можно предположить, что это стихотворение он писал по заказу друга для его возлюбленной. В письме он подчеркивает: «Не хочу писать эти стихи, полагаясь на одно вдохновение: лирический сумбур был бы недостоин того чистого видения, которое ты любишь. Нужно долгое размышление: только искусство, прозрачное и безупречное, достаточно целомудренно, чтобы вылепить ее светлый образ» [76, с. 378].

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
- C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d’étoiles parfumées.

Подстрочный перевод

Луна печалилась. Серафимы в слезах
Мечтающие, со смычком в пальцах, в тишине цветов
Подернутых дымкой, извлекали из умирающих виол
Белые рыдания, соскальзывающие на лазурь цветов.

– Это был благословенный день твоего первого поцелуя.

Мое мечтание, любя меня терзать

Упивалось искусно ароматом грусти

Которая даже без сожаления и без огорчения оставляет

Время сбора плодов Мечты сердцу, которое ее собрало.

И я бродил, приковав глаза к старой мостовой

Когда с солнцем в волосах, на улице

И вечером, ты, смеясь, мне явилась,

И мне показалось, я увидел фею в шляпке из света

Которая когда-то в моих прекрасных снах избалованного ребенка

Появлялась, всегда роняя из полузакрытых ладоней,

Как снег, белые букеты ароматных звезд.

Стихотворение состоит из одной строфы (шестнадцати строк), написанных александрийским стихом. Чередуется мужская рифма с женской по типу AABB.

Атмосфера стихотворения романтичная и элегическая. Это ощущение усиливает аллитерация на шипящих звуках ‘s’ и ‘ch’, создающая впечатление шепота: **s**'attri**s**tait; **s**éraphins; l'ar**ch**et; **s**anglots gli**ss**ant **s**ur l'azur; c'était; **s**ongerie; **s**'enivrait **s**avamment; tri**stess**e; **s**ans déboire lai**ss**e; pa**ss**ait, lai**ss**ant etc. Движения воздуха, наполненного ароматами цветов, и передают звуки ‘f’ и ‘v’: séra**ph**ins; rê**v**ant; **f**leurs **v**aporeuses; **v**ioles; s'eni**v**rait sa**v**amment du par**f**um; pa**v**é **v**ieilli; che**v**eux; **v**oir la **f**ée etc. Обилие носовых ‘an’, ‘on’ и сонорных звуков ‘l’, ‘m’, ‘n’ словно навевает мелодию, которую серафимы играют на своих скрипках: des séraph**in**s **en** p**l**eu**r**s rêv**an**t; d**an**s **l**e ca**lm**e des f**l**eurs vaporeuses, tiraient de **m**our**an**tes vio**l**es de b**lan**cs s**ang**lots g**l**iss**an**t sur **l**'azu**r** des coro**ll**es; **m**a s**on**gerie ai**man**t à **m**e **m**artyriser s'**en**ivrait sava**mmen**t du parf**um** de tristesse etc. Одновременно мягкость и нежность разворачивающейся перед нами сцены уравновешивает повторение звуков ‘d’, ‘t’, ‘r’: La lune s'a**ttr**is**t**ait. **D**es sé**r**aphins en pleu**r**s **r**êvant, l'a**r**chet aux **d**oigts, **d**ans le calme **d**es fleu**r**s vapo**r**euses, **t**i**r**aient **d**e

mourantes violes etc. Эта твердость звучания показывает терзания героя: «Мое мечтание, любя меня терзать…».

Название стихотворения, «Apparition», имеет несколько значений в переводе на русский язык: явление, видение, богоявление. Религиозный подтекст присутствует также и в тексте: *des séraphins, le jour béni, apparue*. Такой оттенок присутствует здесь, чтобы подчеркнуть священность любви, ее возвышенность и значимость в глазах лирического героя.

По содержанию стихотворение можно поделить на три части: в первой (строки 1-4) поэт описывает романтическую картину, помещая нас в атмосферу произведения; далее (строки 5-9) следует лирическое описание момента, последовавшего за поцелуем возлюбленной; и в последней, третьей части (строки 10-16), поэт описывает чувства, испытанные им при появлении девушки. Мечтательную элегическую атмосферу также подчеркивает выбор лексики: *la lune*; *des séraphins*; *rêvant*; *violes*; *premier baiser*; *rêve*; *la fée*; *d'étoiles parfumées*. В стихотворении пересекаются два измерения: реальность и мечта. Без возлюбленной лирический герой грустит, бродя по старой площади, но как только появляется она – все преображается. Лирический герой так счастлив, будто он снова перенесся в детство. Автор говорит о двух женщинах: одна – реальная пришедшая на встречу девушка, вторая – фея из детских снов. *Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté…* – считается, что эта строка отражает воспоминания о матери С. Малларме, рано ушедшей из жизни.

Метафоры света в этом стихотворении преобладают над метафорами тьмы. Метафоры света обозначают любовь, прекрасную идеальную мечту, драгоценную возлюбленную и радость лирического героя: *sur l'azur des corolles* (на лазурь цветов); *du soleil aux cheveux* (с солнцем в волосах); *au chapeau de clarté* (в шляпке из света); *blancs bouquets d'étoiles* (белые букеты ароматных звезд). Мы обнаружили одну метафору тьмы: *dans la rue et dans le soir* (на улице и вечером) – девушка своим появлением изменила физический мир (улицу) и рассеяла тьму, сомнения героя и печаль. Идеальный свет пролился во тьме.

Для анализа мы выбрали переводы В. Я. Брюсова, Р. М. Дубровкина, П. Н. Краснова, С. В. Петрова, М. В. Талова.

Перевод П. Н. Краснова (1893)

Платон Николаевич Краснов (1866-1924 гг.) – русский писатель, публицист, переводчик и критик рубежа XIX-XX вв., был первым, кто стал переводить стихотворения С. Малларме на русский язык, и одним из первых перевел «Apparition» (1893). Среди переведенных им авторов Д. Байрон, Ф. Коппе, Ж. Санд, У. Шекспир и др. В 1895 г. вышло в свет его биографическое произведение «Сенека, его жизнь и философская деятельность». В 1901 г. он опубликовал сборник своих переводов «Из западных лириков», в которой и был этот перевод:

Появление

Луна грустила. Ангелы рыдали
В тиши туманных чашечек цветков
И белые рыданья извлекали
Смычками из лазурных лепестков.
Так было в дивный день, когда лобзаньем
Меня ты подарила в первый раз.
Я грустным мучился в тот день мечтаньем,
Печали ароматом опьянясь,
Что сердце предает без колебанья
Во власть его же мрачного созданья.
Я шел, свой взор на камни опустя,
И ты предстала мне, мое дитя,
В лучах зари вечерней пламенея,
Как в шапке светлой сказочная фея –
Создание моих ребячьих снов,
Которая порхала в волнах света,
Роняя из разжавшихся перстов
Душистых звезд блестящие букеты…

Количество стоп в строках отличается от оригинального, ритм не соответствует. Кроме того, в тексте перевода, состоящем так же, как и оригинал, из одной строфы, на две строки больше (восемнадцать). Композиционно перевод, как и оригинал, можно поделить на три части: описание романтичной атмосферы (1-4 строки), мысли лирического героя о первом поцелуе (5-10 строки) и его впечатления от встречи с девушкой (11-18).

Нельзя не отметить, что автору перевода удалось передать атмосферу, в которую С. Малларме помещает читателя с самого начала (1-4 строки): «Луна грустила. Ангелы рыдали в тиши туманных чашечек цветков и белые рыданья извлекали смычками из лазурных лепестков». Также очень поэтично описание раздумий лирического героя, и особенно живописно передано чувство, испытанное им при встрече с возлюбленной. Название стихотворения в этом варианте переведено как «Появление», этот перевод не подчеркивает загадочность и сакральность образа девушки. Кроме того, перевод слов *tu m'es apparue* – «ты предстала мне» – указывает на торжественность встречи, а не на ее мистичность. Слова *le jour béni*, переведенные как «дивный день», также утратили свой оригинальный религиозный оттенок.

Стремясь к рифме, переводчик использовал не слишком благозвучное «опустя» в одиннадцатой строке.

Текст перевода, в отличие от оригинала, завершается многоточием, что подчеркивает мечтательную и задумчивую атмосферу стихотворения.

Рассмотрим воплощение метафор света и тьмы в этом варианте перевода:

- *sur l'azur des corolles* (на лазурь цветов) – «из лазурных лепестков». Метафора передана при переводе, образ лазури сохраняется.
- *du soleil aux cheveux* (с солнцем в волосах) – «В лучах зари вечерней пламенея». Метафора сохраняется, образ яркого солнечного света усилен выразительным образом огня.
- *au chapeau de clarté* (в шляпке из света) – «Как в шапке светлой сказочная фея». Метафора передана с сохранением образа света.

- «порхала в волнах света» – автор вводит дополнительную метафору света, это подчеркивает важность этого образа для переводчика как лейтмотива стихотворения.
- *blancs bouquets d'étoiles parfumées* (белые букеты ароматных звезд) – «Душистых звезд блестящие букеты». Метафора передана с сохранением образа света.
- «Во власть его же мрачного созданья» – здесь мрачное созданье – это мысли, которые обуревают лирического героя. Они тревожные и безрадостные, так как возлюбленная не с ним. Переводчик вводит здесь образ тьмы, компенсируя его утрату в двенадцатой строке.
- *dans la rue et dans le soir* (на улице и вечером) – «И ты предстала мне, мое дитя». Образ тьмы переводчик компенсировал в десятой строке.

Хотя структурно этот перевод не вполне соответствует оригинальному тексту, переводчику отчасти удалось перенести в русский текст содержание и смысловое наполнение. Образы света и тьмы в метафорах переданы верно, кроме того, возникла еще одна метафора света, из чего мы можем заключить, что при переводе П. Н. Краснов уделял значительное внимание этим образам. Однако важный для автора сакральный подтекст был утерян.

Перевод В. Я. Брюсова (1894)

Валерий Яковлевич Брюсов (1873-1924 гг.) – русский литературовед, критик, писатель и переводчик. С раннего возраста В. Я. Брюсов был увлечен поэзией, в 1890-е гг. он открыл для себя произведения французских символистов, среди которых были С. Малларме, П. Верлен, Ш. Бодлер. Его первые опубликованные стихотворения были написаны именно под впечатлением от их творчества. Он видел свою миссию в том, чтобы основать и распространить движение символизма в России. В.Я. Брюсов был одним из первых, кто перевел произведения П. Верлена. Также переводил О. Уайльда, В. Гюго, Э. По, Р. Роллана, М. Метерлинка, полностью перевел «Фауста» Гете и др. С 1894 по 1895 гг. были напечатаны три сборника «Русские символисты». В 1895 г. был опубликован сборник его собственных стихотворений «Chefs

d’oeuvre» («Шедевры»), вызвавший бурю критики. Следующий сборник 1897 г. «Me eum esse» («Это я») В. Я. Брюсов сам впоследствии называл декадентским. Сборник 1900 г. «Tertia Vigilia» («Третья стража») принес автору настоящую известность.

***

Луна печалилась. Томились серафимы,
Склоняяся к смычкам, – и стон неуловимый
От скрипок трепетных – по венчикам цветов –
Скользил бледнеющий и умирал без слов.
То был блаженный день, день первого признанья,
Моя мечта, любя обдумывать страданья,
Вдыхала аромат печали и тоски,
Те грезы тонкие, больные лепестки,
Которые всегда роняет размышленье.
Блуждал я вдалеке от шума и движенья,
И взор мой отдыхал на старой мостовой –
Во мгле и в жизни – ты явилась предо мной.
И фея ты была ребяческих гармоний,
Которая скользит в сияющей короне,
Роняя, точно снег из молодой руки
Душистых звезд лазурные венки.

Название стихотворение в переводе опущено. Перевод, как и оригинал представляет собой одну строфу из шестнадцати строк. Происходит последовательное чередование женской и мужской рифм, однако у С. Малларме, наоборот, женская рифма следует за мужской. Ритм перевода совпадает с ритмом оригинала. Сюжетное распределение совпадает с оригинальным: с 1 по 4 строки нам показана романтическая картина, с 5 по 9 узнаем о чувствах, испытанных лирическим героем при первом поцелуе, а дальше с 10 по 16 строки рисуют впечатления от встречи с возлюбленной.

В. Я. Брюсов передает мечтательную атмосферу стихотворения при помощи лексики: «и стон неуловимый от скрипок трепетных»; «день первого признанья», «Моя мечта, любя обдумывать страданья, вдыхала аромат печали и тоски, те грезы тонкие, больные лепестки, которые всегда роняет размышленье». Также сохраняется и сакральный оттенок благодаря словам «серафимы», «блаженный день», «ты явилась».

Проанализируем, как в переводе В. Я. Брюсова воплощаются метафоры света и тьмы. Метафоры света:

- *sur l'azur des corolles* (на лазурь цветов) – «по венчикам цветов». Происходит деметафоризация, метафору света с образом неба переводчик компенсирует в шестнадцатой строке.
- *du soleil aux cheveux… tu m'es en riant apparue* (с солнцем в волосах… ты, смеясь, мне явилась) – «ты явилась предо мной». Произошла деметафоризация, компенсации нет. Образ света утрачен.
- *au chapeau de clarté* (в шляпке из света) – «в сияющей короне». Метафора передана с сохранением образа света, кроме того, В. Я. Брюсов добавляет в образ девушки царственность.
- *blancs bouquets d'étoiles parfumées* (белые букеты ароматных звезд) – «Душистых звезд лазурные венки». Метафора передана с компенсацией образа лазури, утраченного в третьей строке.

Метафора тьмы переведена лексической заменой образов: *dans la rue et dans le soir* (на улице и вечером) – «во мгле и в жизни».

Из пяти метафор одна была утрачена при переводе, одна компенсирована, переводчику удалось сохранить образы света и тьмы. Нельзя не обратить внимание на живописность и благозвучность текста перевода В. Я. Брюсова. Для переводчика образы света и тьмы были важны, он сохраняет их как лейтмотив в переводе и успешно передает атмосферу любви. Хотя название стихотворения при переводе опущено, сакральный подтекст удалось сохранить.

Перевод М. В. Талова

Марк Владимирович Талов (1892 – 1969) – русский поэт, переводчик. 10 лет он жил в Париже, где достиг славы среди богемы. В 1920 и 1922 были опубликованы две книги его стихов, «Любовь и голод» и «Двойное бытие». Он 17 лет трудился над созданием сборника стихотворений С. Малларме в собственном переводе на русский язык, опубликованного в 1990 г. за счет средств его семьи (переводы сделаны не позднее 1934 г.). Приняв решение переводить произведения С. Малларме, он провел много времени, размышляя над его стихотворениями. Он знал о «темноте» его творчества, и старался сначала «перевести» его на французский. Он писал: «Я стремился по крайней мере передать пластическое движение его раздумий в синтаксически усложненных версиях, точнее, создать русского “Малларме”» [101, электронный ресурс]. Помимо французского М. В. Талов переводил и с других языков: с английского, итальянского, испанского, португальского и др.

Явление

Луна печалилась, и серафим в слезах,
В безмолвии цветов росистых и в мечтах
Ударил вдруг смычком, и всхлипнула виола,
Скользя по венчикам лазурным ореола.
— Лобзанье первое в блаженстве светлом дня!
Моя мечтательность, терзавшая меня,
Печальный аромат искусно смаковала,
Тот запах, что дает без жалости, без жала,
Срыванье грез тому, кто в прошлом их срывал.
Так, к ветхой мостовой свой взор я приковал,
Вдруг, с солнцем, брызнувшим на волосы, белея,
Смеясь, в вечерний час предстала ты, как фея,
Кто в шляпке огненной в прелестном детстве мне,
Любимцу, баловню приснилась в смутном сне
Ронявшей слабою, разжатой чуть рукою
Букет душистых звезд во мраке надо мною.

Перевод так же, как и оригинал, оформлен одной строфой из 16 строк. Рифма последовательная с чередованием мужской и женской соответствует рифме в исходном тексте. Можно отметить, что переводчику удалось сохранить композиционное распределение сюжета.

М. В. Талов, стремясь подчеркнуть сакральный подтекст стихотворения, перевел название как «Явление». Сакральный оттенок сохраняется и в самом тексте: «серафим», «в блаженстве светлом дня». Однако перевод «предстала ты» слов *tu m'es apparue* больше указывает на торжественность появления, нежели на его священность для лирического героя. Хочется отметить, что переводчику довольно точно удалось интерпретировать вторую часть стихотворения (5-9 строки): «Моя мечтательность, терзавшая меня, печальный аромат искусно смаковала, тот запах, что дает без жалости, без жала, срыванье грез тому, кто в прошлом их срывал». Другие части текста также наполнены живописными образами: «В безмолвии цветов росистых», «всхлипнула виола», «с солнцем, брызнувшим на волосы» и тд.

Тогда как в оригинальном тексте отсутствуют восклицательные предложения, переводчик посчитал нужным добавить восклицание в свой перевод (строка 5): «Лобзанье первое в блаженстве светлом дня!», возможно, стремясь подчеркнуть волшебство момента первого поцелуя.

Понаблюдаем, как переводчик интерпретирует метафоры света и тьмы:

- *sur l'azur des corolles* (на лазурь цветов) – «по венчикам лазурным ореола». Метафора переведена с сохранением образа неба.
- «в блаженстве светлом дня» – дополнительная метафора света введена переводчиком. «Светлый» здесь означает приятный, радостный.
- *du soleil aux cheveux* (с солнцем в волосах) – «с солнцем, брызнувшим на волосы, белея». Метафора сохранена, образ солнечного света передан. Белый цвет не ассоциируется с закатным солнцем.
- *au chapeau de clarté* (в шляпке из света) – «в шляпке огненной». Метафора передана с лексической заменой образа света экспрессивным образом огня.

- *blancs bouquets d'étoiles parfumées* (белые букеты ароматных звезд) – «Букет душистых звезд во мраке надо мною». Метафора света сохраняется, контрастируя с появившимся в переводе образом тьмы.
- *dans la rue et dans le soir* (на улице и вечером) – «в вечерний час». Произошла деметафоризация. Метафора тьмы компенсирована в шестнадцатой строке: «во мраке надо мною».

Необходимо отметить структурную и содержательную точность перевода М.В. Талова. В этом варианте перевода все метафоры света и тьмы были переданы на русский язык, лишь в одной из них произошла замена образа. То, что автор сохранил при переводе метафоры света и тьмы, а также ввел дополнительную метафору света, говорит о его стремлении передать символическое значение света и тьмы в этом стихотворении С. Малларме, кроме того, переводчик передал на русский язык оттенок сакральности.

Перевод С. В. Петрова

Сергей Владимирович Петров (1911-1988 гг.) – русский поэт, переводчик и прозаик. Обучался в Ленинградском университете на факультете западноевропейских языков и литератур с 1928 по 1931 гг., где посещал семинары А. А. Смирнова. Самые ранние из сохранившихся стихотворений относят к 1923-1924 гг. К середине 30-х гг. начинает формироваться оригинальный стиль поэта, он применяет новые инструменты лексики и рифмы, образы приобретают насыщенность. В 60-х гг. он работает над новой формой произведений – синтеза музыки и поэзии. Его знаковое произведение – поэма-мистерия «Азъ». С. В. Петров выполнял переводы с английского, шведского, датского, норвежского, исландского, французского, испанского и других языков. В числе авторов, чьи произведения он перевел на русский язык В. Скотт, Р. Бернс, Р. М. Рильке, Б. Лесьмян, С, Малларме, К. М. Бельман, Г. Байрон, Т. Готье, Ш. Леконт де Лиль, Ш. Бодлер, А. Казалис, П. Верлен и др.

Видение

Взгрустнулось месяцу. В дымящихся цветах,

Мечтая, ангелы на мертвенных альтах

Играли, а в перстах и взмах и всхлип смычковый
Скользил, как блеклый плач, по сини лепестковой.

Твой первый поцелуй был в этот день святой.
Задумчивость, любя язвить меня тоской,
Хмелела, зная толк во скорби благовонной,
Оставшейся от урожая Грезы сонной,
Когда без горечи, без винной гари хмель.

Я брел, вонзая взор в издряхшую панель,
И вдруг с улыбкою и солнцем на прическе
Ты появилась на вечернем перекрестке,
Как фея та, что шла, в былом мне сея свет,
По снам балованным минувших детских лет,
И у нее из рук небрежных, нежно-хворых,
Душистых белых звезд валился снежный ворох.

Перевод, в отличие от оригинала, поделен на три строфы, что акцентирует сюжетное деление стихотворения. Количество строк соответствует оригиналу, как и количество стоп в них. Кроме того, соблюдена последовательность мужской и женской рифм (ААВВ).

Переводчик озаглавил стихотворение «Видение», подчеркивая сакральный оттенок, который вкладывал в него автор. Однако, в сравнении с другими переводами названия, «видение» приносит смысл нереальности описываемой картины, словно все, что произошло – всего лишь иллюзия. Чтобы сильнее подчеркнуть оттенок сакральности, автор перевода использует особую лексику: «ангелы», «день святой». В переводе достаточно точно передано состояние печальной задумчивости лирического героя: «Задумчивость, любя язвить меня тоской, хмелела, зная толк во скорби благовонной, оставшейся от урожая Грезы сонной, когда без горечи, без винной гари хмель.»

Отдельные фрагменты в этом переводе повлияли на общий тон текста. Например, *La lune s'attristait* С. В. Петров перевел так: «Взгрустнулось месяцу». Слово «взгрустнулось» менее выразительное, чем оригинальный глагол s'attrister, оно выражает лишь малую степень грусти. Перевод слов *de mourantes violes* «на мертвенных альтах» создает впечатление безжизненности.

Теперь перейдем к анализу перевода метафор света и тьмы:

- *sur l'azur des corolles* (на лазурь цветов) – «по сини лепестковой». Метафора передана, образ лазури передан через цвет.
- *du soleil aux cheveux* (с солнцем в волосах) – «с…солнцем на прическе». Образ света в метафоре сохранен, образ передан довольно точно, переводчик, как и автор, соединяет волосы и солнечный свет.
- *au chapeau de clarté* (в шляпке из света) – «мне сея свет». Метафора передана, образ света сохранен, но смещено его положение в пространстве: если девушка сеет свет, то он должен быть не на голове, а в руках. Свет, обрамляющий голову, как шляпка (словно ореол), также рисует священный образ, здесь он утрачен.
- *blancs bouquets d'étoiles parfumées* (белые букеты ароматных звезд) – «Душистых белых звезд валился снежный ворох». Метафора передана с сохранением образа.

Метафора тьмы была утрачена при переводе: *dans la rue et dans le soir* (на улице и вечером) – «на вечернем перекрестке».

В этом варианте переводчику удалось сохранить структурную и сюжетную организацию стихотворения, интересным решением стало акцентировать ее, разделив одну строфу на три. Все метафоры света переданы с сохранением образа, но метафора тьмы была утрачена, из-за чего исчез тот контраст, который принесла девушка своим появлением.

Перевод Р. М. Дубровкина (1985)

Роман Михайлович Дубровкин (род. в 1953 г.) – российский переводчик и литературовед. В 1975 г. окончил переводческий факультет Горьковского педагогического университета иностранных языков. Р. М. Дубровкин относит

себя к последователям Аркадия Акимовича Штейнберга (1907-1984 гг.). В 1977 г. был опубликован последний поэтический том «Библиотеки всемирной литературы», «Европейская поэзия XIX века», где впервые был напечатан перевод Р. М. Дубровкина с новогреческого. Кроме того, он переводил с английского, итальянского, немецкого, французского языков. Переводил произведения Э. По, Г. Лонгфелло, Р. Киплинга, У. Б. Йейтса, Р. Фроста, П. Ронсара, В. Гюго, П. Валери, А. Рембо, Ф. Петрарки и других. В числе достижений Р. М. Дубровкина – составление тома «Итальянская поэзия в русских переводах» (1992 г.), перевод многих произведений С. Малларме, авторская монография «Стефан Малларме и Россия» (1998 г.) и ряд статей о литературных связях России с Францией. О своей работе над переводом творчества С. Малларме он писал, что после ознакомления с существующими переводами его стихотворений на русский язык пришел к выводу: такое «темное» творчество нельзя переводить, руководствуясь буквалистским подходом, необходимо «воссоздать поэтические сюжеты (вернее, хоть один из них), стремясь, чтобы русский текст по красоте не уступал оригиналу» [45; с. 7].

Прозрение

Печалилась луна. Восторг неуловимый
Рыданьями виол струили серафимы,
И музыка текла с невидимых смычков
В лазурь дымящихся, туманных лепестков.
Ты первый поцелуй узнала в тот счастливый,
Благословенный день, — дурманные приливы
Терзали душу мне, пьянея от мечты,
Не оставляющей похмельной пустоты
Сердцам, что навсегда с ревнивой грустью слиты.
Я шел, уставившись в изъеденные плиты
Старинной площади, когда передо мной,
Смеясь, возникла ты под шляпкою сквозной

Из отблесков зари, — так в полумраке тонком

Я зацелованным, заласканным ребенком

Следил, как добрая волшебница, во сне,

Снежинки пряных звезд в постель бросает мне.

Перевод также оформлен в виде одной строфы из шестнадцати строк, композиционное деление на части соответствует оригинальному. Ритм и количество стоп оригинального текста сохранены при переводе. Присутствует последовательное чередование женской и мужской рифм, но в отличие от оригинала, перевод начинается с женской рифмы.

Р. М. Дубровкин интерпретирует заголовок стихотворения как «Прозрение», подчеркивая религиозный подтекст. В самом тексте также есть отсылки к религии: «серафимы», «благословенный день», «возникла ты». К тому же переводчику удалось нарисовать впечатление печальных раздумий лирического героя: «дурманные приливы терзали душу мне, пьянея от мечты, не оставляющей похмельной пустоты сердцам, что навсегда с ревнивой грустью слиты», и чувства, которые он испытал при встрече с девушкой: «Смеясь, возникла ты под шляпкою сквозной из отблесков зари, — так в полумраке тонком я зацелованным, заласканным ребенком следил, как добрая волшебница, во сне, снежинки пряных звезд в постель бросает мне».

Далее, рассмотрим воплощение метафор света и тьмы в переводе Р. М. Дубровкина.

- *sur l'azur des corolles* (на лазурь цветов) – «В лазурь дымящихся, туманных лепестков» Метафора передана с сохранением образа неба.
- *Quand avec du soleil aux cheveux… tu m'es en riant apparue* (когда с солнцем в волосах, ты мне, смеясь, явилась) – «Смеясь, возникла ты». Здесь произошла деметафоризация, образ света компенсирован в следующей строке.
- *au chapeau de clarté* (в шляпке из света) – «под шляпкою сквозной из отблесков зари». Образ солнечного света в метафоре сохранен, отблески здесь представляют свет, а заря компенсирует образ солнца, утраченный в двенадцатой строке.

- *blancs bouquets d'étoiles parfumées* (белые букеты ароматных звезд) – «Снежинки пряных звезд». Метафора передана с сохранением образа света, но исчезает образ цветов – звезды падают не в букетах, а как снежинки.

Оригинальная метафора тьмы была утрачена при переводе: *dans la rue et dans le soir* (на улице и вечером), но переводчик компенсирует ее в тринадцатой строке – «в полумраке тонком».

Подводя итог анализу этого варианта перевода, важно отметить, что его автору удалось достичь поэтического благозвучия и передать атмосферу и сохранить сакральный подтекст, а также соблюсти композиционную организацию стихотворения. Р. М. Дубровкин стремился сохранить при переводе образы света и тьмы, что указывает на их значимость для переводчика как лейтмотива, кроме того, важно отметить высокую точность перевода образов.

Контраст света и тьмы в этом стихотворении представляет собой перемену, которую принесла возлюбленная в жизнь поэта. Важен священный оттенок образа девушки, он также отражен и в метафорах света. П. Н. Краснов, хотя и стремился передать на русский язык метафоры света и тьмы, а также вводил новые образы, утратил сакральный подтекст, в результате чего выразительность образа снизилась, как и в переводе С. В. Петрова: сакральность образа девушки отчасти утрачена, это произошло при переводе метафоры света и названия стихотворения. Мы отметили, что в переводе В. Я. Брюсова метафоры света и тьмы переданы очень живописно и их значение сохраняется. Одна из метафор света была утрачена, кроме того, название стихотворения опущено, хотя сакральный оттенок отражен в тексте. М. В. Талов воспроизвел сакральность образов, метафоры света и тьмы переданы, но по нашему мнению, наиболее близким по образности и наиболее благозвучным среди проанализированных переводов – перевод Р. М. Дубровкина. Переводчик сохранил и точно передал на русский язык метафоры света и тьмы и сакральный подтекст, особенно подчеркнув его при переводе названия.

Les Fenêtres (1863)

На момент написания стихотворения С. Малларме уже был женат на Марии Герхардт и переехал в Лондон, где испытывал материальные трудности.

С.Н. Зенкин в «Пророчестве о культуре» пишет об этом стихотворении С. Малларме: «Внешний мир видится поэтом из Дома – это мир заоконный. Соответственно окно служит одним из устойчивых мотивов лирики Малларме и зачастую имеет в ней магическую функцию, открывая (иногда изнутри, иногда снаружи) вид в иную, идеальную сферу» [76, с. 18-19]. Эта тема присутствовала и в творчестве Ш. Бодлера, в двух его стихотворениях в прозе «Les Fenêtres» и «Le Mauvais Vitrier», где стекла окон таят загадку и магию. Подобно лирическим героям этих произведений, герой Малларме греется перед смертью в лучах закатного солнца, проникающих в больничную палату через оконное стекло, а поэт пытается разглядеть в нем свой преображенный, «ангельский» облик.

Сам С. Малларме в письме своему другу Анри Казалису (3 июня, 1863 г.) писал об этом произведении: «Но, Боже мой, что было бы с нами в противном случае, если бы Мечту настолько осквернили и принизили, где искали бы спасения мы, несчастные, кому земная юдоль внушает отвращение и у кого одно прибежище – Мечта. <…> Земное счастье гадко – его можно подбирать лишь заскорузлыми руками. Сказать: «Я счастлив!» – значит сказать: «Я низок», а скорее всего «Я глуп». Тогда надо совсем уж не различать над этим низеньким счастьем высокое небо Идеала либо сознательно закрывать глаза. Я написал об этом небольшое стихотворение «Окна» …» [76, с. 379].

Las du triste hôpital et de l’encens fétide
Qui monte en la blancheur banale des rideaux
Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
Le moribond sournois y redresse son vieux dos,

Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller

Les poils blancs et les os de sa maigre figure
Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler,

Et sa bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
Une peau virginale et de jadis ! encrasse
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.

Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles,
Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,
La toux ; et quand le soir saigne parmi les tuiles,
Son œil, à l'horizon de lumière gorgé,

Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir !

Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure
Vautré dans le bonheur, où ses seuls appétits
Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure
Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits,

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'Infini

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime
— Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —

À renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !

Mais, hélas ! Ici-bas est maître : sa hantise
Vient m’écœurer parfois jusqu’en cet abri sûr,
Et le vomissement impur de la Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l’azur.

Est-il moyen, ô Moi qui connais l’amertume,
D’enfoncer le cristal par le monstre insulté,
Et de m’enfuir, avec mes deux ailes sans plume
— Au risque de tomber pendant l’éternité ?

Подстрочный перевод

Усталый от грустной больницы и от отвратительного фимиама,
Который поднимается на обыденную белизну штор
К большому распятию, скучающий из-за пустой стены
Умирающий язвительный выпрямляет старую спину,

Тянется и идет, более не для того, чтобы согреть свое тлеющее тело
Но чтобы увидеть солнце на камнях, прижать
Седые волосы и тощее костлявое тело
К окнам, которые прекрасный светлый луч хочет опалить,

И его рот, горячечный и жаждущий небесной лазури,
Как в молодости, он шел вдохнуть свое сокровище,
Непорочные и древние уста! Пачкает
Долгим горьким поцелуем тёплый золотистый оконный переплет

Пьяный, он жив, забыв омерзение святого елея,
Целебных настоев, часов и навязанной кровати,

Кашель; и когда вечер обливается кровью среди черепицы,
Его глаз на горизонте пресыщенного света,

Видит галеры из золота, красивые, как лебеди,
На реке багровой и благоуханной спят
Качая золотистую и драгоценную вспышку своими рядами
С великой томностью, нагруженной воспоминаниями!

Итак, охваченный отвращением к мужчине с твердой душой,
Извалянном в радости, его желания
Съедают, и который упорствует, ища эту грязь
Чтобы подарить ее женщине, кормящую грудью своих малышей,

Я бегу и цепляюсь за все окна
Откуда к жизни поворачиваются плечом, и, благословенный,
В их стекле, омытом вечными росами,
Которое золотит невинное утро Вечности,

Я рассматриваю себя и вижу себя ангелом! И я умираю, и мне нравится
– Пусть оконное стекло будет искусством, мистикой –
Переродиться, неся мою мечту, как венец,
На прежнем небе, где цветет Красота!

Но, увы! На земле господин: его неотвязная мысль
Приходит вызывать у меня тошноту иногда в этом безопасном приюте,
И грязная рвота Бессмыслицы
Заставляет меня затаить дыхание перед лазурью.

Подходит ли он, о Я, познавший горечь,
Выломать хрусталь, оскорбленный уродом

И бежать с двумя моими крыльями без перьев,

– Рискуя упасть в вечность?

Стихотворение состоит из десяти четверостиший, написано александрийским стихом, автор здесь следует классическому правилу чередования женской и мужской рифм по типу ABAB.

Первые пять строф рассказывают о муке умирающего старика, вторые пять – об авторе, стремящемся к Идеалу. Для них обоих стекло окна – препятствие, отделяющее реальный мир от идеального. Действие разворачивается на закате, об этом свидетельствует строка *le soir saigne parmi les tuiles* («вечер обливается кровью среди черепицы»), а затем переходит в утро: *Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées, que dore la main chaste de l'Infini* («В их стекле, омытом вечными росами, которое золотит невинное утро Вечности»). С. Малларме рисует образ язвительного старика – он будто ухмыляется, стоя на краю могилы, смерть ему не страшна. Здесь, в комнате, он кружен смертью: на стене висит распятье с фигурой мертвого Бога, к которому поднимается дымок свечи, он кашляет, повсюду лекарства. Он не обращает свои мечты и надежды к Спасителю, но ищет утешения в солнечном свете (идеале), как и сам Малларме, который, будучи в детстве набожным, полностью отошел от веры в 1864 г. Он смотрит лишь на свет – это недостижимый идеал, красота, сама поэзия. Герой видит свет на камнях, на крышах, на облаках, свет касается его, он, умирая, греется в его лучах. Он забыл обо всем, что связывает его с этим миром, мечтая о свете. Но он для него недостижим, он не может с ним соединиться, его отделяет пространство, материя. Свет ассоциируется с жизнью. Малларме сравнивает себя со стариком: как больному опостылели койка, лекарства, запахи больницы, так и Малларме бежит от материального, от телесного, он желает полностью погрузиться в поэзию.

Аллитерация на сонорных звуках 'm', 'n', 'l' усиливает впечатление муки: **l**as; hôpita**l**; **m**onte en **l**a b**l**ancheur ba**n**a**l**e; **l**e **m**oribond; so**l**eil sur **l**es pierres, co**ll**er **l**es poi**l**s b**l**ancs; te**ll**e, jeu**n**e, e**ll**e a**ll**a; **l**es tisanes, **l**'hor**l**oge et **l**e **l**it inf**l**igé etc. Носовые звуки позволяют создать тягучую атмосферу больничной комнаты, в

них как будто слышен стон умирающего, зов о помощи: l’**en**c**en**s; m**on**te **en** la bl**an**cheur; gr**an**d; **en**nuyé; morib**on**d; mo**in**s; oubli**an**t; s**ain**tes; **in**fligé; s**on**; l’horiz**on**; **en** berç**an**t; d**an**s **un** gr**an**d n**on**chaloir etc. Аллитерация со звуками ‘s’, ‘ch’ передает сдавленное дыхание больного: tri**s**te; l’en**c**ens; blan**ch**eur; cru**c**ifix; redre**ss**e; **ch**auffer; **s**oleil; **s**a bou**ch**e; vora**c**e; re**s**pirer **s**on trésor; encra**ss**e; **s**oir **s**aigne; ri**ch**e; non**ch**aloir **ch**argé de **s**ouvenir etc. Интересно, что в стихотворении неоднократно встречается звуковое сочетание ‘or’ и обратное ему ‘ro’. Во французском языке слово «or» означает «золото». Например, m**or**ibond; v**or**ace; trés**or**; car**reaux** d’**or**; l’h**or**r**eur**; l’h**or**loge; l’h**or**izon; g**or**gé; d**or**mir; **or**dure; m’acc**ro**che; **ro**sées; p**or**tant; f**or**ce etc.

Выбор лексики показывает отвращение автора ко всему материальному: *triste hôpital*; *l’encens fétide*; *le moribond, un long baiser amer*; *le lit infligé*; *dégoût*; *ordure*; *le vomissement impur de la Bêtise*, и красоту идеала, которая солнечным светом разливается повсюду.

Мы выделили следующие метафоры света в этом стихотворении: *du soleil sur les pierres* (солнце на камнях); *un beau rayon clair veut hâler* (прекрасный светлый луч хочет опалить); *d’azur bleu vorace* (жадный до голубой лазури); *les tièdes carreaux d’or* (тёплые золотые форточки); *le soir saigne parmi les tuiles* (вечер обливается кровью среди черепицы); *l’horizon de lumière gorgé* (на горизонте пресыщенного света); *des galères d’or* (галеры из золота); *sur un fleuve de pourpre et de parfums* (на реке багровой и благоуханной); *en berçant l’éclair fauve et riche* (качая золотистую и драгоценную вспышку); *dans leur verre…, que dore la main chaste de l’Infini* (в их стекле…, которое золотит невинное утро Вечности); *au ciel antérieur où fleurit la Beauté!* (на прежнем небе, где цветет Красота!); *me boucher le nez devant l’azur* (не дышать перед лазурью). Метафор тьмы обнаружено не было. В десяти строфах присутствует двенадцать метафорических образов света, это позволяет рассматривать этот образ как лейтмотив всего стихотворения.

На русский язык стихотворение переводили В.В. Алексеев, Е.В. Баевская, Р.М. Дубровкин, А.М. Ревич, С.В. Петров, М.В. Талов.

Перевод М. В. Талова

Окна

В больнице злой томясь, где ладан вьется смрадный
К распятью грустному, с банальной белизной
Портьер, взбираясь вверх, он, при смерти, злорадный,
К стене притиснулся сутулою спиной

И встал — не столь согреть свои живые мощи,
Как солнце уловить средь крыш и кирпичей
И к окнам сединой прильнуть и костью тощей
Спаленным золотом пылающих лучей.

И лихорадочный, лиловый рот, волнуем, —
Так, кожи девственной, прохладный ток струи
Когда-то он глотал! — предолгим поцелуем
Жег стекла теплые в горчайшем забытьи.

Он опьянел, забыв про мерзости больницы:
Соборованья, одр и трав отвар, часы
И кашель; вон закат кровавит черепицы
И видит он: вдали, средь яркой полосы,

Как стая лебедей средь водяной пустыни,
Галеры, золотясь на багреце реки,
Где блеск зарниц дробит волну зигзагом линий,
Плывут в небрежности, исполненной тоски.

Так, только алчностью влекомый, полон злобы
И человек, мстя, чья черствая душа
Отбросов ищет лишь с упрямством зверя, чтобы

Отдать их женщине, кормящей малыша,

Бегу, цепляюсь я за окна, жизни блеклой
Проклятие послав, благословенный здесь,
Глядясь в омытые росою вечной стекла
И девственной зарей овеянные днесь,

Се, вижу ангелом себя! и умираю, —
Стекло — религия ль, искусство иль мечта —
Я, воскрешен, мечту, как диадему, к раю
Взношу старинному, где зреет Красота.

Увы! Земная жизнь — тиран, чьи проявленья
Меня преследуют и в храмине, где Дурь
Своей блевотиной нечистой, дыхом тленья
Заткнуть заставит нос и не глядеть в лазурь.

Возможно ли — о "Я", постигший скорбь безверья! —
Разбит поруганный чудовищем кристалл,
С руками полететь, дав мысленно им перья,
— Под риском вечность всю стремглав лететь в провал.

Количество строф и распределение сюжета в тексте перевода соответствует оригиналу. То же касается и количества стоп и рифмы.

Переводчик рисует образ старика, который не сдается пред лицом смерти: «он, при смерти, злорадный», хотя в оригинале он ожесточен выпавшими на его долю невзгодами. По нашему мнению, поэтический образ материального мира, от которого отвернулся лирический герой, очень выразительный, но без экспрессивных деталей в этом варианте: «Так, только алчностью влекомый, полон злобы и человек, мстя, чья черствая душа отбросов ищет лишь с упрямством зверя, чтобы отдать их женщине, кормящей малыша…». В восьмой

строфе переводчик создает образ, отличный от оригинального: религия и рай – вовсе не то, к чему стремится поэт, его влечет идеал, не соотносимый с христианским представлением. Окна у С. Малларме связаны с мистикой, чудесным преображением идеала, одухотворенностью природы.

Присутствуют неблагозвучные элементы: «мстя», «се», «дурь», «дых тленья», «днесь».

В первой строфе переводчик создал запутанный синтаксис, и в результате складывается впечатление, что по стене взбирается больной: «В больнице злой томясь, где ладан вьется смрадный к распятью грустному, с банальной белизной портьер, взбираясь вверх, он, при смерти, злорадный». К тому же местоимение «он» не указывает конкретно на больного старика, может возникнуть впечатление, что местоимение относится к какому-то уже названному объекту.

Хотя интонация последнего предложения подразумевает вопрос, в переводе интонация повествовательная. Кроме того, акценты в виде восклицательных предложений смещены, например, в последней строфе: «Возможно ли — о "Я", постигший скорбь безверья!» Излишне подчеркнуто «Я» в этом переводе, выделенное кавычками, создает пафосное впечатление, которого нет в оригинальном тексте.

Теперь посмотрим, как в тексте перевода воплотились метафоры света:

- *du soleil sur les pierres* (солнце на камнях) – «солнце уловить средь крыш и кирпичей». Метафора передана с сохранением образа.
- *aux fenêtres qu'un un beau rayon clair veut hâler* (прекрасный светлый луч хочет опалить) – «к окнам… спаленным золотом пылающих лучей». Метафора и образ сохранены, дополнены образом золота.
- *d'azur bleu vorace* (жаждущий небесной лазури) – «лиловый рот». Метафоры нет, образ неба утрачен.
- *les tièdes carreaux d'or* (тёплые золотые квадраты) – «стекла теплые». Метафоры нет, образ золота утрачен, перенесен на тактильный образ тепла.

- *le soir saigne parmi les tuiles* (вечер обливается кровью среди черепицы) – «закат кровавит черепицы». Метафора передана с сохранением образа.
- *à l'horizon de lumière gorgé* (на горизонте из насыщенного света) – «И видит он: вдали, средь яркой полосы». Метафора сохранена, произошла лексическая замена, образ света сохранен.
- *voit des galères d'or* (галеры из золота) – «Галеры, золотясь». Происходит деметафоризация, в оригинале галеры – это плывущие по небу облака. Образ золота сохранен.
- *sur un fleuve de pourpre et de parfums* (на реке багровой и благоуханной) – «на багреце реки». При переводе произошла деметафоризация, у С. Малларме река – это небо, окрашенное закатом, а здесь это водный поток в буквальном смысле.
- *en berçant l'éclair fauve et riche* (качая золотистую и драгоценную вспышку) – «Где блеск зарниц дробит волну зигзагом линий». Образ золота утрачен, кроме того, исчез образ неба – переводчик заменил его на буквальный образ воды.
- *dans leur verre…, que dore le matin chaste de l'Infini* (в их стекле…, которое золотит невинное утро Вечности) – «Глядясь в омытые росою вечной стекла и девственной зарей овеянные днесь». Метафора передана с сохранением образа солнечного золотистого света («заря»).
- *au ciel antérieur où fleurit la Beauté!* (на прежнем небе, где цветет Красота!) – «к раю взношу старинному, где зреет Красота». Метафора передана с добавлением религиозного смысла.
- *me boucher le nez devant l'azur* (зажать свой нос перед лазурью) – «заткнуть заставит нос и не глядеть в лазурь». Метафора передана с сохранением образа.

В ходе анализа перевода метафор на русский язык М. В. Талова мы выявили ряд упущений в стилистическом, семантическом, синтаксическом плане. Кроме того, при переводе произошла утрата образа света в пяти

метафорах. В итоге символический смысл оказался искажен: в переводе добавлен религиозный оттенок и излишний акцент на собственном «Я» лирического героя.

Перевод С. В. Петрова (1974)

ОКНА

Истомлен фимиамом зловонным больницы,
пошлой шторкой, повисшей пред бледной стеной,
где распятье от скуки пустынной томится,
умирающий к ним повернулся спиной,

потащился – костям не согреться трухлявым –
хоть на солнце взглянуть перед смертным концом,
к окнам жарким прижаться, прилипнуть костлявым,
окруженным седою щетиной лицом,

и, как некогда к девичьей коже, глотая
синеву поцелуями горько и зло,
словно дразнит его теплота золотая,
лихорадочным ртом он марает стекло.

Койку скорбную, склянки – и жив и хмелеет, –
ужас миропомазания позабыв,
в час, когда от сочащейся крови алеет
черепица, он видит багряный разлив,

где злаченых галер лебединая стая,
на реке благовонной качая крылом,
дремлет, пышными вспышками зарев блистая,
в небрежении к тяготам дум о былом!

От мужей, извалявшихся в счастье упрямом
и погрязших в обжорстве желаний одних –
одарять молодых матерей этим срамом,
этой грязью и гнусью, – бегу я от них,

прилепляюсь на каждом оконном узоре,
жизнь плечом оттолкнув, погружаю я взгляд
светлый в стекла, где вечные росы и зори
чистотой Бесконечного Утра блестят,

и кажусь себе ангелом, гибну и весь я
– чтобы стеклам искусством и таинством стать, –
коронован мечтою, в былом поднебесье,
где цветет красота, возрождаюсь опять!

Но увы! Мир земной мне хозяин, он будет
тошнотворен и тут, где обрел я покой,
и блевотина гнусная Глупости нудит
нос зажать перед ликом лазури святой.

Есть ли средство, хрусталь, осквернённый уродом,
проломив, на бесперых носиться крылах
вместе с Я моим горестным годы за годом,
но всю вечность под страхом обрушиться в прах?

Структура при переводе сохранена: 10 четверостиший с перекрестной рифмовкой. Однако количество стоп меньше, чем в оригинале, и ритм перевода отличается.

Переводчику удалось передать состояние больного и атмосферу, в которой он находится: «Истомлен фимиамом зловонным больницы, пошлой шторкой повисшим пред бледной стеной, где распятье от скуки пустынной

томится». Кроме того, С. В. Петров усиливает выразительность образа лирического героя, презирающего реальность – в его интерпретации старик отворачивается от предметов, сулящих ему смерть: «умирающий к ним повернулся спиной». Отражено также и неприятие телесности, плотских страстей лирическим героем: «От мужей, извалявшихся в счастье упрямом и погрязших в обжорстве желаний одних – одарять молодых матерей этим срамом, этой грязью и гнусью, – бегу я от них…». С. В. Петров в переводе воссоздал прекрасную картину солнечного света: «где злаченых галер лебединая стая, на реке благовонной качая крылом, дремлет, пышными вспышками зарев блистая, в небрежении к тяготам дум о былом!»

Интересная особенность графического оформления стихотворения в том, что с заглавной буквы начинается не каждая новая строка, а только первые слова в предложениях. Помимо этого, соблюдены все вопросительные и восклицательные знаки в предложениях, что позволяет сохранить в переводе оригинальную интонацию автора и оттенок сомнения в последней строфе.

Проанализируем метафоры света в переводе С. В. Петрова:

- *du soleil sur les pierres* (солнце на камнях) – «на солнце». Произошла деметафоризация.
- *aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler* (прекрасный светлый луч хочет опалить) – «к окнам жарким прижаться». Метафора сохранена, но произошла замена зрительного образа на тактильный: образ горячего от солнечного света стекла.
- *d'azur bleu vorace* (жаждущий небесной лазури) – «глотая синеву». Метафора сохранена, образ света передан.
- *les tièdes carreaux d'or* (тёплые золотистые переплеты) – «теплота золотая». Метафора передана с сохранением образа золота, но образ с окон перенесся на ощущение тепла. Произошел перенос визуального образа на тактильный.

- *le soir saigne parmi les tuiles* (вечер обливается кровью среди черепицы) – «от сочащейся крови алеет черепица». Метафора сохранена, образ передан при переводе.

- *à l'horizon de lumière gorgé* (на горизонте из насыщенного света) – «он видит багряный разлив». Образа сияющего горизонта утрачен, вместо нее переводчик переносит в эту строку метафору красного неба, разделяя оригинальную метафору «*un fleuve de pourpre et de parfums»* на две части.

- *voit des galères d'or, belles comme des cygnes* (галеры из золота, красивые как лебеди) – «где злаченых галер лебединая стая». Метафора передана с сохранением образа красивым и точным решением, сохранен образ лебедей, важный для С. Малларме.

- *sur un fleuve de pourpre et de parfums* (на реке багровой и благоуханной) – «он видит багряный разлив». Образ в метафоре сохранен.

- *en berçant l'éclair fauve et riche* (качая золотистую и драгоценную вспышку) – «дремлет, пышными вспышками зарев блистая… на реке благовонной». Метафора передана с сохранением образа.

- «погружаю я взгляд светлый» – добавлена метафора. Словно то, что лирический герой смотрит на мир иначе, чем все остальные, делает его взгляд светлым, т.е. он видит окружающий мир яснее, чем другие. Это значит, что переводчик уделяет образу света значительное внимание, он важен для него, и он сохраняет лейтмотивный характер этого образа.

- *dans leur verre lavé d'éternelles rosées, que dore le matin chaste de l'Infini* (в их стекле, омытом вечными росами, которое золотит невинное утро Вечности) – «в стекла, где вечные росы и зори чистотой Бесконечного Утра блестят». Метафора сохранена, образа золота передан в выразительном образе многочисленных блестящих зорь.

- *au ciel antérieur où fleurit la Beauté!* (на прежнем небе, где цветет Красота!) – «в былом поднебесье, где цветет красота». Метафора передана полностью, образ неба сохранен.

- *me boucher le nez devant l'azur* (зажать свой нос перед лазурью) – «нудит нос зажать перед ликом лазури святой». Метафора передана с сохранением образа, добавлен религиозный оттенок, «святая лазурь».

Можно отметить, что в переводе С. В. Петрова многие оригинальные образы переданы лаконично и точно, и хотя не все из них полностью сохранились, общая атмосфера и символический смысл удалось передать. Образ тепла важен для переводчика, в некоторых случаях он передает образ света как образ тепла, однако он вводит собственную метафору, компенсируя частичную утрату образа света. Это позволяет судить о том, что переводчик придавал значение образа свету как лейтмотиву.

Перевод Е. В. Баевской (1983)

Елена Вадимовна Баевская (род. 1953 г.) – российский и американский филолог и переводчик, занимается переводом поэзии, прозы, драматургии, эссе с французского, английского и немецкого языков. Е. В. Баевская была ученицей Е. Г. Эткинда, Э. Л. Линецкой и Ю. Б Корнеева, которые относились к ленинградской переводческой школе. Е. В. Баевская перевела произведения А. Дюма, С. Малларме, Ш. Бодлер, А. де Мюссе, Т. Готье, Г. Аполлинера, Ж. Кокто, М. Пруста, Л. Арагона и др. Ее переводы «Cyrano de Bergerac» Э. Ростана и «Combray» М. Пруста высоко оценили критики Г. М. Дашевский, В. А. Мильчина. Кроме того, в печать вышли ее переводы «Любовь Сванна» и «В сторону Сванна» – произведений М. Пруста. Перевод Е. В. Баевской этого стихотворения С. Малларме был опубликован в сборнике «Тетради переводчика» (1983 г):

Окна

Больницу скорбную и ладанный зловонный
Дымок, струящийся к распятью на стене,
Не в силах вынести больной приговоренный –
И вот заковылял, осилив боль в спине,

Стал у окна – зачем? Взглянуть на двор мощеный?

Согреть гнилую кровь и утишить озноб? –
Нет, к раме, солнечным касаньем позлащенной,
Он клонит восковой и воспаленный лоб,

Покуда всем нутром, в былые годы жадным
До плоти, до любви, не отрываясь пьет
Небесную лазурь, – и в поцелуе смрадном
К нагретому стеклу прижал горящий рот.

Он ожил, позабыв постылый двор больничный,
Микстуры, кашель, боль и даже сам недуг,
И ладан; а когда над крышей черепичной
Кровавится закат, – он замечает вдруг

Златые паруса над гранью небосклона
Легко и царственно вдоль пурпурной реки
Скользящие, – и вот на разум утомленный
Нисходит забытье, врачуя от тоски!

Так я в иные дни, когда мне опостыли
Тупые поиски житейских жирных благ,
Заботы о жратве – куске зловонной гнили,
Которой требует прожорливый очаг, –

Спешу, охваченный неодолимой тягой,
И вот, перед окном, забыв земное зло,
Гляжусь в омытое чистейшей горной влагой,
Дыханьем Вечности согретое стекло,

И вижу ангелом себя, и чую крылья,

Увенчанный венком, сплетенным из мечты,
И счастлив, умерев, ожить на миг всесилья
В небесном царствии цветущей Красоты.

Увы! Не скрыться мне, и все тесней осада,
И все пронзительней смердит людская дурь,
И, обессилевший от жизненного смрада,
Я затыкаю нос, любуясь на лазурь.

Не лучше ли – насквозь? Немногим я рискую:
Разбитое стекло увидев за собой,
Ободранным крылом пространство рассеку я,
Взлечу – а там пускай хоть в бездну головой!

Размер оригинала сохранен, совпадает как количество стоп, так и рифма (чередуется женская и мужская ABAB). Количество строф соответствует. По содержанию, перевод также поделен на две части: 5 строф повествуют о старце и 5 о самом авторе.

Переводчик при помощи лексики передает отвращение героя к реальности: «Тупые поиски житейских жирных благ, заботы о жратве – куске зловонной гнили, которой требует прожорливый очаг…», а также впечатление безнадежности его положения: «больницу скорбную», «гнилую кровь», «постылый двор», «не в силах вынести больной приговоренный». Кроме того, Е.В. Баевская в своем переводе отражает восхищение героя прекрасным солнечным светом: «Златые паруса над гранью небосклона легко и царственно вдоль пурпурной реки скользящие…».

Обращая внимания синтаксис и интонации, мы выделили несколько отличий от оригинала: 1) например, в восьмой строфе отсутствует восклицание, сопутствующее преображению лирического героя: «И вижу ангелом себя, и чую крылья» («*Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime*») 2) в предложении, которым оканчивается восьмая строфа, восклицание, напротив,

заменено утверждением, 3) последняя строфа, которая в оригинале оканчивается вопросом (лирический герой словно спрашивает самого себя или идеал, подходит ли он для священной миссии), в переводе оформлена поделена на две части: вопросительную и восклицательную. Таким образом, финальный тон стихотворения из сомнения меняется на убежденность.

Теперь посмотрим, как переданы образы света, возникающие у Малларме:

- *du soleil sur les pierres* (солнце на камнях) – «Взглянуть на двор мощеный? Согреть гнилую кровь и утишить озноб?». Метафоры света в переводе нет, исчез образ солнечного света.
- *aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler* (к окнам, которые прекрасный светлый луч хочет опалить) –«к раме, солнечным касаньем позлащенной». Переводчик сохраняет образ золотого света, луч трансформируется в касание. Касание подразумевает связь идеального и материального.
- *d'azur bleu vorace* (жаждущий небесной лазури) – метафора передана с сохранением образа неба, «пьет небесную лазурь».
- *les tièdes carreaux d'or* (тёплые золотистые переплеты) – «к нагретому стеклу». Утрачен образ золота, метафоры нет. Визуальный образ – золотого идеального света заменен тактильным – тепло (телесность, материальность).
- *le soir saigne parmi les tuiles* (вечер обливается кровью среди черепицы) – «над крышей черепичной кровавится закат». Метафора передана с точным сохранением образа.
- *à l'horizon de lumière gorgé* (на горизонте из насыщенного света) – «над гранью небосклона». Метафора света при переводе утрачена, но происходит метафоризация другого элемента, «горизонт» – «грань небосклона».
- *voit des galères d'or* (галеры из золота) – «златые паруса над гранью небосклона». Метафора света в образе золота сохранена, но изобразительный

план отличается: исчез важный для С. Малларме символический образ лебедей. Происходит перенос с кораблей на паруса, но галеры – конкретный образ, связанный с античностью, на этих кораблях не всегда были подняты паруса. Поэтому паруса в этом случае – нейтральный образ.

- *sur un fleuve de pourpre et de parfums* (на реке багровой и благоуханной) – «вдоль пурпурной реки». Метафора света передана с сохранением образа.
- *en berçant l'éclair fauve et riche* (качая золотистую и драгоценную вспышку) – «и вот на разум утомленный». Метафора утрачена, Е.В. Баевская полностью убрала этот образ из перевода.
- *dans leur verre…, que dore le matin chaste de l'Infini* (в их стекле…, которое золотит невинное утро Вечности) – «дыханьем Вечности согретое стекло». Образ золота утрачен. Золотое стекло, образ света, превращается в согретое стекло, вместо света (зрительного образа), появился тактильный образ – тепло – относящийся к сфере телесного.
- *au ciel antérieur où fleurit la Beauté!* (на прежнем небе, где цветет Красота!) – «в небесном царствии цветущей Красоты». Добавлен религиозный оттенок: небесное царствие (рай). Образ неба сохранен.
- *me boucher le nez devant l'azur* (затаить дыхание перед лазурью) – «я затыкаю нос, любуясь на лазурь». Метафора передана с сохранением поэтического образа лазури.

Подводя итог, подчеркнем, что переводчику удалось полностью соблюсти структуру и размер оригинального текста, а также перекрестное чередование женской и мужской рифм. Оригинальную атмосферу стихотворения помогают передать лексика, благозвучность сохраняется, однако восклицание, которым заканчивается перевод, передает другое финальное впечатление – уверенность вместо риторического вопроса. Кроме того, четыре из двенадцати метафор были полностью утрачены, в четырех из сохраненных метафор образ света как идеала заменен на материальный образ, из-за чего основной мотив стихотворения отличается от оригинального. Идеал С. Малларме вовсе не

материален, он отвергает реальность и материю, а в переводе на первый план выходит телесный образ.

Перевод А. М. Ревича (1985)

Александр Михайлович Ревич (настоящее имя — Рафаэль Михайлович Шендерович) 1921-2012 гг. – русский поэт и переводчик. Окончив Литературный институт им. Горького, А. М. Ревич преподавал на кафедре художественного перевода Литинститута (1994-2011 гг.). С начала 1950-х гг. начинают печатать его переводы, он переводил польских поэтов, А. Б. Мицкевича, К. И. Галчинского, Т. Ружевича и пр. Одновременно с этим писал стихи на польском языке, которые выходили в печать в Польше. В 1962 г. поэт стал членом Союза писателей СССР. В 70- х гг. начал работать над переводами с французского языка. В числе его переводов работы П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, Ш. Бодлера и др. Однако центральным в его творчестве стал перевод книги П. Верлена «Sagesse» и поэм А. Д'Обинье «Les Tragiques» (за перевод, оконченный в 1966 г. А. М. Ревич был награжден Государственной премией РФ).

Окна

Устав от белизны, от запахов больницы,
Ползущих вдоль гардин к распятью на стене,
Больной задумал встать, он распрямить стремится
Свой старческий хребет, в предсмертной тишине

Он к солнцу тянется, но не для обогрева,
А лишь бы увидать на камне желтый луч,
Чтоб свой седой пушок и плоть — сухое древо —
Скорей прижать к стеклу, где пламень полдня жгуч,

Чтоб воспаленным ртом, внезапно став моложе,
Впивать голубизну нагретого окна,
Вот так же к девичьей живой и теплой коже

Он жадно припадал в былые времена.

Он пьян и он забыл, что время причаститься,
Про кашель, бой часов, лекарства и кровать,
Он видит лишь закат над красной черепицей,
Горящий горизонт его влечет опять,

Где стаю лебедей — лучистые галеры —
Несет багряная душистая река,
Где в рыжем зареве, столиком, как химеры,
Воспоминания плывут издалека.

Вот так и я презрел бездушных и беспечных,
Всех тех, чей аппетит, увы, неутолим,
И тех, кто день за днем в трудах проводит вечных,
Чтоб крохи дать жене и отпрыскам своим,

И висну на любом оконном переплете,
К земному бытию повернутый спиной,
Крещенный вечною росой, весь в позолоте
Рассвета чистого из бездны голубой,

Подобный ангелу, люблю и гибну разом
В таинственном стекле, где вера разлита,
Рождаюсь вновь и вновь, мечту несу алмазом
К тем древним небесам, где светит красота.

Но этот бренный мир, к несчастью, — наш властитель
Он вездесущ. Куда мы от него уйдем?
Зловонье глупости плывет в мою обитель,

И затыкаю нос, любуясь синим днем.

Поруганный кристалл смогу ль пронзить в просторах
Я, кто познал сполна и горечь и тщету?
О, как мне улететь на двух крылах бесперых,
В пучину вечности, не рухнув на лету?

Перевод соответствует оригиналу в структурном и композиционном аспекте, перекрестная рифма с чередованием женской и мужской рифм также соблюдена. Количество стоп также совпадает.

Атмосферу, в которой находится умирающий лирический герой, усиливает лексика, использованная переводчиком: «в предсмертной тишине», «плоть — сухое древо». Однако, в переводе утрачены яркие лексические обороты, передающие отвращение к материальному миру, кажется, что больной просто устал от окружающей обстановки. Контраст между отвращением к телесности, страстям, мелочности жизни и восхищением ослепительной вечной красотой стирается. А. М. Ревич добавляет метаморфозу, происходящую со стариком, попавшим в свет солнца: «внезапно став моложе».

С точки зрения синтаксиса, перевод отличается от оригинала тем, что в нем полностью отсутствует восклицание, но переводчик добавляет два вопросительных предложения – в девятой и десятой строфах. Как и оригинал, текст перевода завершается тем, что лирический герой задает вопрос самому себе. Отсутствие восклицательных предложений снижает выразительность текста, меняется интонация и эмоции, исчезает контраст.

В седьмой строфе в этой версии перевода возникает аллюзия на распятого Христа, с которым отождествляет себя лирический герой. В оригинале герой отворачивается от распятия, свечи, благовония, елея, обращаясь к солнечному свету, идеалу и красоте. Кроме того, в восьмой строфе у С. Малларме образ ангела подчеркивает контраст телесного и духовного, тьмы и света, так как ангел – небесное существо. У автора свет ассоциируется не с христианством, но

с природным началом. У А. М. Ревича с ангелом связан религиозный смысл, отличный от оригинального.

Далее, рассмотрим, каким образом А. М. Ревич перевел метафоры света на русский язык:

- *du soleil sur les pierres* (солнце на камнях) – «на камне желтый луч» Метафора переведена с сохранением образа, произошел лексический перенос с солнца на луч солнца.
- *aux fenêtres qu'un un beau rayon clair veut hâler* (прекрасный светлый луч хочет опалить) – «к стеклу, где пламень полдня жгуч». Образ луча появился в предыдущей метафоре, а здесь он был заменен на «пламень полдня». Сохранен образ жгучего света, но в оригинале нет указания, что сцена происходит в полдень, и в оригинале свет не жгучий. Здесь возникает неблагозвучная рифма: «луч» – «жгуч».
- *d'azur bleu vorace* (жаждущий небесной лазури) – «впивать голубизну». Метафора передана с сохранением образа неба через объединение с голубым цветом, хотя вариант выбран неблагозвучный.
- *les tièdes carreaux d'or* (тёплые золотые переплеты) – «нагретого окна». Метафоры нет, утрачен образ золотого света. Вместо зрительного образа золотого света использован материальный образ – тепло нагретого стекла.
- *le soir saigne parmi les tuiles* (вечер обливается кровью среди черепицы) – «закат над красной черепицей». Метафоры нет, экспрессивный образ утрачен.
- *à l'horizon de lumière gorgé* (на горизонте из насыщенного света) – «горящий горизонт». Метафора сохранена, но образ света изменен на огонь.
- voit des galères d'or (галеры из золота) – «Где стаю лебедей — лучистые галеры». Метафора передана, но утрачен образ золота, он заменен на образ сияния. С. Малларме создает метафорический образ облаков, при помощи образа галер и с лебединой стаи, а в переводе А. М. Ревича лирический герой видит действительно видит лебединую стаю, которую он сравнивает с лучистыми галерами.

- *sur un fleuve de pourpre et de parfums* (на реке багровой и благоуханной) – «несет багряная душистая река». Метафора передана полностью.

- *en berçant l'éclair fauve et riche* (качая золотистую и драгоценную вспышку) – «где в рыжем зареве, столиком, как химеры». Метафора сохранена с добавлением образа химеры – существа из греческой мифологии. Это огнедышащее чудовище с головой льва туловищем козы, хвостом в виде змеи. Слово «химера» также обозначает несбыточную мечту. Этот образ в данном случае лишний, он искажает смысл и образ.

- *dans leur verre lavé d'éternelles rosées, que dore le matin chaste de l'Infini* (в их стекле, омытом вечными росами, которое золотит невинное утро Вечности) – «Крещенный вечною росой, весь в позолоте рассвета чистого из бездны голубой». Образ золота и утра сохранен. Переводчик добавляет метафорический образ: вечность представлена в образе голубой бездны.

- *au ciel antérieur où fleurit la Beauté!* (на прежнем небе, где цветет Красота!) – «к тем древним небесам, где светит красота». Метафора полностью сохранена.

- *me boucher le nez devant l'azur* (зажать свой нос перед лазурью) – «и затыкаю нос, любуясь синим днем». Метафора сохранена, но смысл у нее другой, обыденный: ясный день. Получается, что лирический герой любуется не идеалом, а ясным погожим днем.

В переводе стирается важный для С. Малларме контраст между материальным миром и идеалом, кроме того, эмоциональная экспрессия снижается из-за отсутствия восклицательных предложений. Большое число сохраненных метафора света свидетельствует о том, что переводчик стремится передать их, но связывает их не с поэтическим идеалом, как С. Малларме, а с религиозным началом, А. М. Ревич добавляет образы, не соответствующие оригинальным авторским, в следствие чего меняется общий символический смысл. Этот вариант перевода получился достаточно вольный.

Перевод Р. М. Дубровкина (1988)

Окна

От запахов лекарств и жесткого матраца,
От неизбежного распятья на стене
Осатанел больной, — ах, только бы добраться
До безучастных штор на розовом окне!

Встает, но не затем, чтоб старческие мощи
Согреть, — он жаждет свет увидеть на камнях,
Небритою щекой прижаться, грудью тощей
Приклеиться к стеклу в рыжеющих огнях.

Упиться синевой, дразнящей плоть гнилую, —
Так страсти аромат вдыхал он молодым, —
Теперь слюнявому подставлен поцелую
Взамен девичьих плеч закатный теплый дым.

Он жив! он поглощен не запахом елея,
Не кашлем, — к дьяволу лекарственный настой
И мерный маятник! — там вдалеке, алея
Над кровью черепиц, в лазури золотой,

Как стая лебедей, но тоньше и безмолвней,
Галеры стройные зарей озарены,
Плывут, баюкая изломы дерзких молний,
Воспоминаньями навеянные сны!

Вот так и я бежал от грубых и бездушных
Калек, что в сытости успели закоснеть,
От жадных псов, чья страсть — копить в каморках душных
Для ощенившихся подруг гнилую снедь.

К рассветным окнам я взываю о защите,
От жизни оградясь прозрачной полосой, —
Благословения иного не ищите! —
В стекло, омытое безгрешною росой,

Войду я и умру, но ангелом Эдема
Воскресну, — таинством, искусством станешь ты,
Окно! — мечты мои горят, как диадема
На дряхлой синеве бессмертной Красоты!

Увы, несносный прах, как прежде, мой хозяин!
В прибежище былом нашел я западню:
Надменной тупости блевотиной измаян,
От светлой вышины лицо я заслоню.

Всю горечь испытав, осмелюсь ли теперь я
Разбить облитую помоями слюду?
Надломлено крыло, бегу, роняя перья,
И страшно, что в провал предвечный упаду.

Структурно перевод соответствует оригиналу: число строф соблюдено, композиционное наполнение также соответствует. Переводчик сохранил чередование женской и мужской рифм.

Р. М. Дубровкину удалось отобразить отчаяние умирающего больного: «От запахов лекарств и жесткого матраца, от неизбежного распятья на стене осатанел больной, — ах, только бы добраться до безучастных штор на розовом окне!», а также презрение лирического героя к реальности: «Он жив! он поглощен не запахом елея, не кашлем, — к дьяволу лекарственный настой и мерный маятник!»

В переводе добавлены восклицательные предложения: строфа 1, 4, 5, 9, что придает больше порывистости и энергии стихотворению. Последняя строфа поделена на два предложения – вопросительное и утвердительное, хотя оригинальный текст заканчивается вопросом. Утвердительный тон заключительного предложения создает впечатления четкого, состоявшегося решения, чего нет в оригинальном тексте.

Р. М. Дубровкин переводит метафоры света следующим образом:

- *en la blancheur banale des rideaux* (на обыденную белизну штор) – «до безучастных штор на розовом окне». Происходит метафоризация, переводчик вводит образ окна, розового из-за падающего света заходящего солнца, который компенсирует утраченный образ пурпурного неба в пятой строфе.
- *du soleil sur les pierres* (солнце на камнях) – «свет увидеть на камнях». Метафора сохранена, образ солнца генерализован, представлен как свет.
- *aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler* (прекрасный светлый луч хочет опалить) – «к стеклу в рыжеющих огнях». Метафора передана с заменой образа луча на огонь.
- *d'azur bleu vorace* (жаждущий небесной лазури) – «упиться синевой». Метафора сохранена, образ неба показан через цвет.
- *les tièdes carreaux d'or* (тёплые золотые квадраты) – «закатный теплый дым». Метафора света сохранена в слове «закатный», содержащим значение золотистого света. Вместо окон появляется образ дыма: осязаемый образ сменяется зрительным.
- *le soir saigne parmi les tuiles* (вечер обливается кровью среди черепицы) – «алея над кровью черепиц». Метафора передана с сохранением образа.
- *à l'horizon de lumière gorgé* (на горизонте из насыщенного света) – «в лазури золотой». Метафора передана с сохранением образа золота, образ неба расширен: золотой не только горизонт, но все небо. Исчезает пространство

и граница, в оригинале воплощенные в горизонте, кроме того, образ «лазури золотой» не так выразителен, как авторский образ насыщенного света.

- *voit des galères d'or, belles comme des cygnes* (как стая лебедей, но тоньше и безмолвней, галеры из золота, красивые, как лебеди) – «галеры стройные зарей озарены». Метафора передана, образ золота сохраняется и усиливается в повторе «зарей озарены», передающем впечатление яркого золотистого света. Переводчик сохраняет сравнение облаков с лебединой стаей и еще больше смягчает образ облаков.
- *sur un fleuve de pourpre et de parfums* (на реке багровой и благоуханной) – «галеры стройные зарей озарены». Образ пурпурного неба компенсирован в первой строфе.
- *en berçant l'éclair fauve et riche* (качая золотистую и драгоценную вспышку) – «баюкая изломы дерзких молний». Метафора передана, но утрачен образ золота.
- *dans leur verre lavé d'éternelles rosées, que dore le matin chaste de l'Infini* (в их стекле, омытом вечными росами, которое золотит невинное утро Вечности) – «к рассветным окнам я взываю о защите… в стекло, омытое безгрешною росой». Метафора сохранена, но утерян образ золота.
- *au ciel antérieur où fleurit la Beauté!* (на прежнем небе, где цветет Красота!) – «на дряхлой синеве бессмертной Красоты!». Метафора передана с сохранением образа неба посредством цвета. Однако образ «дряхлой синевы» противопоставлен красоте, дряхлость и красота несовместимы, в переводе получился оксюморон.
- *me boucher le nez devant l'azur* (затаить дыхание перед лазурью) – «от светлой вышины лицо я заслоню». Образ неба в метафоре сохранен. Предложенный переводчиков вариант «лицо я заслоню» – более поэтичный, чем у других переводчиков, которые дают здесь буквальный перевод.

В этом варианте перевода в девяти из двенадцати метафор сохранен образа, три метафоры переданы с заменой образа. У Р. М. Дубровкина образы реальности и материи не так отвратительны, как в оригинале. В этом переводе

передано значение света как лейтмотива, при чем переводчик усиливает его при помощи повтора, сравнений, замены тактильного образа на визуальный. Это позволяет сделать вывод, что для переводчика важен образ света, и при переводе он уделял этому образу основное значение.

Перевод В. В. Алексеева

Вадим Викторович Алексеев (род. 1956) – с юношества сочинял стихи, а в институте занялся художественным переводом, учился у В. В. Левика, русского поэта и переводчика. Как пишет сам В. В. Алексеев, при переводе недопустимо самовыражение переводчика, а сам он мечтает передать в своем переводе индивидуальный стиль автора. Однако он не исключает, что стремление к точности воссоздания оригинального стиля зачастую приводит к изменению и даже искажению поэтического смысла произведения [4, с. 4]. Выполнял переводы с французского и испанского языков. В его переводе в 1991 г. вышел в печать труд Ш. Бодлера «Искусственные Раи». В 1992 г. был опубликован сборник переводов Х. Л. Борхеса под названием «Итака зелёной вечности», составленный им совместно с русским и советским литературоведом, филологом, поэтом и переводчиком Б. В. Дубиным. Двумя годами позже был напечатан сборник стихотворений Ш. Бодлера «Цветы зла» под редакцией В. В. Алексеева. Кроме того, его другие переводы и собственные сочинения публиковались в журнале «Континент» и в интернет-издании журнала «Самиздат».

Окна
Как слабый человек, оставленный в больнице
Среди постылых стен, подъемлет жадный взор
К распятью, что глядит, зевая, как клубится
Зловонный фимиам в банальной складке штор,

И, в корчах распрямив свое гнилое тело,
Он тянется к окну, где буйствует рассвет,
Прильнувши лбом к стеклу, впивать оцепенело

Щетинистым лицом прекрасный, яркий свет,

И воспаленный рот, изведав скорбь утраты,
А прежде юный, пить восторг лазурных струй,
И пачкает слюной горячие квадраты,
Вонзая в пустоту блаженный поцелуй,

И, презирая смрад кадила и елея,
И время, что течет бессмысленно и зря,
Смотреть через стекло, от радости хмелея,
Как медленно встает кровавая заря,

Где золотых галер воздушные армады,
Как лебеди, плывут по пурпурной реке,
Чьи сеют молнии душистые громады
С такой беспечностью в лазурном далеке!

Так, оскорбясь, душой, погрязшей в липкой мрази,
Где жрет само себя, вдыхая смрадный чад,
Желанье отыскать ошметки этой грязи
И матери вручить, кормящей своих чад.

И я припал к окну в бессилии жестоком,
Чтоб не смотреть вокруг и, в зеркале стекла,
Омытом голубым, как золото, потоком,
Узреть и возомнить из грязного угла:

Я — Ангел! Я люблю, я жду, я умираю.
Пусть стекла будут сном, условностью, мечтой,
Что рвется изнутри к возвышенному краю,

Как лучезарный нимб, зажженный Красотой!

Но тщетно, этот мир сильней. Его уродство
Низвергнуло меня в блевотину и гной,
И вот, осатанев от мерзости и скотства,
Я зажимаю нос перед голубизной!

И, выломав кристалл, измученный, теперь я,
Как осквернённый монстр, ползу на животе,
Чтоб выброситься вниз на крылиях без перьев!
— Рискуя не упасть в бездонной пустоте?

Количество строф такое же, как и в оригинале, композиционно перевод также поделен на две равные части. Количество стоп совпадает, соблюдена оригинальная перекрестная рифма с чередованием женской и мужской.

Переводчику удалось успешно передать отвращение лирического героя к материальному миру и радость от созерцания прекрасного света: «И, презирая смрад кадила и елея, и время, что течет бессмысленно и зря, смотреть через стекло, от радости хмелея, как медленно встает кровавая заря». Кроме того, живописным получилось описание сияющих в свете солнца облаков: «где золотых галер воздушные армады, как лебеди, плывут по пурпурной реке, чьи сеют молнии душистые громады с такой беспечностью в лазурном далеке».

В переводе В. В. Алексеева мы отмечаем некоторые неточности, которые влияют на восприятие авторского замысла оригинального текста. Например, в седьмой строфе лирический герой видит себя измененным в окнах, сквозь них он заглядывает в идеальный мир, как больной смотрит на идеальный солнечный свет закатного солнца. В переводе же волшебное преображение не происходит: лирический герой как будто сам провозглашает себя ангелом, преображенным и идеальным: *Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées, que dore le matin chaste de l'Infini je me mire et me vois ange!* – «в зеркале стекла, омытом

голубым, как золото, потоком, узреть и возомнить из грязного угла: Я — Ангел!».

Кроме того, в оригинале мечта автора – это красота, искусство, а переводчик заменил этот образ на окна. Получается, что желание лирического героя – не достичь идеала и воссоединиться с ним, а сами оконные стекла: *et je meurs, et j'aime — Que la vitre soit l'art, soit la mysticité — À renaître, portant mon rêve en diadème, au ciel antérieur où fleurit la Beauté!* – «Я люблю, я жду, я умираю. Пусть стекла будут сном, условностью, мечтой, что рвется изнутри к возвышенному краю, как лучезарный нимб, зажженный Красотой!».

На грамматическом уровне можно отметить, что переводчик в некоторых случаях вместо глагола в личной форме использует глагол в начальной форме, что усиливает экспрессивность текста: «И воспаленный рот, изведав скорбь утраты, а прежде юный, **пить** восторг лазурных струй…». В переводе В. В. Алексеева в последней строфе добавлено восклицание перед заключительной вопросительной фразой, что усиливает впечатление смятения лирического героя.

Далее, проанализируем воплощение метафор света в переводе В. В. Алексеева:

- *du soleil sur les pierres* (солнце на камнях) – «к окну, где буйствует рассвет». Метафора сохранена, но образ солнца меняется на образ утра. В оригинале не указано, что сцена разворачивается на рассвете, при этом переводчик добавляет экспрессии в картину, глагол «буйствует» может быть связано с бурей или ураганом, но не с видом солнца на горизонте. Не подразумевается соприкосновения солнечного света с камнями.
- *aux fenêtres qu'un un beau rayon clair veut hâler* (прекрасный светлый луч хочет опалить) – «впивать… прекрасный, яркий свет». Метафора передана с сохранением образа света, но утрачен образ луча, опаляющего окна. Снова нет сближения света с реальным объектом – окном.

- *d'azur bleu vorace* (жаждущий небесной лазури) – «пить восторг лазурных струй». Образ неба отчасти сохранен благодаря цвету, но передан в виде струй дождя.
- *les tièdes carreaux d'or* (тёплые золотые квадраты) – «горячие квадраты». Метафора сохранена, но образ смещен с визуального на осязаемый, вместо образа золота, образ горячих стекол.
- *le soir saigne parmi les tuiles* (вечер обливается кровью среди черепицы) – «медленно встает кровавая заря». Метафора сохранена, но снова свет не контактирует с материальным миром, кровавый свет не пролился на крыши.
- *à l'horizon de lumière gorgé* (на горизонте из насыщенного света) – «в лазурном далеке». Происходит компенсация метафоры в следующей строфе. Метафорический образ солнечного света перенесен на образ неба. Образ сияющего вдалеке горизонта гораздо более экспрессивный, нежели предложенный переводчиком. Авторский образ включает в себя ослепительный свет, а горизонт – пространственная деталь, указывающая на удаленность и границу одновременно. Перевод «лазурное далеко» рисует умиротворённый образ.
- *voit des galères d'or belles comme des cygnes* (галеры из золота, красивые, как лебеди) – «где золотых галер воздушные армады, как лебеди, плывут». Здесь образ лебединой стаи, важный в поэзии С. Малларме символ поэзии и красоты, переводчик дополняет образом испанского флота XVII века. Таким образом лаконичный образ становится более пышным и воинственным.
- *sur un fleuve de pourpre et de parfums* (на реке багровой и благоуханной) – «плывут по пурпурной реке». Метафора сохраняется, образ неба, окрашенного солнечным светом, передан.
- *en berçant l'éclair fauve et riche* (качая золотистую и драгоценную вспышку) – «сеют молнии душистые громады с такой беспечностью». В переводе присутствует метафора, но утрачен образ золотого света, при этом

блеск солнечного света представлен как вспышки молний. Описание облаков, «громады», усиливает впечатление величественного и воинственного флота.

- *dans leur verre…, que dore le matin chaste de l'Infini* (в их стекле…, которое золотит невинное утро Вечности) – «омытом голубым, как золото, потоком». Метафора сохраняется, образ золота передан в сравнении с небом.

portant mon rêve en diadème au ciel antérieur où fleurit la Beauté! (на прежнем небе, где цветет Красота!) – «к возвышенному краю, как лучезарный нимб, зажженный Красотой». Происходит метафоризация – «прежнее небо» переводчик называет «возвышенным краем», и замена образа: здесь лучезарный нимб – не мечта об идеале, а оконное стекло, освещенное солнцем.

- *me boucher le nez devant l'azur* (затаить дыхание перед лазурью) – «я зажимаю нос перед голубизной». Метафора сохранена, но из возможных значений слова *l'azur* – (лазурь, синева, небо, небеса, небосвод), выбрано неблагозвучное и больше указывающее на цвет слово «голубизна».

Можно сказать, что переводчику удалось сохранить все метафоры света, но не все оригинальные образы были переданы без изменений: один из образов был смещен с визуального на телесный. При переводе трех метафор света В. В. Алексеев исключил соприкосновение света с материальным миром: он не падает на камни, не касается окна, не окрашивает крыши красным цветом. Лишь две метафоры переданы с сохранением образа. С их утратой складывается впечатление, отличное от оригинального текста, возможно, для переводчика образ света как поэтического идеала не был центральным, а его целью было передать живописное описание заката. Основной символический смысл – мечта о красоте и идеале – сместился на материальный объект, оконное стекло.

Обобщая анализ переводов, можно отметить, что в некоторых из них оригинальный символический смысл оказался искажен: например, М. В. Талов и А. М. Ревич ассоциируют образ света с религией, хотя у С. Малларме он связан с поэтическим идеалом. Кроме того, в переводе А. М. Ревича стерт очень значительный в этом стихотворении контраст между идеальным светом и

реальным миром. У Е. В. Баевской визуальный образ света отчасти превратился в телесный, хотя в художественном представлении С. Малларме материальность отвратительна, он всеми силами бежит от нее. При анализе перевода В. В. Алексеева мы отметили, что центральное место отдано не образу света, не стремлению поэта к идеалу, на первый план вышел образ окон, словно они и есть мечта лирического героя. Кроме того, В. В. Алексеев не показывает связь идеального мира с материальным, которая есть в оригинальном тексте. В переводе С. В. Петрова ряд метафор света передан как образ тепла, однако переводчик вводит собственную метафору света, из чего мы делаем вывод о его внимании к образу света. Также у С. В. Петрова можно отметить лаконичность и точность перевода многих метафор. По нашему мнению, перевод Р. М. Дубровкина можно считать наиболее точным, так как в нем сохранилась большая часть оригинальных образов. Р. М. Дубровкин отдает метафорам света центральную роль: он различными средствами усиливает образность, в том числе заменяя тактильный образ на визуальный.

L'Azur (1864)

Стихотворение было написано в январе 1864 г. Поэт уже переехал из Лондона в Турнон с женой, где у них родилась дочь, и стал преподавать английский язык в школе. Плохое состояние здоровья, материальные трудности, нелюбимая работа, а также плач маленькой дочери надломили душевное состояние Малларме, что впоследствии привело его к духовному кризису и утрате веры в Бога.

В этом стихотворении, по словам Розмари Ллойд, самом «бодлеровском» из всех работ автора, изображён бессильный поэт, который отчаялся достичь вечной Красоты [135]. С. Малларме писал своему другу Анри Казалису (январь 1864 г.), какие муки испытывал, часами подбирая нужное слово. Его целью было отмести все лирические обороты и прикрасы и ни на йоту не отступать от сюжета [76, с. 380].

В письме Казалису Малларме подчеркнул, что стремится быть «верным принципам, завещанным великим учителем Эдгаром По». Бельгийская

исследовательница Э. Нуле полагает, что именно творчество Э. По (а точнее его «Колокольчики и колокола» («The Bells» 1844 г.)) побудило Малларме завершить стихотворение, повторив четыре раза слово «лазурь». Кроме того, начальная строка готовит и окончание, что очевидно отражает принцип, записанный Эдгаром По в его «Philosophy of Composition».

De l'éternel Azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers un désert stérile de Douleurs.

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords atterrant,
Mon âme vide. Où fuir ? Et quelle nuit hagarde
Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant ?

Brouillards, montez ! versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Que noiera le marais livide des automnes
Et bâtissez un grand plafond silencieux !

Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse
En t'en venant la vase et les pâles roseaux ,
Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse
Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux.

Encore! que sans répit les tristes cheminées
Fument, et que de suie une errante prison
Eteigne dans l'horreur de ses noires traînées
Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon !

Le Ciel est mort. — Vers toi, j'accours ! donne, ô matière,
L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché
A ce martyr qui vient partager la litière
Où le bétail heureux des hommes est couché,

Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle, vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur,
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,
Lugubrement bâiller vers un trépas obscur...

En vain ! l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante,
Et du métal vivant sort en bleus angélus !

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr ;
Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?
Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur !

Подстрочный перевод

Спокойная насмешка вечной Лазури
Гнетет, лениво красивая как цветы,
Бессильного поэта, который клянет свой гений
В бесплодной пустыне Боли.

Бегущий с закрытыми глазами, я чувствую, как она смотрит
С напряжением раскаяния поразительного
На мою пустую душу. Куда бежать? И какую ночь суровую
Бросить, клочья, бросить на это презрение душераздирающее?

Туманы, поднимитесь! Пролейте ваш однообразный пепел
С длинными обрывками тумана в небеса,
Которые затопят бледные болота осени
И соорудите высокий молчаливый потолок!

И ты, выйди из запруд Леты и собери,
Возвращаясь, вазу и бледные камыши,
Дорогая Тоска, чтобы закрыть неутомимой рукой
Огромные синие дыры, которые со злостью проделали птицы.

Еще! Пусть непрерывно грустные камины
Дымят, и пусть бродячая тюрьма сажи
Потушит в кошмаре своих черных следов
Умиряющее желтоватое солнце на горизонте!

– Небо мертво. – К тебе бегу! Дай, о, материя,
Забвение жестокого Идеала и Греха
Этому страдальцу, который пришел в хлев,
Где спит счастливый скот людей,

Потому что я этого хочу, раз уж наконец мой мозг, опустошенный
Как баночка румян, лежащая в углу,
Утратил умение нарядить рыдающую мысль,
Мрачно зиять навстречу темной кончине…

Напрасно! Лазурь торжествует, и я слышу, как она поет
В колоколах. Моя душа, она стала голосом, чтобы больше
Нас напугать своей злобной победой,
И из живого металла выходит голубым Ангелусом!

Она катится дымкой, древняя и пронзает

Твою беззащитную агонию подобно надежному мечу;

Куда бежать в бунте бессмысленном и порочном?

Я одержим. Лазурь! Лазурь! Лазурь! Лазурь!

Стихотворение состоит из девяти строф, по четыре строки в каждой. Рифма перекрестная, чередуется женская рифма с мужской.

В этом стихотворении много примеров ассонанса с носовым ‘an’. Это сочетание передает стон лирического героя: ***in****dolemm****en****t*; ***im****puiss****an****t*; *fuy****an****t*; *l'****in****t****en****sité*; *l****am****beaux*; *navr****an****t*; *ét****an****gs léthé****en****s*; ***en*** *t'****en*** *ven****an****t*; ***en*** *v****ain***; *l'****en****t****en****ds* etc. Кроме того, можно отметить, что в тексте часто повторяется звуковое сочетание ‘er’, которое созвучно с французским словом ‘air’ – «воздух», а также противоположное сочетание ‘re’: *l'ét****er****nel*; *s****ere****ine*; *trav****er****s*; *dés****er****t st****ér****ile*; *f****er****més*; *att****er****rant*; *v****er****sez*; *noi****er****a le ma****rai****s*; *ch****er***; ***r****é****p****it*; ***er****rante*; *t****raî****nées*; *v****er****s*; *mati****ère***; *liti****ère***; *c****er****velle* etc.

Лазурь в этом стихотворении олицетворяет поэтический идеал, к которому стремится поэт. Лирическому герою кажется, что лазурь смеется над ним, он уверен, что все его попытки достичь идеала не будут иметь плода. Фраза *le marais livide des automnes,* «бледное болото осени», означает скорбь, болезнь, физический и моральный упадок. Лирический герой бежит от идеала, хочет, чтобы тьма заслонила от него небесный свет. Автор рисует впечатление бесплодности, отсутствия и смерти. Поэт уже не чувствует в себе творческого потенциала (румын), не имеет сил достичь небес: *le poète impuissant*; *un désert stérile*; *mon âme vide*; *étangs léthéens*; *se mourant*; *mort*; *ma cervelle, vidée*; *un trépas obscur*. Таким образом, жизнь без возможности творить превращается в страдание. Через все стихотворение проходит атмосфера отчаяния и муки: *maudit*; *douleurs*; *remords atterrant*; *ce mépris navrant*; *l'horreur*; *martyr*; *agonie*; *révolte*. Дым каминов, сажа, гасящие свет солнца – олицетворение реального мира, тесной тюрьмы для поэта. Он испытывает презрение к людям, не отягощенных бесплодным поиском идеала, к тем, кто ищет лишь насыщения плоти. Метафора в восьмой строфе *Et du métal vivant sort en bleus angélus*

включает в себя религиозный термин *angélus*, это колокольный звон, призывающий верующих к молитве. У С. Малларме этот образ связан не с религией, а со священностью образа лазури и, возможно, с наступлением утра. В последней строфе в метафоре *Il roule par la brume, ancien et traverse ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr* не ясно, о чем идет речь – о колокольном звоне или о лазури, так как во французском языке оба эти существительных могут обозначаться местоимением *il*, но мы предполагаем, что агонию пронзает, словно меч, лазурь, так как прилагательное *ancien* – древний, прежний – С. Малларме использовал в стихотворении «Les Fenêtres», описывая небеса.

Мы выделили в этом стихотворении ряд метафор тьмы: *quelle nuit hagarde jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?* (И какую суровую ночь бросить, клочья, бросить на это душераздирающее презрение?); *Brouillards, montez!* (Туманы, поднимитесь!); *versez vos cendres monotones avec de longs haillons de brume dans les cieux que noiera le marais livide des automnes* (Пролейте ваш однообразный пепел с длинными обрывками тумана в небеса, которые затопят бледные болота осени); *et bâtissez un grand plafond silencieux!* (и соорудите высокий молчаливый потолок!); *Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux* (Дорогая Тоска, чтобы закрыть неутомимой рукой огромные синие дыры, которые со злостью проделали птицы); *que sans répit les tristes cheminées fument* (Пусть непрерывно грустные камины дымят); *et que de suie une errante prison eteigne dans l'horreur de ses noires traînées* (и пусть бродячая тюрьма сажи потушит в кошмаре своих черных следов); *Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon!* (Умирающее желтоватое солнце на горизонте); *Le Ciel est mort* (Небо мертво); *Lugubrement bâiller vers un trépas obscur* (Мрачно зиять навстречу темной кончине).

Метафор света в этом стихотворении меньше: *De l'éternel Azur la sereine ironie accable, belle indolemment comme les fleurs* (Спокойная насмешка вечной Лазури гнетет, лениво красивая, как цветы)*; je le sens qui regarde avec l'intensité d'un remords atterrant, mon âme vide* (Я чувствую, что она смотрит с

напряжением раскаяния поразительного на мою пустую душу); *l'Azur triomphe* (Лазурь торжествует); *je l'entends qui chante dans les cloches* (я слышу, как она поет в колоколах); *Mon âme, il se fait voix pour plus nous faire peur avec sa victoire méchante* (Моя душа, она стала голосом, чтобы больше нас напугать своей злобной победой); *Et du métal vivant sort en bleus angélus* (И из живого металла выходит голубым Ангелусом!); *Il roule par la brume, ancien et traverse ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr* (Она катится дымкой, древняя и пронзает твою беззащитную агонию подобно надежному мечу). Метафоры тьмы преобладают над метафорами света, но и метафоры света несут впечатление безнадежности и страдания. Это означает, что в представлении С. Малларме поэтический идеал прекрасен, но жесток, и в попытке достичь его поэт неизбежно столкнется с мукой.

Мы будем анализировать переводы этого стихотворения на русский язык авторства В. В. Алексеева, Е. В. Баевской, Р. М. Дубровкина, С. В. Петрова, А. В. Ревича, М. В. Талова.

Перевод М. В. Талова

Лазурь

Насмешка ясная лазури вечной, в лени
Цветам подобная, беспечностью своей
Гнетет бессильного поэта; он свой гений
Сам проклял средь пустынь безжалостных Скорбей.

Бегу, смежив глаза, но с силой угрызенья
В пустой мой дух, его не в силах превозмочь,
Глядит. Куда бежать? На стрелы уязвленья
Какую кину ночь, лоскут, слепую ночь?

Туман, вздымись! Пролей свой пепел монотонный,
Холстами мглы густой обволоки ты высь,
Всю затопи ее пучиной вод бездонной,

Безмолвным пологом безбрежно развернись!

Ты ж из летийских струй, любимый призрак Скуки,
Восстань и собери тростник засохший, ил,
Дабы замазали твои стальные руки
Те дыры синие, что голубь наследил.

Еще! В печи треща, пусть вспыхнет хворост, сажей
Пускай валит из труб, и дыма черный зонт,
Раскрывшись, заслонит, как дух бродячий, вражий,
И солнце желтое, и мертвый горизонт!

— Твердь умерла. — Бегу к тебе, хочу забыть я
Жестокий Идеал и Грех, о вещество!
Дай мученику сон, постель хочу делить я
С людьми, познавшими блаженное скотство,

И так как мозг мой пуст, как банка, что, белея,
Валяется в плевках белил там, под стеной,
И неприкрашена стенящая идея,
Хочу средь их скотства зевать пред смертью злой…

Вотще! Злорадствует Лазурь; о сердце, ведай!
Она кричит уже в колоколах, и встал
Тот крик, чтоб нас пугать жестокою победой,
И синим angélus ее исторг металл!

Она, старинная, и съежившись в тумане,
Как верный меч, сразит тоску душевных бурь;
Куда бежать в тщете дерзающих восстаний?

Я одержим. Лазурь! Лазурь! Лазурь! Лазурь!

Как и оригинал, перевод состоит из девяти четверостиший, рифма также соответствует: перекрестное чередование женской и мужской рифм.

Образ жестокой лазури переводчик успешно воссоздает при помощи лексики: «Насмешка ясная лазури»; «беспечностью своей гнетет»; «Злорадствует Лазурь» и т.д. К тому же, М. В. Талову удалось воспроизвести образ реальности, которая всегда была отвратительна для поэта, а теперь, под гнетом идеала, он хочет, как и все люди, довольствоваться материальными благами: «Дай мученику сон, постель хочу делить я с людьми, познавшими блаженное скотство, и так как мозг мой пуст, как банка, что, белея, валяется в плевках белил там, под стеной, и неприкрашена стенящая идея…». Риторический вопрос в финальной строфе – *Où fuir dans la révolte inutile et perverse?* – подчеркивает бессмысленность побега и неправоту поэта, пытающегося сбежать от идеала, в переводе акцент сделан на второй из двух этих важных аспектов: «Куда бежать в тщете дерзающих восстаний?». С. Малларме называет мятеж поэта не только тщетным, но и порочным: по его мнению, отречение от идеала, которому он служит – греховно.

В переводе встречается запутанный синтаксис, например, во второй строфе: «Бегу, смежив глаза, но с силой угрызенья в пустой мой дух, его не в силах превозмочь, глядит». Смысл предложения не вполне ясен, непонятно кого или что не в силах превозмочь дух лирического героя, и кто или что глядит в его пустой дух.

Переводчик в основном сохраняет оригинальные интонации, но в восьмой строфе добавляет восклицание, усиливая выразительность отчаяния лирического героя: «Вотще! Злорадствует Лазурь; о сердце, ведай!». Последняя строка переведена дословно: «Я одержим. Лазурь! Лазурь! Лазурь! Лазурь!».

Далее обратим внимание на воплощение метафор света и тьмы в переводе М. В. Талова. Метафоры света:

- *De l'éternel Azur la sereine ironie accable, belle indolemment comme les fleurs* (Спокойная насмешка вечной Лазури гнетет, лениво красивая, как

цветы) – «Насмешка ясная лазури вечной, в лени цветам подобная, беспечностью своей гнетет». Метафора передана с сохранением образа. В образ насмешки переводчик добавил свет, она стала «ясной».

- *je le sens qui regarde avec l'intensité d'un remords atterrant, mon âme vide* (Я чувствую, что она смотрит с напряжением раскаяния поразительного на мою пустую душу) – «с силой угрызенья в пустой мой дух, его не в силах превозмочь, глядит». Метафора переведена, образ сохраняется, но из-за запутанного синтаксиса теряется выразительность.
- *l'Azur triomphe* (Лазурь торжествует) – «Злорадствует Лазурь». В оригинале эта метафора подразумевает величие и торжество неба, которое не в силах затмить никакой туман, никакая тьма, а сложившийся в переводе образ не подчеркивает величие лазури.
- *je l'entends qui chante dans les cloches* (я слышу, как она поет в колоколах) – «о сердце, ведай! Она кричит уже в колоколах». Метафора передана, но образ меняется: здесь лазурь не поет, а кричит, что делает образ более жестким.
- *Mon âme, il se fait voix pour plus nous faire peur avec sa victoire méchante* (Моя душа, она стала голосом, чтобы больше нас напугать своей злобной победой) – «и встал тот крик, чтоб нас пугать жестокою победой». Переводчик заменяет голос лазури на крик, усиливая экспрессию, в остальном образ соответствует оригинальному.
- *Et du métal vivant sort en bleus angélus!* (И из живого металла выходит голубым Ангелусом!) – «И синим angélus ее исторг металл!». Исчез образ живого металла, образ неба в метафоре сохранен. В последней строке восьмой строфы переводчик, используя стратегию форенизации, сохраняет французское слово *angélus*: *Et du métal vivant sort en bleus angélus* – «И синим angélus ее исторг металл!». «Ангел Господень» – в католичестве так называется молитва или колокольный звон, которым три раза в день (утром, днем и вечером) верующих призывают к молитве. Звон колоколов еще называют

«Ангелус», интересно, что переводчик не стал использовать эту кальку, а оставил слово полностью без изменения с французской орфографией.

- *Il roule par la brume, ancien et traverse ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr* (Она катится дымкой, древняя и пронзает твою беззащитную агонию подобно надежному мечу) – «Она, старинная, и съежившись в тумане, как верный меч, сразит тоску душевных бурь». Образ лазури не вполне соответствует авторскому: у С. Малларме она изображена сильной и величественной, а в переводе ассоциируется со старостью, поэтому сравнение с мечом – опасным смертельным оружием – кажется неуместным.

Метафоры тьмы:

- *quelle nuit hagarde jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant* (И какую ночь суровую бросить, клочья, бросить на это презрение душераздирающее) – «На стрелы уязвленья какую кину ночь, лоскут, слепую ночь?». Повтор во второй строфе *Jeter… jeter* передан повтором слова «ночь»: «кину ночь… слепую ночь». Образ тьмы передан, «суровая ночь» становится «слепой» в интерпретации М. В. Талова. Утрата жестокости в образе ночи компенсирована в образе лазури, она изображена в более воинственном свете – ей принадлежат «стрелы уязвленья».

- *Brouillards, montez! versez vos cendres monotones avec de longs haillons de brume dans les cieux… et bâtissez un grand plafond silencieux* (Туманы, поднимитесь Пролейте ваш однообразный пепел с длинными обрывками тумана в небеса… и соорудите высокий молчаливый потолок) – «Туман, вздымись! Пролей свой пепел монотонный, холстами мглы густой обволоки ты высь… Безмолвным пологом безбрежно развернись». Метафора передана с сохранением образа тьмы как преграды.

- *Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux* (Дорогая Тоска, чтобы закрыть неутомимой рукой огромные синие дыры, которые со злостью проделали птицы) – «Дабы замазали твои стальные руки те дыры синие, что голубь наследил». Происходит конкретизация: птицы – голубь. Птицы символизируют

свободу, а также душу человека, голубь – это символ мира, чистоты, а в христианстве – символ Святого Духа. Эта трансформация влечет за собой искажение авторского замысла. Кроме того, у С. Малларме синие дыры со злобой прорвали птицы, в переводе этот образ более умиротворенный – «голубь наследил».

- *que sans répit les tristes cheminées fument* (Пусть непрерывно грустные камины дымят) – «В печи треща, пусть вспыхнет хворост». Вместо образа тьмы в этой метафоре в переводе возникает образ огня.
- *et que de suie une errante prison eteigne dans l'horreur de ses noires traînées le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon* (и пусть бродячая тюрьма сажи потушит в кошмаре своих черных следов умирающее желтоватое солнце на горизонте) – «сажей пускай валит из труб, и дыма черный зонт, раскрывшись, заслонит, как дух бродячий, вражий, и солнце желтое, и мертвый горизонт». Образ тюрьмы меняется на образ зонта, что не соответствует авторскому замыслу: зонт заслоняет, но не пленяет, а для поэта дым каминных труб – олицетворение реальности, дома, который ограничивает его. Для создания рифмы использовано неблагозвучное «вражий». Кроме того, у М. В. Талова в этой метафоре смерть с солнца перенесена на горизонт.
- *Le Ciel est mort* (Небо мертво) – «Твердь умерла». Метафора передана с сохранением образа.
- *Lugubrement bâiller vers un trépas obscur* (Мрачно зиять навстречу темной кончине) – «Хочу средь их скотства зевать пред смертью злой». Образ тьмы в этой метафоре меняется на образ злой смерти. Для поэта смерть связана с тьмой, потому что жизнь для него не имеет смысла без творчества, без стремления к поэтическому идеалу, поэтому образ тьмы в этой метафоре был важен.

Подводя итог, можно отметить, что М. В. Талов воссоздал структуру исходного текста, а также предпринял попытку воспроизвести стиль автора – это проявляется в синтаксисе, но некоторая неясность смысла приводит к потере выразительности текста. В переводе произошла утрата некоторых

оригинальных образов, из-за чего исходный образ поменялся. Например, образ лазури получился не таким величественным и спокойным, как в оригинале. Кроме того, в переводе М. В. Талова не виден образ тьмы как плена, тюрьмы. В оригинале автор показал, что его плен – это реальность, но он бежит к ней, так как устал стремиться к идеалу. При этом жизнь без поэтического идеала немыслима для него – у М. В. Талова эта идея не подчеркнута.

Перевод С. В. Петрова (1974)

Лазурь

Лазурь предвечная усмешкой светлой лени
томит, прекрасная, небрежно как цветы
поэта полого, клянущего свой гений
на всю пустыню Мук и голой Маеты.

Закрыв глаза, бегу и чувствую: в пустую
мне душу взгляд ее – как совести удар.
Бежать? Куда? И вклочь какую ночь порву я
презренью этому отчаянному в дар?

Туманы, пепел свой рассейте серо-синий,
лохмотья мороков швырните в вышину,
чтобы осенней в них закутаться трясине,
и страшной крышею накройте тишину!

А ты, собрав камыш да ил, покинь немые,
о Скука милая, летейские пруды,
чтобы заделывать проемы голубые –
насмешниц злобных птиц воздушные следы!

Еще! – Вздымись из труб все чаще и до черни
печальный дым, и пусть бродячий каземат

исчадье чадное в прощальный час вечерний
утопит в копоти исчахший солнца взгляд!

Скончалось Небо! Я к тебе, бегом, Земное!
Да будет Идеал, свиреп как Грех, забыт
страдальцем, нынче там взыскующим покоя,
где на соломе скот людской блаженно спит!

Иду туда. Мой ум уже не предан глуму,
он пуст как баночка из-под румян и так –
забыв гримировать рыдающую думу –
с прискорбием зевать на замогильный мрак.

Вотще: Лазурь поет, ликуя все победней
в колоколах, звенит и устрашает нас
жестоким голосом и голубой обедней
из меди, о душа! бессмертной вознеслась!

В тумане искони она булатом ратным
сечет природную твою тоску и хмурь;
куда же с мятежом бесплодным и развратным?
Я одержим. Лазурь! Лазурь! Лазурь! Лазурь!

Количество четверостиший совпадает с оригинальным, сохраняется и рифмовка – в перекрёстной рифме чередуется женская и мужская.

Повтор глагола «бросить» во второй строфе оригинального текста не отражен в переводе: *Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?* – «И включь какую ночь порву я презренью этому отчаянному в дар?». Повтор глагола в начальной форме усиливает экспрессию, показывает отчаяние лирического героя, без него текст перевода менее выразителен.

В пятой строфе переводчик, усиливая впечатление наступающей тьмы, рисует удушающую атмосферу при помощи повтора сочетания «ча»: «Вздымись из труб все **ча**ще и до черни пе**ча**льный дым, и пусть бродячий каземат ис**ча**дье **ча**дное в прощальный **ча**с вечерний утопит в копоти ис**ча**хший солнца взгляд!».

В тексте встречаются некоторые неблагозвучные слова, например, «вклочь», «взыскующим», «хмурь».

Как и в «Les Fenêtres», в переводе этого стихотворения графическое оформление у С. В. Петрова отличается от оригинального: с заглавной буквы начинается не каждая новая строка, а только каждое новое предложение.

С точки зрения интонации, мы видим некоторые отличия от исходного текста. Например, во второй строфе предложение «Куда бежать?» поделено на два: «Бежать? Куда?», а четвертая строфа вместо точки заканчивается восклицанием – в результате усиливается экспрессия текста. Шестая строфа у С. Малларме – момент, когда небо полностью скрыто от лирического героя, он бежит в объятия реальности, чтобы забыться сном, не в силах творить. В седьмой строфе его идея жить среди людей, не знающих скорбей поэта заканчивается мыслью о творческой смерти, а многоточие словно обозначает неопределенность, незаконченность его мысли. Восклицание в следующей строфе – «Напрасно!» будто пробуждает его: лазурь все еще здесь, он все еще в ее власти. В переводе же в шестой строфе вместо одного восклицательного предложения – три, эта строфа отделена от седьмой. «Скончалось Небо!» – это не просто утверждение, а лозунг, крик. Седьмая строфа заканчивается не многоточием, а точкой: мысль закончена, решение принято. При этом, следующее четверостишие начинается не восклицанием, из-за чего контраст исчезает и снижается выразительность, несмотря на то, что переводчик поделил следующее предложение на два восклицательных – акцент смещается с торжества лазури на душу поэта: «о душа! бессмертной вознеслась!». Как и М. В. Талов, С. В. Петров сохраняет последнюю строку дословно: «Я одержим. Лазурь! Лазурь! Лазурь! Лазурь!».

Рассмотрим, как С. В. Петров перевел метафоры света и тьмы на русский язык. Метафоры света:

- *De l'éternel Azur la sereine ironie accable, belle indolemment comme les fleurs* (Спокойная насмешка вечной Лазури гнетет, лениво красивая, как цветы) – «Лазурь предвечная усмешкой светлой лени томит, прекрасная, небрежно как цветы». В этой метафоре добавлен дополнительный образ света, но не ясно, относится он к усмешке или к лени. Образ лазури передан верно.
- *je le sens qui regarde avec l'intensité d'un remords atterrant, mon âme vide* (Я чувствую, что она смотрит с напряжением раскаяния поразительного на мою пустую душу) – «чувствую: в пустую мне душу взгляд ее – как совести удар». Метафора передана достаточно точно, образ становится более воинственным и материальным – совесть ударяет лирического героя.
- *l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante dans les cloches* (Лазурь торжествует, и я слышу, как она поет в колоколах) – «Лазурь поет, ликуя все победней в колоколах». В переводе образ близок к оригинальному.
- *Mon âme, il se fait voix pour plus nous faire peur avec sa victoire méchante* (Моя душа, она стала голосом, чтобы больше нас напугать своей злобной победой) – «звенит и устрашает нас жестоким голосом». Образ лазури передан верно, хотя вместо «злобной победы» в переводе «жестокий голос», образ победы компенсирован в предыдущей строке.
- *Et du métal vivant sort en bleus angélus* (И из живого металла выходит голубым Ангелусом) – «и голубой обедней из меди, о душа! бессмертной вознеслась». Переводя название колокольного звона *angélus*, С. В. Петров использует стратегию доместикации: «голубой обедней». Обедня – это русское народное название церковной службы, оно не используется как название колокольного звона, но так как служба проходит до полудня, этот образ может ассоциироваться с наступлением утра. Кроме того, он содержит сакральный оттенок.
- *Il roule par la brume, ancien et traverse ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr* (Она катится дымкой, древняя и пронзает твою беззащитную агонию

подобно надежному мечу) – «В тумане искони она булатом ратным сечет природную твою тоску и хмурь». Агонию переводчик изображает как «тоску и хмурь», и здесь возникает образ тьмы, естественной для души поэта, однако в оригинале этого образа нет, агония души связана с мукой творчества, а не с тьмой.

Метафоры тьмы:

- *quelle nuit hagarde jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant* (И какую ночь суровую бросить, клочья, бросить на это презрение душераздирающее) – «И включь какую ночь порву я презренью этому отчаянному в дар». Здесь возникает противоречивый образ: лирический герой, вместо того, чтобы спрятаться от презренья идеала, приносит ночь ему в дар. Дар – это знак почтения, но для света тьма не может быть знаком почтения, ведь тьма – это отсутствие света.

- *Brouillards, montez! versez vos cendres monotones avec de longs haillons de brume dans les cieux* (Туманы, поднимитесь! Пролейте ваш однообразный пепел с длинными обрывками тумана в небеса) – «Туманы, пепел свой рассейте серо-синий, лохмотья мороков швырните в вышину». Образ туманов передан верно, однако в оригинале их образ связан с жидкостью – они льются, затапливают, здесь подобран более нейтральный образ: пепел рассеивается.

- *bâtissez un grand plafond silencieux* (соорудите высокий молчаливый потолок) – «страшной крышею накройте тишину». В переводе сохранен авторский образ преграды, но здесь она становится страшной. Кроме того, у С. В. Петрова туман закрывает тишину от неба, а у С. Малларме сама преграда создает тишину. Закрыв небо туманом, поэт теряет связь с лазурью, он не может слышать идеал.

- *Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux* (Дорогая Тоска, чтобы закрыть неутомимой рукой огромные синие дыры, которые со злостью проделали

птицы) – «чтобы заделывать проемы голубые – насмешниц злобных птиц воздушные следы». Образ в переводе соответствует авторскому.

- *que sans répit les tristes cheminées fument* (Пусть непрерывно грустные камины дымят) – «Вздымись из труб все чаще и до черни печальный дым». Образ, созданный переводчиком, близок к авторскому, но произошел лексический перенос: печальные не камины, а дым.
- *et que de suie une errante prison eteigne dans l'horreur de ses noires traînées le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon* (и пусть бродячая тюрьма сажи потушит в кошмаре своих черных следов умирающее желтоватое солнце на горизонте) – «и пусть бродячий каземат исчадье чадное в прощальный час вечерний утопит в копоти исчахший солнца взгляд». С. В. Петрову удалось воссоздать образ плена и образ угасающего солнца.
- *Le Ciel est mort* (Небо мертво) – «Скончалось Небо». Метафора передана верно.
- *Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle, vidée* (Потому что я этого хочу, раз уж наконец мой мозг, опустошенный) – «Мой ум уже не предан глуму, он пуст». В этой метафоре возникает дополнительный образ тьмы, создается впечатление, что пока поэт не убежал от идеала, его ум был наполнен мраком.
- *Lugubrement bâiller vers un trépas obscur* (Мрачно зиять навстречу темной кончине) – «с прискорбием зевать на замогильный мрак». Переводчик создает образ, близкий оригинальному, мрак смерти готов поглотить поэта, отделившегося от идеала.

С. В. Петров использует буквальный подход, ему удается сохранить многие оригинальные образы: он воссоздает образ величественной и жестокой лазури, образ напуганного и отчаянного поэта, образ тьмы как плена и преграды. Однако, перевод создает впечатление, что и творчество поэта связано с тьмой для него, хотя это не так: процесс стремления к идеалу мучителен для лирического героя, однако он представляет собой движение от тьмы к свету, от небытия к идеалу.

Перевод Е. В. Баевской

Лазурь

Есть горная лазурь, которая небрежной
Бесчувственной красой является на свет –
Под бременем ее насмешки безмятежной
Влачась в пустыне выжженной, свой дар клянет поэт.

Зажмурюсь – но ее презрительное око
Мне душу бередит, укором колет грудь.
Какою ветошью от этого попрека
Завеситься? В какой кромешный мрак нырнуть?

Ты, пепельный туман, клубись! Ползи все выше,
Затягивай тряпьем безжалостную синь,
Раскинься по небу глухой белесой крышей
И над осенними болотами застынь!

А ты, моя тоска, из омутов летейских
Восстань, и собери седые камыши,
И в туче, продранной крылами птиц злодейских,
Прорехи синие заштопать поспеши.

И трубы! Пусть они дымят на всю округу!
Плюются копотью! Пускай их зыбкий чад
Набросит бурую тюремную дерюгу
На умирающий над городом закат!

– Твердь умерла. – Теперь лишь об одной награде
Молю земную персть: за то, как я страдал,
Дай затеряться мне в людском дремотном стаде,

Забыть и – что есть Грех, и – что есть Идеал,

Затем, что мозг мой пуст, как склянка из-под грима,
И страшно, и невмочь бессильному уму,
Томимому одной алчбой неутолимой,
Впиваться в смертную зияющую тьму…

Увы мне! Торжество Лазури очевидно,
А мы, душа моя, повержены во прах.
Ты слышишь – вот она бахвалится бесстыдно
И, стоязыкая, гудит в колоколах!

Звон настигает нас расплатой непреложной
Могущественней тьмы, губительнее бурь:
Хулить – кощунственно. Скрываться – безнадежно,
Со мною призрак мой. Лазурь! Лазурь! Лазурь!

Как и в оригинале, в тексте перевода девять четверостиший, в которых происходит перекрестное чередование женской и мужской рифм.

В оригинале лирический герой бежит от лазури, спрятавшись, он не страшится смерти, хоть она и мрачная, но его пугает победа лазури над тьмой: *ma cervelle, vidée comme le pot de fard gisant au pied d'un mur, n'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée* (строфа 6), *Mon âme, il se fait voix pour plus nous faire peur avec sa victoire méchante* (строфа 7). У Е. В. Баевской сложился противоположный образ: поэта пугает смерть, но торжество идеала будто вызывает сожаление, он возмущается его бахвальством: «И страшно, и невмочь бессильному уму, томимому одной алчбой неутолимой, впиваться в смертную зияющую тьму» (строфа 6), «Ты слышишь – вот она бахвалится бесстыдно» (строфа 7). Кроме того, в шестой строфе образ рыдающей идеи заменен на неутомимую алчбу, в результате складывается впечатление, что поэта тяготит

не его неспособность выразить его мысль, его томит жажда материального блага, что не соответствует авторскому образу.

В основном, интонации оригинального текста соблюдены в переводе, но есть некоторые изменения. В последней строфе вопрос превратился в утверждение: «Хулить – кощунственно. Скрываться – безнадежно». Утвердительная интонация создает впечатление мрачной уверенности, исчез оттенок отчаяния. Последняя строка выглядит немного иначе, чем в оригинале, лирический герой назвал лазурь своим призраком – он с ним, а не внутри него. Кроме того, нарушен четырехкратный повтор слова «лазурь»: «Со мною призрак мой. Лазурь! Лазурь! Лазурь!».

Проанализируем метафоры света и тьмы в переводе Е. В. Баевской. Метафоры света:

- *De l'éternel Azur la sereine ironie accable, belle indolemment comme les fleurs* (Спокойная насмешка вечной Лазури гнетет, лениво красивая, как цветы) – «Есть горная лазурь, которая небрежной бесчувственной красой является на свет – под бременем ее насмешки безмятежной». Из образа лазури исчезает сравнение с цветами, вместо этого переводчик сравнивает ее с чистым небом в горах. Образ гор позволяет сделать образ лазури еще более недостижимым для поэта.
- *je le sens qui regarde avec l'intensité d'un remords atterrant, mon âme vide* (Я чувствую, что она смотрит с напряжением раскаяния поразительного на мою пустую душу) – «ее презрительное око мне душу бередит, укором колет грудь». Образ передан достаточно точно.
- *l'Azur triomphe* (Лазурь торжествует) – «Торжество Лазури очевидно». Образ передан в соответствии оригинальному.
- *je l'entends qui chante dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus nous faire peur avec sa victoire méchante et du métal vivant sort en bleus angélus* (я слышу, как она поет в колоколах. Моя душа, она стала голосом, чтобы больше нас напугать своей злобной победой и из живого металла выходит голубым Ангелусом) – «А мы, душа моя, повержены во прах. Ты

слышишь – вот она бахвалится бесстыдно и, стоязыкая, гудит в колоколах». В образе, созданном переводчиком, лирический герой не страшится победы лазури, он признает свое поражение. Образ лазури также изменился – она хвастливая и бесстыдная, она словно лишена священности и величия. Переводчик опускает реалию, *angélus*, оттенок сакральности потерян, вместо этого, переводчик делает акцент на колокольном звоне, подчеркивая его громогласность.

- *Il roule par la brume, ancien et traverse ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr* (Она катится дымкой, древняя и пронзает твою беззащитную агонию подобно надежному мечу) – «Звон настигает нас расплатой непреложной могущественней тьмы, губительнее бурь». Зрительный образ стал аудиальным, дымка – звон. Мы видим, что переводчик относит *il* к колокольному звону, а не к лазури, но в звоне тоже воплощается лазурь – она поет в колоколах. Исчезает сравнение с мечом, а также образ души поэта в муках. Возникает дополнительный образ тьмы, который подчеркивает превосходство небом над туманами, лазури над тьмой. Образ «губительных бурь» возникает здесь для создания рифмы – бурь-лазурь.

Метафоры тьмы:

- *quelle nuit hagarde jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant* (И какую ночь суровую бросить, клочья, бросить на это презрение душераздирающее) – «Какою ветошью от этого попрека завеситься? В какой кромешный мрак нырнуть?». Е. В. Баевская сохраняет образ завесы, преграды. Образ суровой ночи становится более пугающим – «кромешный мрак». Повтор *jeter… jeter* передан через повтор «какою… какой».

- *Brouillards, montez! versez vos cendres monotones avec de longs haillons de brume dans les cieux* (Туманы, поднимитесь! Пролейте ваш однообразный пепел с длинными обрывками тумана в небеса) – «Ты, пепельный туман, клубись! Ползи все выше, затягивай тряпьем безжалостную синь». В переводе образ тумана не текучий, как у С. Малларме, он более

нейтральный: «клубись, ползи, затягивай», а также введен образ безжалостной лазури.

- *bâtissez un grand plafond silencieux* (соорудите высокий молчаливый потолок) – «Раскинься по небу глухой белесой крышей». Образ преграды, препятствующей проникновению звука, передан.
- *Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux* (Дорогая Тоска, чтобы закрыть неутомимой рукой огромные синие дыры, которые со злостью проделали птицы) – «И в туче, продранной крылами птиц злодейских, прорехи синие заштопать поспеши». Образ передан довольно точно.
- *que sans répit les tristes cheminées fument* (Пусть непрерывно грустные камины дымят) – «И трубы! Пусть они дымят на всю округу! Плюются копотью!». Переводчик усиливает экспрессию при помощи восклицательной интонации, однако трубы каминов не печальные, как у С. Малларме, а озлобленные – они плюются копотью.
- *et que de suie une errante prison eteigne dans l'horreur de ses noires traînées le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon* (и пусть бродячая тюрьма сажи потушит в кошмаре своих черных следов умирающее желтоватое солнце на горизонте) – «Пускай их зыбкий чад набросит бурую тюремную дерюгу на умирающий над городом закат». Переводчик сохраняет образы плена, преграды и смерти.
- *Le Ciel est mort!* (Небо мертво!) – «Твердь умерла». Метафора передана с сохранением образа.
- *Lugubrement bâiller vers un trépas obscur* (Мрачно зиять навстречу темной кончине) – «Впиваться в смертную зияющую тьму». Образ тьмы, связанный со смертью, передан в переводе.

Е. В. Баевской удалось сохранить большую часть авторских образов, например, образ тьмы как преграды и плена. Однако образ лазури представлен не таким величественным и священным, как в оригинале: она бесстыдно хвалится своей победой, ее торжество не пугает поэта в переводе, как это

происходит в оригинале. В финале стихотворения лазурь, воплощенная в колокольном звоне, разрушительна: провозглашается ее окончательная победа над тьмой. Из последней строфы даже исчезает вопрос, лирический герой признает, что идеал – его призрак, он с ним. Вопрос, который придавал оттенок отчаяния, исчез, и финальное впечатление – смирение лирического героя перед лазурью.

Перевод А. М. Ревича (1985)

Лазурь

Прекрасна, как цветы, в истоме сонной лени,
Извечная лазурь иронией своей
Поэта тяготит, клянущего свой гений
В пустыне мертвенной унынья и скорбей.

Бреду, закрыв глаза, но чувствую повсюду:
Взор укоряющий разит меня в упор
До пустоты души. Куда бежать отсюда?
Какой дерюгой тьмы завесить этот взор?

Всплыви, густой туман! Рассыпь свой пепел синий,
Свои лохмотья свесь с подоблачных высот,
Подобных осенью чернеющей трясине!
Воздвигни над землей глухой безмолвный свод!

Любезная печаль, всплыви из глубей Леты,
Всю тину собери, камыш и ряску дай,
Чтоб в облаках заткнуть лазурные просветы,
Пробитые насквозь крылами птичьих стай!

Еще! И черный дым в просторе пусть клубится,
Из труб взмывая ввысь, густеет едкий чад,

Пусть мрачной копоти плавучая темница
Затмит последний луч и гаснущий закат!

Раз небеса мертвы, к материи взываю:
Дай мне забыть мой Грех, мой Идеал, Мечту
И муку тяжкую, дай добрести к сараю,
Где спать и мне, как всем, блаженному скоту.

Желаю здесь почить, лишь эту мысль лелею,
Поскольку мозг, пустой, как брошенный флакон,
Не даст уже румян, чтоб расцветить идею,
Способен лишь зевнуть и кануть в вечный сон.

Все тщетно! Слышится лазури голос медный,
Гудит колоколов далекий гулкий бой,
В душе рождает страх его напев победный,
И благовест парит над миром голубой!

Над мукой он мечом вознесся неизбежным,
Клубится синей мглой, полоской давних бурь.
Куда еще бежать в отчаянье мятежном?
Преследует меня лазурь! лазурь! лазурь!

В переводе сохраняется оригинальное количество строф, а также рифмовка. С точки графического оформления, интересно отметить, что слово «лазурь» у А. М. Ревича, в отличие от оригинала, написано с маленькой буквы.

В последней строфе строку *Où fuir dans la révolte inutile et perverse?* А. М. Ревич переводит так: «Куда еще бежать в отчаянье мятежном?». Тогда как в оригинале финальной мыслью поэта становится бессмысленность и порочность его попытки убежать от идеала, здесь рисуется лишь впечатление отчаяния, но лирический герой не приходит к выводу о своей неправоте.

Заключительная строка передана не дословно, но довольно точно, хотя восклицание «лазурь!» повторяется не четыре, а три раза: «Преследует меня лазурь! лазурь! лазурь!».

В седьмой строфе лирический герой просит реальность сделать его частью того мира, где люди живут, довольствуясь материальными благами, но в переводе А. М. Ревича скотом названы не люди – здесь подразумеваются животные: «дай добрести к сараю, где спать и мне, как всем, блаженному скоту». В результате исчезает авторский образ – неприятие и презрение к людям, которые заботятся лишь о тленном. Следующая строфа, седьмая, оканчивается не многоточием, как в оригинале, а точкой, из-за чего ощущение незаконченной, прерванной мысли теряется.

Рассмотрим, как А. М. Ревич передает метафоры света и тьмы на русский язык. Метафоры света:

- *De l'éternel Azur la sereine ironie accable, belle indolemment comme les fleurs* (Спокойная насмешка вечной Лазури гнетет, лениво красивая, как цветы) – «Прекрасна, как цветы, в истоме сонной лени, извечная лазурь иронией своей поэта тяготит». Образ передан достаточно точно.
- *je le sens qui regarde avec l'intensité d'un remords atterrant, mon âme vide* (Я чувствую, что она смотрит с напряжением раскаяния поразительного на мою пустую душу) – «чувствую повсюду: взор укоряющий разит меня в упор до пустоты души». Образ лазури становится более воинственным: «разит меня в упор».
- *l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante dans les cloches* (Лазурь торжествует, и я слышу, как она поет в колоколах) – «Слышится лазури голос медный, гудит колоколов далекий гулкий бой». В этой метафоре образ лазури приобретает жесткость: «голос медный» ассоциируется с решительностью.
- *Mon âme, il se fait voix pour plus nous faire peur avec sa victoire méchante* (Моя душа, она стала голосом, чтобы больше нас напугать своей злобной победой) – «В душе рождает страх его напев победный». Образ

передан довольно точно, показан страх поэта перед победой лазури, голос превращается в напев.

- *Et du métal vivant sort en bleus angélus* (И из живого металла выходит голубым Ангелусом) – «И благовест парит над миром голубой». Переводя название колокольного звона *angélus* на русский язык, А. М. Ревич прибегает к доместикации: «благовест». Благовест в православной традиции – это колокольный звон, возвещающий о начале богослужения, его производят при помощи одного большого колокола.

- *Il roule par la brume, ancien et traverse ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr* (Она катится дымкой, древняя и пронзает твою беззащитную агонию подобно надежному мечу) – «Над мукой он мечом вознесся неизбежным, клубится синей мглой, полоской давних бурь». А. М. Ревич соотносит местоимение *il* с колокольным звоном, и в переводе звон сравнивается с мечом. Образ «давних бурь» возникает в этой метафоре для создания рифмы – бурь-лазурь. Исчез образ душевной агонии поэта.

Метафоры тьмы:

- *quelle nuit hagarde jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant* (И какую ночь суровую бросить, клочья, бросить на это презрение душераздирающее) – «Какой дерюгой тьмы завесить этот взор». Во второй строфе повтор *jeter… jeter* не передан на русский язык: «Какой дерюгой тьмы завесить этот взор?», из-за чего риторический вопрос отчасти утратил экспрессию. Образ преграды сохранен.

- *Brouillards, montez! versez vos cendres monotones avec de longs haillons de brume dans les cieux* (Туманы, поднимитесь! Пролейте ваш однообразный пепел с длинными обрывками тумана в небеса) – «Всплыви, густой туман! Рассыпь свой пепел синий, свои лохмотья свесь с подоблачных высот». Сравнение тумана с пеплом в переводе воплощено не через жидкость, как у автора, а через привычный образ – пепел рассыпается.

- *bâtissez un grand plafond silencieux* (соорудите высокий молчаливый потолок) – «Воздвигни над землей глухой безмолвный свод». Образ преграды сохраняется в переводе, передан довольно точно.
- *Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux* (Дорогая Тоска, чтобы закрыть неутомимой рукой огромные синие дыры, которые со злостью проделали птицы) – «чтоб в облаках заткнуть лазурные просветы, пробитые насквозь крылами птичьих стай». Образ передан достаточно точно, но из образа птиц исчезла злоба, из-за чего экспрессия снизилась.
- *que sans répit les tristes cheminées fument* (Пусть непрерывно грустные камины дымят) – «И черный дым в просторе пусть клубится, из труб взмывая ввысь, густеет едкий чад». Метафора реальности, воплощенная в дыме каминных труб, передана, но в образе отсутствует печаль.
- *et que de suie une errante prison eteigne dans l'horreur de ses noires traînées le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon* (и пусть бродячая тюрьма сажи потушит в кошмаре своих черных следов умирающее желтоватое солнце на горизонте) – «Пусть мрачной копоти плавучая темница затмит последний луч и гаснущий закат». Образ плена передан, так же, как и образ умирающего солнца.
- *Le Ciel est mort* (Небо мертво) – «Раз небеса мертвы». После описания туманов и дыма, поднимающихся в небеса, в оригинале эти слова звучат как приговор – небо мертво, в переводе они не акцентированы, повествование продолжается. В результате, экспрессия снижена.
- *Lugubrement bâiller vers un trépas obscur* (Мрачно зиять навстречу темной кончине) – «Способен лишь зевнуть и кануть в вечный сон». Из метафоры исчез образ тьмы, смерть передана как вечный сон. Образ тьмы здесь важен для С. Малларме, потому что идет речь не о физической смерти, а о творческой. Отделение от идеала – от света – означает тьму и смерть.

В переводе А. М. Ревича мы видим, что многие оригинальные образы переданы: образ прекрасной и жестокой лазури, образ тьмы как плена и преграды, переводчику удалось подобрать эквивалент для реалии *angélus*,

однако в некоторых образах была снижена экспрессия, что повлияло на общее впечатление от текста. Потерян важный образ реальности, где С. Малларме сравнивает людей, живущих ради куска хлеба, со скотом, у А. М. Ревича слово «скот» относится к животным. Помимо этого, в переводе не отражено, что для лирического героя отделение от идеала означает быть ввергнутым во тьму – это творческая смерть, а потому его побег порочен.

Перевод Р. М. Дубровкина

Лазурь

Предвечная Лазурь с улыбкою холодной
Ошеломляющий обрушила удар
На землю, где поэт, влачась в тоске бесплодной,
Клянет свой немощный и бесполезный дар.

Бегу, закрыв глаза, но, продлевая пытку,
Затылок мне сверлит презрительный упрек.
Куда я убегу? Какую полночь вытку,
Чтоб злобный этот взор меня не подстерег?

Туманы дымные, восстаньте в мутной сини,
Промозглым рубищем завесьте небеса,
Топите горизонт в безветренной трясине,
Где нерожденные смолкают голоса.

О скука, спутница осенней летаргии,
Покинь летейские пруды и залатай
Венозным тростником пробоины нагие
С краями, рваными от пролетавших стай!

Да вот еще! Пускай химерой душных камер
Над миром проплывут дымы фабричных труб

В кошмарах копоти, где, коченея, замер
Светила желтого окаменелый труп.

Лазурь мертва! К тебе взываю, горстка праха!
Забвение Греха и Славы подари!
Впервые Идеал мне не внушает страха,
В одном хлеву с людьми просплю я до зари.

Как банка без румян, отброшенная в угол,
Опустошен мой мозг: не разодеть ему
Рыдающих идей великолепных пугал!
Зевая, не глазеть в убийственную тьму.

Напрасно всё! лазурь не сбросить с пьедестала,
Ее колоколов неистовый размах
Страшит раскатами ожившего металла,
Гудит в торжественно синеющих псалмах.

Продлив конвульсии, клинок ее железный
Пронзит тебя насквозь. Беги, глаза зажмурь!
Куда бежать? Мятеж подавлен бесполезный,
Я обречен: Лазурь! Лазурь! Лазурь! Лазурь!

В переводе Р. М. Дубровкина воссоздана структура исходного текста: он также состоит из девяти четверостиший. Кроме того, как и в оригинале, происходит перекрестное чередование женской и мужской рифм. Интересно, что в переводе Р. М. Дубровкина слово «лазурь» написано не с заглавной буквы, как в оригинале.

В основном в переводе соблюдены авторские интонации, но есть и некоторые изменения, например, в шестой строфе переводчик выделяет восклицанием фразу «Лазурь мертва!». В этой же строфе добавлено еще одно

восклицательное предложение: «Забвение Греха и Славы подари!». При помощи восклицаний переводчик усиливает выразительность момента, отчаяние лирического героя. Р. М. Дубровкин точно отражает образ реальности, который рисует С. Малларме, он переводит *ô matière* как «горстка праха!» – уничижительное имя для материального мира. Теперь, когда небо скрыто от поэта, он уже не боится: «Впервые Идеал мне не внушает страха, в одном хлеву с людьми просплю я до зари». В следующей строфе Р. М. Дубровкин вводит восклицательное предложение, рисуя образ отчаяния, охватившего лирического героя: «Опустошен мой мозг: не разодеть ему рыдающих идей великолепных пугал!». Лишенный вдохновения, поэт не в состоянии воссоздать идеальную красоту, он высмеивает собственные попытки это сделать. Строфа, в отличие от оригинала, оканчивается точкой, а не многоточием, из-за чего исчезает впечатление незаконченности мысли.

Р. М. Дубровкин находит интересное решение для последней строфы, он переводит ее не буквально, соблюдая оригинальный образ, и подбирает рифму зажмурь-лазурь, сохраняя четырехкратное восклицание «лазурь!»: «Беги, глаза зажмурь! Куда бежать? Мятеж подавлен бесполезный, я обречен: Лазурь! Лазурь! Лазурь! Лазурь!».

Проанализируем, как воплощаются метафоры света и тьмы в переводе Р. М. Дубровкина. Метафоры света:

- *De l'éternel Azur la sereine ironie accable, belle indolemment comme les fleurs* (Спокойная насмешка вечной Лазури гнетет, лениво красивая, как цветы) – «Предвечная Лазурь с улыбкою холодной ошеломляющий обрушила удар». Образ лазури здесь не прекрасен, она не сравнивается с цветами, она разрушительная.
- *je le sens qui regarde avec l'intensité d'un remords atterrant, mon âme vide* (Я чувствую, что она смотрит с напряжением раскаяния поразительного на мою пустую душу) – «продлевая пытку, затылок мне сверлит презрительный упрек». Исчез образ пустоты души поэта, вместо этого, лазурь смотрит на затылок лирического героя.

- *Où le bétail heureux des hommes est couché* (Где спит счастливый скот людей) – «В одном хлеву с людьми просплю я до зари». Возникает дополнительный образ света: переводчик подчеркивает, что все изменится, снова придет рассвет и заря осветит ночную тьму.
- *l'Azur triomphe* (Лазурь торжествует) – «лазурь не сбросить с пьедестала». Р. М. Дубровкин создает поэтичный образ: лазурь непобедима.
- *je l'entends qui chante dans les cloches* (я слышу, как она поет в колоколах) – «Ее колоколов неистовый размах». Метафора передана, аудиальный образ пения заменен визуальным. Прилагательное «неистовый» компенсирует образ ниже.
- *Mon âme, il se fait voix pour plus nous faire peur avec sa victoire méchante* (Моя душа, она стала голосом, чтобы больше нас напугать своей злобной победой) – «Страшит раскатами ожившего металла». В переводе складывается поэтичный образ, близкий к оригинальному. «Неистовый» компенсирует опущенный здесь образ «злобная». Исчез образ победы, но он компенсирован в следующей строке.
- *Et du métal vivant sort en bleus angélus* (И из живого металла выходит голубым Ангелусом) – «Гудит в торжественно синеющих псалмах». В этой метафоре отражен победоносный образ лазури из предыдущей строки. Псалом – это песня Богу, такую замену нельзя считать эквивалентной слову *angélus*, однако сакральный подтекст сохранен, и этот образ компенсирует утрату образа поющей лазури из первой строки этой строфы.
- *Il roule par la brume, ancien et traverse ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr* (Она катится дымкой, древняя и пронзает твою беззащитную агонию подобно надежному мечу) – «Продлив конвульсии, клинок ее железный пронзит тебя насквозь». Исчезает образ дымки из описания лазури.

Метафоры тьмы:

- *quelle nuit hagarde jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant* (И какую ночь суровую бросить, клочья, бросить на это презрение душераздирающее) – «Какую полночь вытку, чтоб злобный этот взор меня не

подстерег?». Повтор *jeter… jeter* не отражен в переводе, что снижает выразительность метафоры, однако складывается поэтичный и точный образ.

- *Brouillards, montez! versez vos cendres monotones avec de longs haillons de brume dans les cieux* (Туманы, поднимитесь! Пролейте ваш однообразный пепел с длинными обрывками тумана в небеса) – «Туманы дымные, восстаньте в мутной сини, топите горизонт в безветренной трясине». Метафора передана с сохранением образа, туманы ассоциируются с жидкостью.
- *bâtissez un grand plafond silencieux* (соорудите высокий молчаливый потолок) – «Промозглым рубищем завесьте небеса… где нерожденные смолкают голоса». Образ безмолвной преграды сохранен.
- *Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux* (Дорогая Тоска, чтобы закрыть неутомимой рукой огромные синие дыры, которые со злостью проделали птицы) – «залатай… пробоины нагие с краями, рваными от пролетавших стай». Птицы не злобные, как в оригинале, в остальном метафора передана верно.
- *que sans répit les tristes cheminées fument et que de suie une errante prison eteigne dans l'horreur de ses noires traînées* (Пусть непрерывно грустные камины дымят, и пусть бродячая тюрьма сажи потушит в кошмаре своих черных следов) – «Пускай химерой душных камер над миром проплывут дымы фабричных труб в кошмарах копоти». Воссоздан образ плена, метафора передана близко к оригинальной.
- *le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon* (умирающее желтоватое солнце на горизонте) – «где, коченея, замер светила желтого окаменелый труп». Образ передан близко к оригинальному.
- *Le Ciel est mort* (Небо мертво) – «Лазурь мертва». Метафора передана с сохранением образа.
- *Lugubrement bâiller vers un trépas obscur* (Мрачно зиять навстречу темной кончине) – «Зевая, не глазеть в убийственную тьму». Образ тьмы сохранен, но смысл метафоры поменялся: мозг поэта опустошен, поэтому он не

может выразить свои идеи, но и смотреть во тьму тоже не может. Возможно, здесь тьма подразумевает отсутствие вдохновения.

Можно отметить, что большинство образов сохранены в переводе, переданы лаконично и верно. Р. М. Дубровкин подчеркивает низменность образа реальности, воссоздает величественный образ лазури-победительницы. Образ лирического героя также близок к оригинальному, он страшится лазури, ее торжества над ним и в финале признает свою обреченность, тщетность и порочность побега.

Перевод В. В. Алексеева

Лазурь

Надменная лазурь, предел земных сомнений,
Глядящая в упор, бездушно, как цветы,
Униженный поэт хулит твой ясный гений
Сквозь золотую боль слепящей пустоты.

Зажмурившись, бегу. Но чувствую ликуя,
Она глядит, глядит, как совести укор,
Насмешливо и зло! Какую ночь, какую
Швырнуть, швырнуть, швырнуть в ее бесстыдный взор?!

О морок, защити от этой наглой сини!
Пусть нудные дожди, пронизанные мглой,
Размажут липкий мрак по слякотной трясине,
Зыбучим потолком повиснув над землей.

Проснись и ты, заткни, вздымая длинной лапой
Со дна летейского зловонное гнилье,
О Скука, затяни, молю тебя, заляпай
Проломы синих дыр, плодящих воронье.

Еще! Пусть сотни труб дымятся, злопыхая,
И сажи жирный склеп блуждающей тюрьмой
Поглотит небосвод, и немота глухая
Сольется навсегда с вселенской мертвой тьмой!

Все! Небо умерло. Греховная, в тебе я,
Материя, хочу забыться навсегда
На пастбище твоем угаженном, тупея,
Где разлеглись людей счастливые стада!

Низверженный к идей возвышенных подножью,
Мой мозг, опустошась, как баночка румян,
Устал гримировать своей постыдной ложью
Зевающей Мечты уродливый изъян…

Но вот опять, лазурь, мне слышно, то и дело,
Сквозь гул колоколов — довольно! я устал! —
Как в злобной глубине, ревя осатанело,
Молитвенную синь струит живой металл!

Он рушится сквозь мрак, как благовест победный,
Пронзая, словно меч, тщету душевных бурь,
Куда теперь бежать от этой пытки медной?
Во мне гудит лазурь! лазурь! лазурь! лазурь!

Перевод, как и оригинал, состоит из девяти четверостиший с перекрестным чередованием женской и мужской рифм.

Мы можем отметить некоторые изменения в оригинальных образах и интонациях, произошедшие в переводе В. В. Алексеева. В первой строфе переводчик вводит оттенок священности, так как хула может относится к божеству, к идолу: «Униженный поэт хулит твой ясный гений сквозь золотую

боль слепящей пустоты». Уже здесь задается тон, отличный от оригинального: поэт бранит, осуждает идеал. Во второй строфе переводчик добавляет восклицательное предложение, подчеркивая впечатление, что лирический герой возмущен гнетом лазури: «Но чувствую ликуя, она глядит, глядит, как совести укор, насмешливо и зло!». В этом предложении из-за запутанного синтаксиса становится не ясно, ликует лазурь или поэт. В следующей метафоре переводчик повышает экспрессию при помощи сочетания вопросительного и восклицательного знаков: «Какую ночь, какую швырнуть, швырнуть, швырнуть в ее бесстыдный взор?!», что также может указывать на негодование лирического героя. В третьей строфе, напротив, переводчик меняет интонацию на невосклицательную: «Пусть нудные дожди, пронизанные мглой, размажут липкий мрак по слякотной трясине, зыбучим потолком повиснув над землей».

Образ реальности в шестой строфе В. В. Алексеев усиливает, делая его более отвратительным, чем в оригинале: «На пастбище твоем угаженном, тупея, где разлеглись людей счастливые стада!». Более того, в исходном тексте эта строфа не выделена восклицательным знаком – переводчик добавляет восклицательную интонацию, повышая выразительность образа. Хотя седьмая строфа завершается многоточием, следующая строфа не содержит противопоставления – лазурь победила, она жива: «Но вот опять, лазурь, мне слышно, то и дело, сквозь гул колоколов — довольно! я устал!» – В. В. Алексеев добавляет здесь крик лирического героя, который больше не может выдерживать гром колокольного звона. Таким образом, акцент с лазури-победительницы смещается на уставшего поэта.

В седьмой строфе В. В. Алексеев создает образ, противоположный авторскому. Мы видим не поэта, слугу идеала, а поэта, который лгал себе и другим: «Низверженный к идей возвышенных подножью, мой мозг, опустошась, как баночка румян, устал гримировать своей постыдной ложью зевающей Мечты уродливый изъян…».

Заключительная строка передана таким образом: «Во мне гудит лазурь! лазурь! лазурь! лазурь!». В центр внимания становится не мука творчества и

побег от нее, а уставший поэт, возмущенный гнетом идеала: «Куда теперь бежать от этой пытки медной?».

Пронаблюдаем, каким образом В. В. Алексеев передает метафоры света и тьмы на русский язык. Метафоры света:

- *De l'éternel Azur la sereine ironie accable, belle indolemment comme les fleurs* (Спокойная насмешка вечной Лазури гнетет, лениво красивая, как цветы) – «Надменная лазурь, предел земных сомнений, глядящая в упор, бездушно, как цветы». В переводе В. В. Алексеева, в отличие от оригинала, лазурь не названа прекрасной в сравнении с цветами, она надменная и бездушная. Помимо этого, переводчик называет ее «пределом земных сомнений», подразумевая, что как только поэт достигает лазури – идеала – то есть, отрекается от всего земного, постигает священную красоту, для него уже ничто не имеет значение, он словно перерождается. Это сходно с тем, как в «Les Fenêtres» лирический герой ожидал пережить метаморфозу, разбив окно – портал в идеальный мистический мир.
- *Le poète impuissant qui maudit son génie a travers un désert stérile de Douleurs* (Бессильного поэта, который клянет свой гений в бесплодной пустыне Боли) – «Униженный поэт хулит твой ясный гений сквозь золотую боль слепящей пустоты». Переводчик вводит дополнительные образы света: со светом связывается творческая способность, а также боль – золото ассоциируется с солнечным светом. Возникновение образов света указывает на то, что переводчик сохраняет образ света как один из основных мотивов стихотворения.
- *je le sens qui regarde avec l'intensité d'un remords atterrant, mon âme vide* (Я чувствую, что она смотрит с напряжением раскаяния поразительного на мою пустую душу) – «Но чувствую ликуя, она глядит, глядит, как совести укор, насмешливо и зло». Переводчик усиливает впечатление эмоционального напряжения при помощи повтора «глядит, глядит». Исчез образ душевной пустоты поэта.

- *l'Azur triomphe! je l'entends qui chante dans les cloches* (Лазурь торжествует! я слышу, как она поет в колоколах) – «Но вот опять, лазурь, мне слышно, то и дело, сквозь гул колоколов – довольно! я устал!». Победа лазури не выделена переводчиком, акцент смещен на поэта.

- *Mon âme, il se fait voix pour plus nous faire peur avec sa victoire méchante* (Моя душа, она стала голосом, чтобы больше нас напугать своей злобной победой) – «Как в злобной глубине, ревя осатанело». Не передан страх поэта перед торжеством лазури, образ колокольного звона очень насыщенный.

- *Et du métal vivant sort en bleus angélus* (И из живого металла выходит голубым Ангелусом) – «Молитвенную синь струит живой металл». Этот образ контрастирует с экспрессивной метафорой выше, он поэтичный и спокойный. Реалия *angélus* компенсирована ниже.

- *Il roule par la brume, ancien et traverse ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr* (Она катится дымкой, древняя и пронзает твою беззащитную агонию подобно надежному мечу) – «Он рушится сквозь мрак, как благовест победный, пронзая, словно меч, тщету душевных бурь». В этой метафоре не ясно, к чему относится местоимение «он»: это не лазурь, и не «молитвенная синь», возможно, оно обозначает «живой металл». Агония души поэта передана как «тщета душевных бурь» для создания рифмы: бурь-лазурь. Переводчик использует стратегию доместикации, переводит *angélus* как «благовест».

Метафоры тьмы:

- *quelle nuit hagarde jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant* (И какую ночь суровую бросить, клочья, бросить на это презрение душераздирающее) – «Какую ночь, какую швырнуть, швырнуть, швырнуть в ее бесстыдный взор». Впечатление возмущения героя усиливается при помощи повторов «какую… какую», и троекратного «швырнуть», вместо оригинального *jeter… jeter*. Переводчик опускает образ душевной пустоты поэта.

- *Brouillards, montez! versez vos cendres monotones avec de longs haillons de brume dans les cieux* (Туманы, поднимитесь! Пролейте ваш однообразный пепел с длинными обрывками тумана в небеса) – «О морок,

защити от этой наглой сини! Пусть нудные дожди, пронизанные мглой, размажут липкий мрак». В этой метафоре переводчик представляет лазурь наглой, что не соответствует авторскому образу – у С. Малларме небо – это величественный идеал. Образ пепла заменен на образ дождя, не связанный с тьмой.

- *bâtissez un grand plafond silencieux* (соорудите высокий молчаливый потолок) – «Зыбучим потолком повиснув над землей». Слово «зыбучий» ассоциируется с песком, в него можно провалиться, переводчик использовал это прилагательное для описания тумана, разделяющего лирического героя и небо. Также это слово может означать «зыбкий», а хрупкость не присутствует в оригинальном образе. Образ преграды присутствует, но при переводе исчез образ тишины, который она должна была создать, его переводчик компенсирует ниже.

- *Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux* (Дорогая Тоска, чтобы закрыть неутомимой рукой огромные синие дыры, которые со злостью проделали птицы) – «О Скука, затяни, молю тебя, заляпай проломы синих дыр, плодящих воронье». Образ птиц конкретизирован в переводе: птицы – воронье. Тогда как образ птиц ассоциируется со свободой, вороны символизируют смерть, несчастья, пустоту. К тому же, в переводе создается впечатление, что не птицы проделали дыры в «потолке», а сквозь них со стороны лазури летят вороны. Складывается образ, отличный от оригинального.

- *que sans répit les tristes cheminées fument* (Пусть непрерывно грустные камины дымят) – «Пусть сотни труб дымятся, злопыхая». Образ печальных каминных труб изменился: у В. В. Алексеева трубы дышат злобой.

- *et que de suie une errante prison eteigne dans l'horreur de ses noires traînées le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon* (и пусть бродячая тюрьма сажи потушит в кошмаре своих черных следов умирающее желтоватое солнце на горизонте) – «И сажи жирный склеп блуждающей тюрьмой поглотит небосвод, и немота глухая сольется навсегда с вселенской мертвой тьмой». Присутствует

образ плена и умирающего неба. В этих строках переводчик компенсирует «молчаливость» потолка из туманов. В. В. Алексеев в этой метафоре создает впечатление, что туманы не просто закроют поэта от небес, но их тьма сольется с той, что над синими небесами, полностью уничтожив лазурь.

- *Le Ciel est mort!* (Небо мертво!) – «Все! Небо умерло». Для усиления контраста переводчик добавляет восклицательное «Все!».
- *Lugubrement bâiller vers un trépas obscur* (Мрачно зиять навстречу темной кончине) – «Зевающей Мечты уродливый изъян». Из перевода исчезает образ тьмы, важный для С. Малларме.

Можно отметить, что перевод В. В. Алексеева достаточно вольный: изменились многие интонации и образы. Лазурь в его интерпретации не величественная и прекрасная, а наглая, надменная. Она словно перестает быть идеалом для поэта, становится лишь угнетателем, а лирический герой не напуган, но разъярен. К тому же, образ реальности стал более отвратительным.

Итак, мы обнаружили, что не во всех переводах «L'Azur» переданы основные оригинальные образы света и тьмы. Возможно, из-за мрачной атмосферы стихотворения некоторые переводчики «затемняют» образ лазури. Например, М. В. Талов сохраняет сакральность образа неба, но, сравнивая лазурь с цветами, он не говорит о ее красоте, образ становится жестче. При этом в конце стихотворения в ней появляется образ старости. В переводе Е. В. Баевской лазурь предстает бесстыдной, хвастливой, хотя и разрушительной. Сравнением лазури с тьмой Е. В. Баевская показывает превосходство лазури над тьмой. Образ поэта также меняется: он страшится не лазури, но мрака смерти. Образ лазури и поэта очень сильно отличается от авторского в переводе В. В. Алексеева: лазурь он изображает ее бесстыдной. В тексте перевода мы не видим почтения к лазури со стороны поэта: он хулит ее, он возмущен ее торжеством над ним, а свои попытки достичь идеала он называет ложью. В этом переводе акцент с господствующего идеала смещен на поэта, уставшего от угнетения. Образы тьмы и реальности предстают более отвратительными, чем в исходном тексте.

У М. В. Талова в метафорах тьмы нет образа плена – реальности, удерживающей поэта, а у А. М. Ревича теряется ассоциация творческой смерти с тьмой, присутствующая в оригинальном тексте. С. В. Петров воссоздал многие авторские образы, однако, ввел собственный образ тьмы, создавая впечатление, что творческий процесс лирического героя связан с тьмой.

Мы отмечаем особую точность передачи образов света и тьмы на русский язык у Р. М. Дубровкина. Ему удалось усилить контраст между величием и красотой священной лазури и реальным миром, кроме того, он воплощает образ тьмы и образ поэта близко к оригинальному тексту.

Soupir (1864)

Впервые это стихотворение было напечатано в сборнике «Le Parnasse contemporain» в 1866 г., два года спустя после его написания в апреле 1864 г. Поэт в то время жил с семьей в Турноне. Позднее стихотворение было положено на музыку композиторами К. Дебюсси и М. Равелем.

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
– Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

Подстрочный перевод

Моя душа к твоему лбу, где мечтает, о тихая сестра,
Осень, усыпанная рыжеватыми пятнами,
И к небу блуждающему твоего ангельского ока,
Поднимается, будто в саду грустном,
Верном, белая струя воды вздыхает к Лазури!

– К Лазури, умиленной Октябрем, бледной и чистой,

Которая отражает в огромных водоемах свою бесконечную слабость

И оставляет на мертвой воде, где золотистая агония

Листьев блуждает в ветре и копает холодную борозду,

Ползти желтое солнце длинным лучом.

«Soupir» состоит из одной строфы (10 строк), написано александрийским стихом. Рифма последовательная, чередуется мужская и женская рифма. Оригинальный текст поделен на две части восклицанием: первая – вдох. Динамика нарастает и завершается восклицанием. А вторая часть – выдох, динамика идет на спад.

Стихотворение пронизано духом осени. Осень, хотя яркая, все же связана с увяданием природы и ассоциируется с печалью и смертью. Лексические средства, использованные автором, подчеркивают эти ассоциации: *rousseur*; *mélancolique*; *Octobre pâle et pur*; *l'eau morte*; *fauve agonie*; *froid sillon*. Первоначальное название стихотворения было «Atonies», что означает «вялость», «безучастность», «слабость», оно словно описывает томную осеннюю атмосферу.

В тексте возникает повтор звука «о», по звучанию он совпадает с французским словом «eau» – «вода», отчего возникает мелодичность: m**on**; t**on** fr**on**t; **ô**; **au**t**o**mne j**on**ché; t**on**; m**on**te, c**o**mme; mélanc**o**lique; d'**eau**; d'**O**ct**o**bre; **aux**; l'**eau** m**o**rte; f**au**ve ag**o**nie; **au**; sill**on**; s**o**leil j**au**ne; l**on**g ray**on** etc. Повтор носовых звуков также придает музыкальность стихотворению: err**an**t; **an**gélique; d**an**s **un** jard**in** mél**an**colique; **un** bl**an**c; att**en**dri; gr**an**ds bass**in**s sa l**an**gueur **in**finie etc. Кроме того, присутствует аллитерация на звуках «s», «ch», которая вызывает ассоциацию с шелестом сухих осенних листьев: **s**oeur; jon**ch**é de ta**ch**es de rou**ss**eur; **c**iel; **s**oupire; dan**s** un; l'A**z**ur; ba**ss**ins **s**a; lai**ss**e, **s**ur; creu**s**e; **s**illon, **s**e; **s**oleil etc. Все эти фонетические приемы, а также повтор звуков «l» и «m» также придают особую мягкость звучанию текста: «*Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon*».

Образ осеннего пейзажа здесь связан с образом девушки, но неизвестно, кто она – жена поэта или же его сестра, умершая в августе 1857 г. С. Малларме был глубоко потрясен потерей сестры, и упоминание о ней присутствует в некоторых его произведениях, например, в его стихотворении в прозе «Plainte d'Automne» (1863 г.). Мы предполагаем, что образ принадлежит его сестре, так как он называет девушку *ô calme soeur*. Кроме того, признаки увядания и смерти, присущие осени, могут ассоциироваться с болезнью, от которой и умерла Мария. В «Plainte d'Automne» С. Малларме пишет: «С той поры, как Мария покинула нас, и ее приютила другая звезда (Орион, Альтаир или ты, зеленая Венера?) …» [76, с. 169-171]. У поэта эти звезды ассоциируются с «крылатой, воскресающей» Красотой [76, с. 522].

В стихотворении возникают следующие метафоры света: *Et vers le ciel errant de ton œil angélique* (И к небу блуждающему твоего ангельского ока) – автор добавляет религиозный оттенок к описанию внешности девушки, показывая священность этого образа для него; *un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur* (белая струя воды вздыхает к Лазури); *Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur* (К Лазури, умиленной октябрем, бледной и чистой); *sur l'eau morte où la fauve agonie des feuilles erre* (на мертвой воде, где золотистая агония листьев блуждает). Образ лазури в этом стихотворении очень контрастный по сравнению с образом, возникающем в «L'Azur»: прежде гнетущая, теперь она смягчилась, осень сделала ее нежной. Как небо становится светлее, теряет насыщенность цвета осенью, так смерть крадет краски из облика сестры поэта. Интересно, что образ лазури здесь болезненный, он тронут увяданием, как и все вокруг. Однако, она сейчас в лучшем мире, по мнению С. Малларме, она воссоединилась с красотой, поэтому метафоры света олицетворяют жизнь в вечности, а золотые листья – это воспоминания о любимой сестре. Поэт ассоциирует себя с фонтаном: его струи взмывают ввысь, желая прикоснуться к идеальному небу. Достичь его он не способен, а может лишь отразить его в себе. Отраженный свет солнца относится к символике тьмы: *Se traîner le soleil*

jaune d'un long rayon (Ползти желтое солнце длинным лучом). Образы тьмы возникают здесь в связи с угасанием и смертью.

На русский язык стихотворение было переведено неоднократно различными русскими переводчиками. Среди них В. В. Алексеев, Р. М. Дубровкин, П. Н. Краснов, Э. Л. Линецкая, С. В. Петров, М. В. Талов.

Перевод П. Н. Краснова

Вздох

Как белый водомет в саду уныло мрачном
Жемчужною струей взлетает к небесам,
Так, кроткая сестра, к твоим большим глазам,
С их небом подвижным, лазурным и прозрачным,
К прекрасному челу и к русым волосам,
Что в пятнах золота, как ясный день осенний,
Мечтой заветною стремлюсь я неизменно.
И небо осени твоих больных очей,
С печалью неземной и кроткою истомой,
Глядится в зыбкую поверхность водоема
И желтые листы, дрожащие на ней
В предсмертном холоде, с любовью озаряет
И солнца осени луч длинный посылает.

Так же, как оригинал, текст перевода состоит из одной строфы, однако строк на три больше, тринадцать. Кроме того, меняется рифмовка, здесь она очень разнообразна: и кольцевая (мрачном-небесам-глазам-прозрачным), и перекрестная (глазам-прозрачным-волосам), и последовательная (озаряет-посылает). Две части стихотворения, в отличие от оригинала, разделяет не восклицание, а точка, что снижает экспрессию текста. Помимо этого, произошли перемены в композиции: С. Малларме начинает с описания чувства к сестре, затем сравнивает его с тем, как струи фонтана вздымаются в небесную высь. П. Н. Краснов, наоборот, сначала изображает фонтан, а затем описывает чувство лирического героя.

Переводчик лексически передает атмосферу болезни и смерти: «И небо осени твоих больных очей», «В предсмертном холоде». В переводе не передан повтор, употребленный автором в пятой и шестой строках *vers l'Azur! – vers l'Azur*. Вместо этого в переводе три раза повторяется «осень» – «день осенний», «небо осени», «солнца осени».

П. Н. Краснов следующий образом переводит метафоры света и тьмы в этом стихотворении:

- *ton front où rêve, ô calme soeur, un automne jonché de taches de rousseur* (к твоему лбу, где мечтает, о тихая сестра, осень, усыпанная рыжеватыми пятнами) – «к русым волосам, что в пятнах золота, как ясный день осенний». В этой метафоре переводчик добавил образ золота, который также связан с символикой света у С. Малларме.
- *Et vers le ciel errant de ton œil angélique* (И к небу блуждающему твоего ангельского ока) – «к твоим большим глазам с их небом подвижным, лазурным и прозрачным». Метафора передана с сохранением образа. Происходит опущение, прилагательного *angélique* нет в переводе, но чтобы передать священность образа девушки, переводчик компенсирует опущение прилагательным «лазурный».
- *un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !* (белая струя воды вздыхает к Лазури) – «Как белый водомет… жемчужною струей взлетает к небесам». Метафора сохранилась при переводе, однако вздох водной струи превратился в полет – этот образ противоречит названию стихотоворения. Кроме того, переводчик добавил новый образ: струя из белой стала жемчужной. Блеск жемчуга может ассоциироваться со светом.
- *Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur* (К Лазури, умиленной октябрем, бледной и чистой) – «И небо осени твоих больных очей». Метафора сохранена, в своем переводе П. Н. Краснов выделяет значение «больной» слова *pâle*, подчеркивая общую атмосферу увядания.
- *sur l'eau morte où la fauve agonie des feuilles erre* (где золотистая агония листьев блуждает) – «И желтые листы, дрожащие на ней в

предсмертном холоде, с любовью озаряет». Метафора передана, золотистый цвет компенсирован глаголом «озарять». Желтый цвет листьев ассоциируется с болезненностью и увяданием, поддерживая общую атмосферу стихотворения. Переводчик здесь компенсирует утрату желтого цвета солнца в тринадцатой строке. П. Н. Краснов к этому образу добавил теплоты: «с любовью озаряет». Тепло контрастирует с холодностью воды.

Метафоры тьмы в переводе так же сохранены:

- *comme dans un jardin mélancolique* (в саду грустном) – «в саду уныло мрачном». Здесь автор добавляет образ тьмы, усиливая контраст между мрачной реальностью и светлым идеалом.
- *Se traîner le soleil jaune d'un long rayon* (Ползти желтое солнце длинным лучом) – «И солнца осени луч длинный посылает». Метафора передана, образ солнца сохранен. Впечатление от оригинальной метафоры все же более печальное: глагол *se traîner* подразумевает в движении нечто болезненное, медлительность, вызванную недомоганием или болью. В переводе образ получился оптимистичный: небо посылает солнце на землю. Желтый цвет солнца в переводе был отражен в одиннадцатой строке.

С точки зрения формальной точности, мы отмечаем, что перевод П. Н. Краснова достаточно вольный: размер перевода больше текста оригинала, описания более развернутые, добавлены новые образы. Мы можем видеть, что переводчик стремился передать на русский язык метафоры света и тьмы, в переводе возникают две дополнительные метафоры света и тьмы. Некоторая вольность передачи образов не позволяет говорить о точности этого перевода.

Перевод М. В. Талова

Вздох

Мой дух, о ясная сестра, к челу, что осень
Покрыла пятнами веснушек, к небу, в просинь
Твоих рассеянных и ангельских очей
Летит, ввек преданный: так в сквере, меж аллей
Печальных, бел, фонтан взмыл к высоте Лазурной!

— К Лазури палевой, октябрьской и безбурной,

Что отражается с глубокою тоской

В бассейне сонных вод, где нежных листьев рой

Под ветром кружится и в обмороке рыжем

Холодный роет след, и желтый луч недвижим.

Как и оригинал, текст перевода состоит из одной строфы в десять строк. Рифма последовательная, но чередование женской и мужской рифм меняется: перевод начинается и заканчивается женской рифмой. Сохранено композиционное деление на две части при помощи восклицательного знака.

В этом переводе атмосфера получилась светлая и печальная, но без ощущения близости смерти. Даже вода здесь не мертвая, как в оригинале – *sur l'eau morte* – а сонная: «в бассейне сонных вод». Осень здесь нежная и спокойная: «В бассейне сонных вод, где нежных листьев рой под ветром кружится и в обмороке рыжем холодный роет след».

Переводчик передает повтор *vers l'Azur! – vers l'Azur* таким образом: «к высоте Лазурной! — К Лазури».

В последней строке фрагмент «и желтый луч недвижим» кажется синтаксически несогласованным с остальной частью предложения, из-за чего нарушается благозвучность текста.

Обратим внимание на то, как М. В. Талов переводит метафоры света и тьмы на русский язык. Сначала рассмотрим метафоры света:

- *ô calme sœur* (о тихая сестра) – «о ясная сестра». Переводчик ввел дополнительный образ света – «ясный» может означать светлый, яркий, сияющий.
- *Et vers le ciel errant de ton œil angélique* (И к небу блуждающему твоего ангельского ока) – «к небу, в просинь твоих рассеянных и ангельских очей». Метафора переведена с сохранением образа неба. «Просинь» –не яркий синий цвет, это синий оттенок, просвет. Кроме того, передан сакральный оттенок описания – «ангельских очей».

- *un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !* (белая струя воды вздыхает к Лазури) – «бел, фонтан взмыл к высоте Лазурной». Метафора сохранена, образ неба передан точно, однако здесь фонтан не вздыхает, а взлетает к небу, отчего образ меняется и не перекликается с названием стихотворения.

- *Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur* (К Лазури умиленной октябрем, бледной и чистой) – «К Лазури палевой, октябрьской и безбурной». Переводчик передает образ неба довольно точно, при этом он привносит палевый цвет – бледно-желтый с розоватым оттенком.

- *sur l'eau morte où la fauve agonie des feuilles erre* (где золотистая агония листьев блуждает) – «где нежных листьев рой под ветром кружится и в обмороке рыжем…». Метафора передана, но образ рисуется совсем другой – вместо смерти, агонии мы видим нежную картину. Образ золотистого цвета исчезает. Здесь листья – воспоминания – не связаны с мукой для лирического героя.

Метафора тьмы, солнца, отраженного в водной поверхности, сохранилась:

- *Se traîner le soleil jaune d'un long rayon* (Ползти желтое солнце длинным лучом) – «и желтый луч недвижим». Образ желтого луча присутствует, но в оригинале он движется, а в этом переводе – застывший. Вода находится в постоянном движении, и если ветер кружит листья, то поверхность воды должна колебаться, а значит, отражение солнца не может не двигаться. Возможно, это было сделано, чтобы получить рифму: рыжем-недвижим.

Итак, в переводе М. В. Талова создается образ лазури, смягченный осенью – это подчеркивают слова «просинь», «палевая». Также можно отметить стремление переводчика к верности оригиналу в плане структурно оформления и лексической точности. В целом, впечатление от этого перевода отличается от исходного текста, вместо картины увядания и смерти на первый план вышла красота осеннего пейзажа.

Перевод Э. Л. Линецкой

Эльга Львовна Линецкая (1909-1997) – российский филолог, переводчик и преподаватель. Ее называли Ахматовой русского перевода. Обучаясь на романо-германском отделении в институте, была ученицей А. А. Смирнова, филолога, литературоведа и переводчика.

Вздох

Твой незлобивый лоб, о тихая сестра,
Где осень кротко спит, веснушками пестра,
И небо зыбкое твоих очей бездонных
Влекут меня к себе, как меж деревьев сонных,
Вздыхая, водомет стремится вверх, в Лазурь,
В Лазурь октябрьскую, не знающую бурь,
Роняющую в пруд, на зеркало похожий, —
Где листья ржавые, в тоске предсмертной дрожи,
По ветру носятся, чертя холодный след, —
Косых своих лучей прозрачно-желтый свет.

Форма при переводе соблюдена: одна строфа из десяти строк. Рифмовка так же оригинальная: последовательное чередование мужской и женской рифм. Деление на две части – вдох и выдох отсутствует, стихотворение представляет собой единое предложение.

Образ девушки в переводе Э. Л. Линецкой дополнен некоторыми деталями: «Твой незлобивый лоб», «осень кротко спит» – они усиливают ощущение спокойствия в ее образе. В переводе сохраняется повтор *vers l'Azur! – vers l'Azur* – «в Лазурь, в Лазурь».

Рассмотрим метафоры света и тьмы в переводе Э. Л. Линецкой:

- *Et vers le ciel errant de ton œil angélique* (И к небу блуждающему твоего ангельского ока) – «И небо зыбкое твоих очей бездонных». Метафора передана, но в образе неба нет сакрального подтекста. К образу глаз девушки добавляется глубина, которое ассоциируется с водоемом.

- *un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur* (белая струя воды вздыхает к Лазури) – «Вздыхая, водомет стремится вверх, в Лазурь». Образ неба в метафоре света сохраняется.
- *Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur* (К Лазури, умиленной октябрем, бледной и чистой) – «В Лазурь октябрьскую, не знающую бурь». Образ неба в этой метафоре света передан немного иначе, она здесь не бледная от болезни, а спокойная.
- *sur l'eau morte où la fauve agonie des feuilles erre* (где золотистая агония листьев блуждает) – «Где листья ржавые, в тоске предсмертной дрожи». Образ ржавчины связан с застоем и устареванием, хотя в оригинале листья золотистые. Агония воспоминаний нарисована как «тоска предсмертной дрожи», это довольно точный образ.
- *Se traîner le soleil jaune d'un long rayon* (Ползти желтое солнце длинным лучом) – «Роняющую в пруд… косых своих лучей прозрачно-желтый свет». Здесь метафора тьмы была передана как метафора света, так как описаны лучи, не отраженные в воде, а настоящий свет солнца. Э. Л. Линецкая добавляет в образ света прозрачность, что делает его легким. Глагола *se traîner*, передающего впечатление болезни, в переводе нет: небо роняет в воду свой свет.

При прочтении перевода Э. Л. Линецкой складывается впечатление легкости и спокойствия. Единственное, что нарушает ее – агония листьев, мука воспоминаний. Можно сказать, что в этом переводе утрата образа тьмы привела к потери выразительности текста, к тому же оттенок болезненности, которым пронизан оригинальный текст, стирается.

Перевод С. В. Петрова

Вздох

Душой к твоим мечтам, о тихая сестра,
Где осень сыплется веснушками с утра,
К очам скитальческим, печальным серафимам,
Вздымаюсь преданно, как в парке нелюдимом

До самой синевы вздыхает водомет!

– До блеклой Синевы, которая плывет

Истомой грустной в воде предсмертно-чистой,

Блуждая на ветру с тревогой ржаволистой

По стылой борозде и солнце волоча

На чахлой ниточке прощального луча.

В переводе сохранена оригинальная структура: текст состоит из одной строфы в десять строк, поделен на две части восклицанием. Соблюдено последовательное чередование мужской и женской рифм.

Впечатление от перевода С. В. Петрова – одиночество, печаль и смерть: «в парке нелюдимом», «к очам скитальческим, печальным серафимам», «истомой грустной в воде предсмертно-чистой», «с тревогой», «на чахлой ниточке прощального луча». Повтор *vers l'Azur! – vers l'Azur* в переводе не сохранился.

С. В. Петров переводит метафоры света так:

- *Et vers le ciel errant de ton œil angélique* (И к небу блуждающему твоего ангельского ока) – «К очам скитальческим, печальным серафимам». Образа света в метафоре нет: утрачен образ неба. Передан сакральный оттенок, складывается печальный образ.
- *un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !* (белая струя воды вздыхает к Лазури) – «До самой синевы вздыхает водомет». Метафора света сохранена, образ неба присутствует. К тому же, сохранена метафора вздыхающего фонтана.
- *– Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur* (– К Лазури, умиленной октябрем, бледной и чистой) – «До блеклой Синевы». Метафора света передана в переводе с сохранением образа: прилагательное «блеклый» еще сильнее подчеркивает увядание.
- *sur l'eau morte où la fauve agonie des feuilles erre* (где золотистая агония листьев блуждает) – «Блуждая на ветру с тревогой ржаволистой». Метафоры света нет, образ золота не передан, вместо этого добавляется образ

ржавчины, который привносит оттенок старости. Агония – близость смерти сменяется на тревогу.

Метафора тьмы в этом переводе сохранена:

- *Se traîner le soleil jaune d'un long rayon* (Ползти желтое солнце длинным лучом) – «солнце волоча на чахлой ниточке прощального луча». М. В. Талов усилил образ увядания благодаря прилагательным «чахлый», «прощальный». Произошла лексическая замена, солнечный луч не ползет, но солнце его волочит – получился образ бессилия, болезненности.

Структурная организация текста перевода соответствует оригиналу. В двух метафорах света образы были утрачены, в остальных образы были переданы достаточно вольно. Можно отметить, что в переводе С. В. Петрова образ красоты и идеала не такой выразительный как в оригинале, вместо этого усилилось впечатление печали и смерти.

Перевод Р. М. Дубровкина

Вздох

Твое лицо, сестра, где замечталась осень,
Вся в рыжих крапинах, и ангельская просинь
Задумчивых очей опять влекут меня,
Влекут меня в лазурь томительного дня,
Так в парках шум ветвей и вздохи водомета
Взмывают к небесам, чья вялая дремота
Надолго разлилась по стынущим прудам,
Где мокрую листву по мертвым бороздам
В холодной тишине осенний ветер гонит,
И солнце желтое последний луч хоронит.

В тексте перевода соблюдена структура оригинального текста: он также состоит из одной строфы в десять строк. Происходит последовательное чередование женской с мужской рифмой – в оригинале порядок другой, стихотворение начинается и заканчивается мужской рифмой. Однако

композиционного деления на две части нет: стихотворение представлено в одном предложении.

Переводчик привносит два дополнительных образа, противопоставленных друг другу: с одной стороны – «шум ветвей». Ветер раскачивает деревья, отчего возникает шум. С другой стороны, действие стихотворения заканчивается «в холодной тишине», хотя ветер продолжает дуть. Р. М. Дубровкин компенсирует повтор *vers l'Azur – vers l'Azur* в пятой и шестой строках другим способом – «влекут меня, влекут меня».

Проанализируем, как Р. М. Дубровкин перевел метафоры света и тьмы на русский язык.

- *Et vers le ciel errant de ton œil angélique* (И к небу блуждающему твоего ангельского ока) – «и ангельская просинь задумчивых очей». Образ неба сохранен, передан очень поэтично. В переводе присутствует сакральный подтекст, который создает автор.
- *un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur* (белая струя воды вздыхает к Лазури) – «Вздохи водомета взмывают к небесам». В метафоре сохраняется образ неба.
- *Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur* (К Лазури умиленной октябрем, бледным и чистым) – «Влекут меня в лазурь томительного дня». Образ неба в метафоре сохраняется, болезненность выражается через образ томительного дня.
- *sur l'eau morte où la fauve agonie des feuilles erre* (где золотистая агония листьев блуждает) – «Где мокрую листву по мертвым бороздам в холодной тишине осенний ветер гонит». Метафора света, воплощенная в золотистом цвете листьев, при переводе не сохранилась. Образ смерти присутствует, автор усиливает мрачное впечатление, описывая холодную тишину.

Метафора тьмы с образом солнца получилась очень выразительной и мрачной:

- *Se traîner le soleil jaune d'un long rayon* (Ползти желтое солнце длинным лучом) – «И солнце желтое последний луч хоронит». Этот образ связан со смертью, солнечный свет оказывается погребен в воде.

Структурно перевод близок к оригиналу, особенно можно отметить благозвучность и поэтичность перевода. В целом, Р. М. Дубровкину удалось сохранить образы света и тьмы, созданные С. Малларме, кроме того, он усилил образы тьмы. Общее впечатление от перевода близко к оригинальному тексту.

Перевод В. В. Алексеева

Вздох

К веснушчатому дню, где дремлет, светл и тих,
Осенний теплый лоб в рыжинках золотых,
И к зыбким небесам заоблачного взгляда
Влечет мой грустный взор, как будто в чаще сада
Вздыхающий фонтан к лазурной вышине,
К Лазури, что, смеясь в зеркальной глубине,
Любуется своим бездонным отраженьем,
Роняя вниз, вослед за мертвенным круженьем
Листа, что проалел холодной бороздой,
Свой длинный желтый луч, надломленный водой.

В тексте перевода сохранен размер и структура – одна строфа из десяти строк с последовательным чередованием мужской и женской рифм. Однако композиционного деления на две части в этом переводе нет. Отсутствие восклицания делает перевод не таким выразительным, как оригинал.

Образ лазури здесь отличается от оригинального: она не кажется болезненной, в ней нет оттенка грусти, болезни или печали, она прекрасная, смешливая: «К Лазури, что, смеясь в зеркальной глубине, любуется своим бездонным отраженьем». Грусть присутствует только в лирическом герое: «Влечет мой грустный взор». Повтор *vers l'Azur – vers l'Azur* при переводе никак не передан.

Посмотрим, как в переводе В. В. Алексеева воплощаются метафоры света:

- *ton front où rêve, ô calme soeur, un automne jonché de taches de rousseur* (к твоему лбу, где мечтает, о тихая сестра, осень, усыпанная рыжеватыми пятнами) – «светл и тих, осенний теплый лоб в рыжинках золотых». – Переводчик добавил метафору света с образом золота.
- *Et vers le ciel errant de ton œil angélique* (И к небу блуждающему твоего ангельского ока) – «И к зыбким небесам заоблачного взгляда». Метафора передана с сохранением образа неба, однако был утрачен ангельский образ, который рисует С. Малларме.
- *un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur* (белая струя воды вздыхает к Лазури) – «Вздыхающий фонтан к лазурной вышине». Метафора света сохранена, добавляется пространство – «вышина», складывается умиротворённый образ.
- *Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur* (К Лазури умиленной октябрем, бледным и чистым) – «К Лазури, что, смеясь в зеркальной глубине». Образ неба в метафоре света сохранен, но она здесь не бледная и болезненная, а радостная – она смеется. Благодаря противопоставлению вышина – глубина усиливается разрыв между фонтаном и небом, реальностью и идеалом.
- *sur l'eau morte où la fauve agonie des feuilles erre* (где золотистая агония листьев блуждает) – «за мертвенным круженьем листа, что проалел холодной бороздой». Образ золотистого света исчезает, появляется выразительный яркий образ алого цвета. Агония воплощается в «мертвенном кружении», алый цвет ассоциируется с кровью.

Метафора тьмы выглядит так:

- *Se traîner le soleil jaune d'un long rayon* (Ползти желтое солнце длинным лучом) – «Роняя вниз… свой длинный желтый луч, надломленный водой». Здесь складывается такой образ: искажение реальности отражением. Из перевода исчез глагол *se traîner*, который помогает передать атмосферу

болезни, вместо этого небо роняет свой луч на землю – поэтичный образ, но он не соответствует авторскому.

Перевод В. В. Алексеева создает впечатление, отличное от авторского замысла – смерть и увядание здесь видны лишь мельком, в падении листа. Образ лазури тоже совсем другой, она любуется собой, в ней нет болезненности. Образы света и тьмы в метафорах отчасти меняются, переводчик ввел дополнительную метафору света. Весь перевод в целом рисует умиротворенную картину осеннего пейзажа, в котором нет места боли.

При переводе этого стихотворения не все переводчики отвели центральное место образам света и тьмы. Так, у М. В. Талова, Э. Л. Линецкой и В. В. Алексеева в центре внимания оказалась красота осеннего пейзажа, их не тронули увядание и смерть, отраженные метафорах тьмы. Болезнь у В. В. Алексеева не коснулась прекрасной лазури – она восхищается собственным отражением. С. В. Петров напротив, на первый план вывел атмосферу болезни и смерти, а образы света потеряли свою выразительность. П. Н. Краснов живописно передает образы света и тьмы, вводя собственные метафоры, однако его интерпретация текста достаточно вольная. На наш взгляд, Р. М. Дубровкину удалось передать образы света и тьмы наиболее близко к оригинальному тексту: первые связываются у него с жизнью в вечности, вторые – со смертью.

Рассмотрев различные подходы к переводу метафор света и тьмы в лирике С. Малларме, мы сделали вывод, что переводы П. Н. Краснова, А. М. Ревича, В. В. Алексеева можно отнести к типу вольного перевода. В двух рассмотренных нами переводах П. Н. Краснова («Apparition» и «Soupir») мы отметили, что при переводе метафор он нередко дополнял авторские образы собственными. Хотя переводчик сохранял образы света и тьмы как лейтмотив в переводе, все же их интерпретация достаточно вольная в сравнении с оригиналом. Также мы проанализировали два перевода, выполненные А. М. Ревичем («Les Fenêtres» и «L'Azur»). Мы обнаружили, что переводчик стремился сгладить отвратительные образы реальности, возникающие в

стихотворениях, помимо этого, в «Les Fenêtres» свет, который у С. Малларме олицетворяет идеал, был связан с религиозным смыслом. В «L'Azur» А. М. Ревич сохраняет центральную роль образов света и тьмы, однако утрата некоторых из них приводит к потере выразительности, и основной символический смысл прослеживается нечетко. В. В. Алексеев стремился передать индивидуальный стиль автора, допуская даже искажение поэтического смысла. Так и происходит в переводах, которые мы рассмотрели («Les Fenêtres», «L'Azur» и «Soupir»). Например, в «Les Fenêtres» центральным стал не образ света, а образ окон, в «L'Azur» на первый план вышел образ возмущенного, уставшего поэта, а в «Soupir» исчез образ болезни и смерти.

К типу буквального перевода относятся переводы М. В. Талова и В. Я. Брюсова. По словам самого М. В. Талова, для него важным было воссоздать течение мысли С. Малларме, отраженное в синтаксисе. Мы проанализировали четыре перевода («Apparition», «Les Fenêtres», «L'Azur» и «Soupir»), в которых четко прослеживается следование этому принципу. Мы отметили, что в текстах переводов встречаются предложения с неясным смыслом, при этом в той или иной степени пострадал символический смысл. Например, в «Les Fenêtres» метафоры света переводчик связывал с религией, в «L'Azur» часть оригинальных образов утрачена, а образ тьмы не реализуется как плен, в «Soupir» на первый план вышло описание осенние пейзажа. В. Я. Брюсов поддерживал буквальный подход к переводу, однако рассмотренный нами перевод «Apparition», скорее можно отнести к адекватному. Мы отмечаем, что при сохранении образов света и тьмы, текст благозвучен, а живописно переданные образы содержат в себе нужный символический смысл.

Кроме того, мы проанализировали переводы, которые относятся к типу адекватного или точного перевода авторства Е. В. Баевской, Э. Л. Линецкой, С. В. Петрова, Р. М. Дубровкина. В двух рассмотренных нами переводах Е. В. Баевской («Les Fenêtres», «L'Azur») мы обнаружили, что символический образ изменился, например, в «Les Fenêtres» визуальный образ света стал материальным в ряде метафор, а в «L'Azur» образ поэтического идеала не

величественный и священный: поэт не страшится его. В переводе Э. Л. Линецкой стихотворения «Soupir» мы увидели, что образ увядания и смерти перестал быть центральным: метафора тьмы была передана как метафора света. С. В. Петров, переводя стихотворения «Apparition», «Les Fenêtres», «L'Azur» и «Soupir» отводил метафорам света и тьмы важную роль: он дополнял их собственными авторскими образами, а также лаконично передавал оригинальные образы на русский язык, как например, в «Apparition». В то же время, в «L'Azur» и «Soupir» более выразительными становятся метафоры тьмы, из-за чего происходит «затемнение» впечатления от текста. В «Les Fenêtres» же, напротив, С. В. Петров вводит дополнительные метафоры света. Рассмотренные нами переводы стихотворений «Apparition», «Les Fenêtres», «L'Azur» и «Soupir», выполненные Р. М. Дубровкиным, мы выделяем среди остальных по многим аспектам: здесь не только соблюдение формы, оригинальный стиль, благозвучность и рифма, здесь воспроизведены оригинальные символические образы в метафорах света и тьмы. Сопоставляя впечатление от исходного текста и перевода Р. М. Дубровкина, мы видим сходную атмосферу и идейную наполненность.

Заключение

Вклад Стефана Малларме в мировую литературу трудно переоценить – в период декаданса он сумел создать новую концепцию творчества, повлиявшую на многих поэтов не только в Западной Европе, но и в России. Его преданность и верность поэтическому идеалу отразилась во всех его произведениях. Считавшиеся когда-то непереводимыми «темные» стихотворения С. Малларме теперь можно увидеть во многих интерпретациях, и по сей день создаются все новые переводы.

В теоретической главе мы рассмотрели понятие метафоры как литературного приема, исследовали проблему ее двоякой сущности, а также изучили функции метафоры в художественном тексте.

На основе существующих исследований мы выделили три пути трактовки метафоры: большая часть исследователей сходится во мнении, что метафора – это сокращенное сравнение, ряд ученых считает ее переносом наименования по сходству, а с философской точки зрения метафору рассматривают как новое использование уже существовавшего раннее слова или словосочетания. Так как С. Малларме при помощи метафор рисовал впечатление, мы считаем, что наиболее подходящая для нашей работы интерпретация термина была дана Б. В. Томашевским: «метафора — это сокращенное сравнение или, что то же самое, сближение двух понятий на основании их сходства… Элемент сходства и есть тот признак, который писатель возбуждает в воображении читателя, когда употребляет метафору». Обзор представлений исследователей о метафоре показал, что ряд авторов (В. В. Виноградов, Н. Д. Арутюнова, В. Н. Телия и др.) признают два вида метафор – языковая и художественная. В нашем исследовании в центре внимания была художественная метафора, потому что она наиболее свойственна поэтическому тексту. Кроме того, мы выделили шесть основных функций метафоры в художественном тексте: 1) эмотивная; 2) познавательная; 3) номинативная; 4) стилеобразующая; 5) выражение индивидуального видения мира и ассоциаций; 6) текстообразующая. Благодаря

этим функциям метафоры С. Малларме удавалось создавать сложные по смыслу поэтические тексты.

В результате сопоставления метафоры с аллегорией и символом мы не только отметили их отличительные черты, но и пришли к выводу о том, что символы в лирике С. Малларме складываются из метафор.

Обобщение алгоритмов понимания метафор в существующих исследованиях показало, что этот процесс сводится к трем ступеням: 1) распознавание метафоры в тексте; 2) установление ассоциативных связей с учетом историко-культурного и биографического контекста; 3) раскрытие смысла метафорического высказывания. Эта система позволила нам интерпретировать метафоры в лирике С. Малларме. Исследование существующих подходов к переводу метафоры, показало, что их можно свести к трем: 1) перевод метафоры с сохранением образа, 2) перевод метафоры с заменой образа, 3) опущение метафоры. Затем мы выделили три основных подхода к переводу художественных текстов: буквальный, вольный и точный (адекватный); а также стратегии: доместикация и форенизация. Мы также обратили внимание на проблему переводной множественности. Обзор научной литературы показал, что явление переводной множественности свойственно сфере перевода поэтических текстов. Среди причин возникновения множественности выделяют высокую художественную ценность оригинала, его многозначность и «вхождение» текста в литературу языка перевода. Мы обнаружили, что существует несколько видов переводной множественности: синхроническая и диахроническая, активная, пассивная и конкурирующая.

В практической части нашей работы мы рассмотрели, как формировалась эстетика Стефана Малларме в контексте его биографии и творчества. Мы пришли к выводу, что основные элементы в эстетике поэта – это символы, которые воплощаются в метафорах, суггестия, стиль и ритм. Мы выдвинули предположение о том, что свет в его лирике олицетворяет метафору поэтического идеала, а тьма представляет собой метафору бездны, небытия.

Далее были исследованы представления поэта о символической природе поэзии и их реализация в его творчестве. Мы выяснили, что эффект суггестии – внушения – поэт достигал при помощи символов. Кроме того, С. Малларме выделял два состояния слова, одно из которых проявлялось в игре слов. Именно это позволяло отделять слова от их привычного значения и создавать символы из метафор. Особенность метафор С. Малларме в их многозначности. Мы пришли к заключению, что свет может воплощаться в метафорах солнца, неба, золота, символизируя надежду, любовь, жизнь, поэтический идеал. Тьма в метафорах ночи, тумана, дыма, стены, стекла, зеркала может быть символом смерти, безнадежности, преграды, плена, небытия.

Затем мы проанализировали, как метафоры света и тьмы в поэзии С. Малларме переводили на русский язык, при этом мы обращали внимание на подходы, которыми пользовались переводчики. Мы убедились, что сложную многослойную структуру метафор С. Малларме трудно в полной мере передать при переводе.

Анализ метафор в стихотворениях «Apparition» (1863), «Les Fenêtres» (1863), «L'Azur» (1864), «Soupir» (1864) в переводе на русский язык показал, что переводы П. Н. Краснова, А. М. Ревича и В. В. Алексеева относятся к типу вольного перевода: в их переводах происходит изменение авторских образов света и тьмы: например, образ света ассоциируется не с поэтическим идеалом, а с религией. Мы обнаружили, что второстепенные образы выходили на первый план, к тому же переводчики вводили собственные образы, в результате чего символический смысл менялся.

К типу буквального перевода относятся переводы М. В. Талова: при переводе он уделял большое внимание точной передаче текста и работе над синтаксисом, однако символический смысл нередко оказывался измененным, так как часть оригинальных образов света и тьмы была утрачена. Хотя В. Я. Брюсов был сторонником буквального подхода, его перевод стихотворения «Apparition» можно отнести к адекватному, так как

одновременно с поэтичной передачей авторских образов света и тьмы, текст благозвучен и сохранен основной символический смысл.

Мы пришли к выводу, что наибольшей точностью отличаются переводы, относящиеся к типу адекватного перевода. При этом, в переводах Е. В. Баевской, Э. Л. Линецкой, С. В. Петрова мы все же отмечаем некоторое изменение впечатления от текста, так как возникли новые образы света и тьмы или же исчезли авторские. Мы отметили, что переводы Р. М. Дубровкина отличаются высокой точностью и близостью к оригинальному тексту, так как этот переводчик стремился воссоздать «поэтические сюжеты». Кроме того, русскоязычный текст благозвучен.

Существующую переводную множественность стихотворений С. Малларме можно характеризовать как диахроническую, так как временной разрыв между созданием стихотворений и появления переводов насчитывает от 60 до 125 лет, и активную – эти переводы функционируют в переводной литературе и на рынке, не существует одного канонического перевода.

Подводя итог, можно сказать, что адекватный (или точный) перевод метафор света и тьмы в лирике С. Малларме может быть достигнут, если переводчик фокусируется на воссоздании образного смысла стихотворения, «поэтических сюжетов», как это делал Р. М. Дубровкин.

Список литературы

1. Аванесян, М. О. Роль образов в понимании метафор // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология. Сер. 12. Вып. 1: Психология поведения и деятельности. СПб. : 2012. – URL: https://cyberleninka.ru/article/v/rol-obrazov-v-ponimanii-metafory (дата обращения: 22.06.2019).
2. Авдеенко, И. А. Символ и метафора. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 3 (21): в 2-х ч. Ч. II. – С. 16-18.
3. Азов, А. Г. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920-1960-е годы. – М.: Издательский дом ВШЭ, 2013. – URL: http://fb2bookdownload.ru/other/846-poverzhennye-bukvalisty-iz-istorii-hudozhestvennogo-perevoda-v-sssr-v-19201960-e-gody.html (дата обращения 3.06.20)
4. Алексеев, В. В. Album Romanum: Коллекция переводов. – М.: Прометей, 1989. – 45 с.
5. Античные риторики / собрание текстов, ст., коммент. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи ; [вступ. ст. А. Ф. Лосева]. – Москва : Издательство МГУ, 1978. – с. 381.
6. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. – 1391 с.
7. Арнольд, И. В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов. – 4 е изд., испр. и доп. / П. Е. Бухаркин. – М.: Наука, 2002. – 384 с.
8. Арутюнова, Н. Д. Метафора // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 296.
9. Арутюнова, Н. Д. Метафора. // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 2000. – С. 20.
10. Арутюнова, Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 17.

11. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов. – М.: КомКнига, 2005. – С. 39 – 40.

12. Ахметова, Г. Д. Языковое пространство художественного текста (на материале современной русской прозы). – СПб. : Реноме, 2010. – С. 7.

13. Аширбекова, В. И. Проблемы и аспекты перевода стилистических приемов // Вестник Кыргызского государственного университета строительства, транспорта и архитектуры им. Н. Исанова. – Бишкек : 2012. – № 2. – URL: http://arch.kyrlibnet.kg/uploads/ashirbekova.pdf (дата обращения: 22.06.2019).

14. Балли, Ш. Французская стилистика, – Перевод с франц. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1961. – 394 с.

15. Барляева, Е. А. Метафора как реализация символа // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. – 2008. – Сер. 9. Вып. 3. Ч. II. – С. 161-166.

16. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 385-386.

17. Батюшков Ф. Д. Задачи художественных переводов // Принципы художественного перевода. Статьи Ф.Д. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского. – 2-е изд., доп. Пб.: Гос. изд-во, 1920. – С. 7–15.

18. Бахтин, М. М. К методологии гуманитарных наук // М.М.Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 381-393.

19. Белоусова, Е. Г. К вопросу о теоретической модели символа и путях его интерпретации // Вестник Челябинского государственного университета. – 1994. – С. 70-75. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-teoreticheskoy-modeli-simvola-i-putyah-ego-interpretatsii (дата обращения: 22.06.2019).

20. Блэк, М. Метафора. // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 153 – 173.

21. Богданова, Е. С. Метафора в художественном тексте: функции, восприятие, интерпретация // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. – 2016. – № 3(52). – URL:

https://cyberleninka.ru/article/v/metafora-v-hudozhestvennom-tekste-funktsii-vospriyatie-interpretatsiya (дата обращения: 22.06.2019).

22. Боева, Е. Д. Способы перевода авторской метафоры в художественном тексте // Филологические науки. Вопросы теории и практики / Е. Д. Боева, Е. А. Кулькина. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 4 (34). Ч. 3. – С. 41-44.

23. Болотнова, Н. С. О связи теории регулятивности текста с прагматикой / Н. С. Болотнова // Вестн. Томск. гос. ун-та. – 2008. – № 2 (3). – С. 24-30; с. 25.

24. Большая советская энциклопедия: (в 30 т.) / гл. ред. А. М. Прохоров. – М.: Советская энциклопедия. 1969. – С. 385-386.

25. Брюсов В. Я. Избранные сочинения в двух томах. Т. 2. – М.: Гослитиздат, 1955. – 576 с.

26. Вардзелашвили, Ж. А. О двоякой сущности метафоры. – Санкт-Петербургский гос. ун-т и Тбилисский гос. ун-т. Научные труды. – СПб-Тб., 2002, – Серия: филология. Выпуск IV. – С. 66-77.

27. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. – М., «Высшая школа», 1989. – 404 с.

28. Верещагин, Е. М. Язык и культура: лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / Е. М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – 4-е изд., перераб. и доп. – М. : Рус. язык, 1990. – 47 с.

29. Виану, Т. Исследования по эстетике. – Бухарест: Универс, 1972. – 237 с.

30. Виноградов, В. В. К теории литературных стилей// Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. – М., 1980. – С. 240-249.

31. Виноградов, В. В. О символике Анны Ахматовой// Литературная мысль. – Пг.: Мысль. – 1922. – Т.1. – С. 91-138.

32. Виноградов, В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). – М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – С. 11-12.

33. Вовк, В. Н. Языковая метафора в художественной речи. Природа вторичной номинации. – Киев: Наукова думка, 1988. – 140 с.

34. Воронушкина, О. В. Отличительные черты реализации двойного смысла в аллегории и метафоре // МНКО. – 2009. – № 5 (17). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/otlichitelnye-cherty-realizatsii-dvoynogo-smysla-v-allegorii-i-metafore (дата обращения: 22.06.2019).

35. Гак, В. Г. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте / отв. ред. В. Н. Телия. – М.: Наука, 1988. – С. 11-26.

36. Галь Н. Слово живое и мертвое. М., Международные отношения, 2001. – С. 368.

37. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – Изд-е 4-е. – М.: КомКнига, 2006. – 144 с.

38. Гаспаров, М. Л. Брюсов и буквализм //Поэтика перевода. - М.: Радуга, 1988. – С. 29-62 (статья перепечатана из книги: Мастерство перевода. – М.: Советский писатель, 1971). – URL: https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/gasparov1-ru (дата обращения 4.06.20)

39. Гегель, Г. В. Ф. Наука логики / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Мысль, 1970. –

40. Гнездилова, Л. Б. Скрытый смысл как элемент языковой сферы в структуре речевого акта // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – 2017. – Т. 1, № 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/v/skrytyy-smysl-kak-element-yazykovoy-sfery-v-strukture-rechevogo-akta (дата обращения: 22.06.2019).

41. Голуб, И. Б. Стилистика русского языка: учеб. пособие / И. Б. Голуб. – 11-е изд. – М. : Айрис-Пресс, 2010. – С. 136.

42. Горбачевский, А.А. Оригинал и его отражение в тексте перевода. – Челябинск, 2001. – С. 132.

43. Губер, А. А., Структура поэтического символа // Художественная форма: сб. науч. ст. – М., 1927. – С. 125-155.

44. Гудмен, Н. Метафора – работа по совместительству // Теория метафоры. Сборник статей. – М.: Прогресс, 1990. – С. 196.

45. Дубровкин, Р. М. Мой Малларме // Стефан Малларме. Стихотворения. Игитур. В переводе Романа Дубровкина. – М.: 2012. – С. 7.

46. Жирмунский, В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций / Под ред. З. И. Плавксина, В. М. Жирмунской; Вступ. ст. З. И. Плавксина. – Изд. 3-е. – М..: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 323.

47. Жирмунский, В. М. Метафора в поэтике русских символистов. Гл. 3 // Жирмунский В. Поэтика русской поэзии. – СПб., 2001. – 486 с.

48. Жукова, И. Н. Словарь терминов межкультурной коммуникации / И. Н. Жукова, М. Г. Лебедько, З. Г. Прошина, Н. Г. Юзефович; под ред. М. Г. Лебедько и З. Г. Прошиной. – М.: Флинта: Наука, 2013. – 632 с.

49. Забродченко, В. П. К вопросу о разграничении метафоры и аллегории// Учен. зап. Кишин. ун-та. – 1970. – Т. 114. – С. 44.

50. Иванов, Н. В. Об одном способе анализа символической структуры метафоры средствами логики // Военный университет, 2009. – С. 10-22.

51. Иванюк, Б. П. Поэтическая речь: словарь терминов / Б. П. Иванюк. – М. : Флинта: Наука, 2007. – 312 с.

52. Ивахненко, А. А. К вопросу о множественности переводов поэтического текста // Вчені зап. Харк. гуманіт. ун-ту «Нар. укр. акад.». – Харьков, 2013. Т. 19. – С. 504-505.

53. Кассирер, Э. Сила метафоры // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. – С. 33-43.

54. Кашкин, И. А. В борьбе за реалистический перевод // Вопросы художественного перевода. – М.: Советский писатель, 1955. – С. 120–164.

55. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.

56. Комиссаров, В. Н. Современное переводоведение. Курс лекций. – М.: ЭТС, 1999. – 192 с.

57. Комиссаров, В. Н. Практикум по переводу с английского языка на русский / В. Н. Комиссаров, А. Л. Коралова. – М. : Высш. шк., 1990. – 127 с.

58. Корнаухова, Н. Г. Переводческие стратегии в аспекте манипуляции сознанием. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/perevodcheskie-strategii-v-aspekte-manipulyatsii-soznaniem (дата обращения 4.06.20)

59. Косиков, Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. – М., 1993. – С. 8.

60. Косиков, Г. К. Средние века // История французской литературы. – М.: Высшая школа, 1987. – С. 32, 61.

61. Куниловская, М. А. Авторская метафора как объект перевода // Lingua mobilis / М. А. Куниловская, Н. В. Короводина – 2010. – № 4(23). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskaya-metafora-kak-obekt-perevoda (дата обращения: 22.06.2019).

62. Лагута, О. И. Метафорология: теоретические аспекты. Часть 1 [Текст] / О.И. Ла¬гута. – Новосибирск: Новосибирский государственный университет, 2003. – С. 34.

63. Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живем. // Теория метафоры / Дж. Лакофф, М. Джонсон.– М.: Прогресс, 1990. – С. 387 – 416.

64. Ларин, Б. А. О разновидностях художественной речи. (Семантические этюды.) (1922) // Ларин Б. Эстетика слова и языка писателя. – Л.,1969. – С. 4.

65. Левин Ю. Д. К вопросу о переводной множественности // Классическое наследие и современность. Л.: Наука, 1981. С. 366.

66. Левин, Ю. Д. Проблема переводной множественности // Литература и перевод: проблемы теории. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Литера», 1992. – С. 213-223.

67. Линкова, Я. С. Осмысление и создание поэтики символизма в творчестве Стефана Малларме. – Литературоведческий журнал. 2013. – № 33. – С. 124-142.

68. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского,

М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.

69. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – 799 с.

70. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. – С. 218.

71. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / сост., подгот. текста, общ. ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. – М.: Мысль, 2001. – С. 62

72. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.

73. Лосев, А. Ф. Символ и художественное творчество // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. 30. Вып. 1. – М., 1971. – С. 3-13.

74. Любичева, Е. В. От текста к смыслу и от смысла к тексту (текстовая деятельность учащихся): учеб. пособие / Е. В. Любичева, Н. Г. Ольховик. – СПб.: Сага: Азбука-классика, 2005. – С. 174.

75. Майданов, А. С. Конструирование метафор и мифов и их истолкование // Философская мысль. – 2015. – № 4. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=15298 (дата обращения: 22.06.2019).

76. Малларме, С. Сочинения в стихах и прозе: Сборник/Сост. Р. Дубровкин. – М.: А./О Издательство «Радуга», 1995. – 568 С.

77. Маслова, Ж. Н. Метафора, метонимия и символ в когнитивной поэтике, 2009. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metafora-metonimiya-i-simvol-v-kognitivnoy-poetike (дата обращения 22.06.19)

78. Мещерякова, Е. Х. О метафоре / Е. Х. Мещерякова. – URL: http://it-claim.ru/Library/Books/ITS/wwwbook/ist6/mesharecova/mesharecova.htm (дата обращения: 22.06.2019).

79. Миллер, Дж. Образы и модели. Уподобления и метафоры. Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 236-283.

80. Москвин, В. П. – Русская метафора: Очерк семиотической теории. – Изд. 2-е. –М.: ЛЕНАНД, 2006. – 182 с.

81. Назин, А. С. Сопоставительное исследование метафор в романе Дж.Р.Р. Толкина "Хоббит, или Туда и обратно" и его переводах на русский язык: дис. ... канд. филол. наук / А. С. Назин. – Екатеринбург, 2006. – 202 с.

82. Нелюбин, Л. Л., Хухуни Г. Т. История и теория перевода в России: Учебник. – М.: Изд-во МГОУ, 2003. – С. 4.

83. Нурдаулетова, Б. И. Метафоры в когнитивном аспекте // Современные исследования социальных проблем. – 2010. – № 4.1 (4). – С. 617-623.

84. Ортони, Э. Роль сходства в уподоблении и метафоре// Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 148-149.

85. Первушина, Е. А. О проблеме художественной переводной литературы // Культурно-языковые контакты: Сб. науч. тр. – Вып. 7. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2004. – С. 280.

86. Потебня, А. А. Теоретическая поэтика / сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Муратова. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 238.

87. По, Э. Философия творчества / Перевод В.В. Рогова // Эстетика американского романтизма. – М., 1977. –

88. Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / [гл.науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 226-227.

89. Принципы художественного перевода / Статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. – Пб., 1919. – С. 30.

90. Прокопьева, А. А. Особенности передачи метафор при переводе произведений В. В. Набокова // Журнал Политическая лингвистика. – 2006. – № 18 – С. 206–212.

91. Радионова, С. А. Символ [Текст] / С.А. Радионова // Новейший философский словарь. – Изд. 2-е. – Минск: Книжный дом, 2001. – С. 1-2.

92. Ренар, Ж. Дневник. – М., 1965. – С. 232.

93. Рецкер, Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М.: Р. Валент, 2007. – 244 с.

94. Рикер, П. Живая метафора. // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 419-420.

95. Рожков, В. В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких (на материале романа «Трудно быть богом»). Дисс. на соиск-ие учен. ст. канд. фил. наук. – Новосибирск, 2007. – URL: https://sci.house/russkiy-yazyik-scibook/funktsii-metaforyi-36729.html (дата обращения: 24.06.2019).

96. Сердечная, В. В. Русский Блейк: переводы, исследования, аллюзии. – 2013 – URL: http://www.academia.edu/6381756/_Русский_Блейк_переводы_исследования_аллюзии (доступ 4.06.20)

97. Серль, Дж. Метафора. // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 336.

98. Симакова, Е. С. Основания интерпретационной деятельности (на примере художественного текста) // Вестник Воронежского государственного университета. – Воронежский государственный университет, 2015. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23454153 (дата обращения 26.06.2019).

99. Скляревская, Г. Н. Метафора в системе языка. – СПб., 1993. – 152 с.

100. Стернин, И. А. Метод аппликации ментальных схем в выявлении скрытого смысла высказывания (по материалам лингвистической экспертизы текста) / Текст. Дискурс. Картина мира. – Вып. 8. – Воронеж: Истоки, 2012. – С.161-164.

101. Талов, М. В. Воспоминания.Стихи. Переводы – МИК «Альбатрос», 2005 – URL: https://www.litres.ru/mark-vladimirovich-talov/mark-talov-vospominaniya-stihi-perevody/chitat-onlayn/ (дата обращения 6.06.20)

102. Телия, В. Н. Вторичная номинация и ее виды [Текст] / В.Н. Телия // Языковая номинация. Виды наименований; отв. ред. Б.А. Серебренников, А.А. Уфимцева. – М.: Наука, 1977. – С. 22, 120-129.

103. Телия, В. Н. Метафора в языке и тексте. // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 166-169.

104. Телия, В. Н. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 173-203.

105. Телия, В. Н. Типы языковых значений. Связанное значение слова в языке // АН СССР. Институт языкознания. – М.: Наука, 1981. – 269 с.

106. Тодоров, Ц. Теории символов / Перевод с французского Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998 – 408 с.

107. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н.Д. Тамарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. — М.: Аспект Пресс, 1996. – С. 62.

108. Томашевский, Б. В. Стилистика: Учеб. пособие. – 2-е изд. – Л.: Изд. ЛГУ, 1983. – 288 с.

109. Топер, П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М.: Наследие, 2000. – С. 228.

110. Уфимцев, Р. Хвост ящерки. Метафизика метафоры / Р. Уфимцев. – Калининград: «Оттокар», 2010 г. – С. 262-269.

111. Федоров, А. В. Основы общей теории перевода. Учеб. пособие. Изд. 4-е. – М.: 1983. – 303 с.

112. Флоренский, П. А. У водоразделов мысли / П.А. Флоренский. – М.: «ПРАВДА», 1990. – С. 287.

113. Хамитова, Э. Р. К вопросу о соотношении индивидуально-авторских, языковых и концептуальных метафор // Вестник Башкирск. ун-та. – 2011. – URL: https://cyberleninka.ru/article/v/k-voprosu-o-sootnoshenii-individualno-avtorskih-yazykovyh-i-kontseptualnyh-metafor (дата обращения: 22.06.2019).

114. Харченко, В. К. Функции метафоры. Учеб. пособие/ В.К. Харченко. – Изд-во Воронежского ун-та. 1992. – 86 с.

115. Хованская, З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. – Саратов: Изд. Саратов. ун-та, 1975. – 429 с.

116. Чайковский, Р. Р. Основы художественного перевода (вводная часть) : учебное пособие / Р. Р. Чайковский ; Северо-Восточный гос. ун-т. - Магадан : СвГУ, 2008. – 200 с.

117. Чайковский, Р. Р., Лысенкова, Е. Л. Неисчерпаемость оригинала. 100 переводов «Пантеры» Р.М. Рильке на 15 языков. – Магадан: Кордис, 2001. – 211 с.

118. Чуковский, К. И. Высокое искусство. – М., Советский писатель, 1968. – С. 216.

119. Чуковский, К. И., Федоров А. В. Искусство перевода. – Л.: ACADEM-IA, 1930. – с. 227.

120. Шаваева, Ф. Я. Символика как основа метафорических преобразований. –Научн. Изд. центр «Апробация» 1 (40). – 2016. – С. 88-91.

121. Швейцер, А. Д. Перевод и лингвистика / А. Д. Швейцер. – М.: Воениздат, 1973. – 214 с.

122. Шелестюк, Е. В., Гриценко, Э. Д. О форенизации и доместикации в переводе и возможностях их лингвистической оценки. – 2016 – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-forenizatsii-i-domestikatsii-v-perevode-i-vozmozhnostyah-ih-lingvisticheskoy-otsenki (дата обращения 4.06.20)

123. Шикалов, С. В. Способы перевода метафор в концепции Питера Ньюмарка // Вестник МГЛУ. – 2010. – № 9 (588). – С. 156–162.

124. Шкловский, В. Б. Тетива: О несходстве сходного / В. Б. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1970. – С. 98.

125. Ширяева, Т. А. Модель понимания метафоры в институциональном деловом дискурсе // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2007. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/model-ponimaniya-metafory-v-institutsionalnom-delovom-diskurse (дата обращения: 22.06.2019).

126. Шувалов, В. И. Символ и метафора в языке и речи // Преподаватель XXI век. – 2017. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simvol-i-metafora-v-yazyke-i-rechi (дата обращения: 22.06.2019).

127. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 6 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред.: В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская. – М. : ИФ РАН, 2013. – 171 с.

128. Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод. – Л. : Советский писатель, 1963. – С. 42.

129. Якобсон, Р. Заметки о прозе поэта Пастернака (1935) // Роман Якобсон. Работы по поэтике. – М., 1987. – С. 331.

130. Bartel, R. Metaphors and Symbols: Forays Into Language [Text] / R. Bartel. – Urbana: National Council of Teachers of English, 1983. – P. 10.

131. Black, M. More about metaphor / In A. Ortony (ed.) Metaphor& Thought. – C.U.P, 1979. – P. 19-43.

132. Broek van den, R. The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation // Poetics Today, Translation Theory and Intercultural Relations. – Vol. 2, No. 4 (1981). – P. 73-87.

133. Crisp, P. Between Extended Metaphor and Allegory // Language and Literature, 17. – 2008. – P. 291-307.

134. Dekhnich, O. V. Translating Metaphors in Literary Discourse // O. V. Dekhnich, O.V. Galtsev. Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. – 2015. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/translating-metaphors-in-literary-discourse (дата обращения: 22.06.2019).

135. Lloyd, R. Mallarmé: The Poet and His Circle // Cornell University Press (October 21, 1999) – 288 p.

136. Mallarmé, S. Œuvres complètes. – P., 1945. – P. 378.

137. Mallarmé, S. Correspondance complète 1862–1871 suivie de lettres sur la poésie 1872–1898 / Ed. établie et annotée par B. Marchal. – P., 1999. – 350 p.

138. Mendès, C. La Légende du Parnasse contemporain. – Bruxelles : 1884. – URL: https://fr.wikisource.org/wiki/La_L%C3%A9gende_du_Parnasse_contemporain_(Catulle_Mend%C3%A8s,_1884)/Texte_entier (дата обращения: 22.03.2020)

139. Newmark, P. A Textbook of Translation. – Harlow: Pearson Education Limited, 2008. – 292 p.

140. Parker, M. P. The Allegory of the Faerie Queene. – Oxford, 1960. – P.27.

141. Schaffner, K. Metaphor and Translation: Some Implications of a Cognitive Approach // Journal of Pragmatics. – Vol. 36 (7). – P. 1253-1269.

142. Sommer, E. Metaphor Dictionary / E. Sommer, D. Weiss. – Visible Ink Press, 2001. – 612 p.

143. Stålhammar, M. Metaforernas mönster i fackspråk och allmänspråk. – Stockholm: Carlsson Bokförlag, 1997. – 216 p.

144. Taheri-Ardali, M., Bagheri, M., Eidy, R. Towards a New Model to Metaphor Translation: A Cognitive Approach // Iranian Journal of Translation Studies / M. Taheri-Ardali, M. Bagheri, R. Eidy. – 2013. – Vol. 11. – P. 35-52.

145. Thibaudet, A. La poésie de Stéphane Mallarmé. – Paris, 1926. – P. 135-142.