

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Военно-инженерный институт
Цикл лингвистического и информационного обеспечения
45.05.01 «Перевод и переводоведение»

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯиПЛ
_____ А.В. Колмогорова
«_____» _____ 2021 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ОБРАЗНОСТИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ
ПРИ ПЕРЕВОДЕ С ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ**

Выпускник

С.А. Глебов

Научный руководитель

д-р филол. наук,
проф. А.В. Колмогорова

Нормоконтролер

В.В. Ефимова

Красноярск 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ СПЕЦИФИКИ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА И ЕЁ ПЕРЕВОДА	6
1.1 Специфика поэтического текста и его перевода.....	6
1.2 Типы и классификации переводческих стратегий и трансформаций	14
1.3 Передача образности в поэтическом тексте: к истории вопроса	20
1.4 Особенности, специфика и стилистика поэзии романтизма	29
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	37
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ СПОСОБОВ ПЕРЕВОДА ОБРАЗНОСТИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ	40
2.1 Способы перевода метафор в поэтическом тексте	40
2.2 Способы перевода образных сравнений в поэтическом тексте .	50
2.3 Способы перевода эпитетов в поэтическом тексте.....	59
2.4 Способы передачи других средств образности при переводе поэтического текста.....	69
2.5 Сопоставительный анализ специфики переводческих стратегий при переводе различных средств образности	79
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	87
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	89
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	92

ВВЕДЕНИЕ

Данная работа посвящена исследованию способов передачи образности в русских и французских поэтических текстах, а также особенностям их перевода.

Поскольку литературные произведения, относящиеся к поэтическому тексту, являются достаточно распространенным типом текста, **актуальность** данной работы обусловлена возникающими трудностями при переводе средств передачи образности и средств художественной выразительности, которые требуют дальнейшего и всестороннего изучения.

Научная **новизна** настоящей работы обусловлена недостаточной исследованностью поэтических текстов эпохи романтизма в аспекте переводческой деятельности. Исследование в данной области поможет лучше распознавать средства образности в поэтическом тексте и тем самым улучшить качество перевода.

Объектом исследования данной работы является поэтический текст в русской и французской художественной литературе в аспекте перевода.

Предметом исследования выступают специфика и особенности перевода средств создания образности в поэтических произведениях эпохи романтизма в паре языков русский / французский.

Целью настоящего исследования является выявление и описание специфики перевода средств создания образности в поэтических произведениях эпохи романтизма в паре языков русский / французский.

Достижение поставленной цели предусматривает решение следующих **задач**:

1) анализ специфики поэтического текста и выявление особенностей его перевода;

- 2) обзор теоретической литературы, посвященной средствам передачи образности в поэтическом тексте и способам их перевода;
- 3) выявление характерных черт и стилистических особенностей поэзии романтизма;
- 4) изучить русско-французский поэтический корпус первой трети XIX века;
- 5) провести переводческий анализ поэтических текстов, представленных в корпусе, а также их переводов на русский язык;
- 6) провести сравнительно-сопоставительный и контекстный анализ переводческих стратегий и трансформаций, примененных в процессе перевода поэтических текстов.

Поставленные задачи определили следующие **методы** исследования:

- Сплошная выборка поэтических текстов XIX века и их переводов;
- Сравнительно-сопоставительный анализ;
- Контекстный анализ;
- Переводческий анализ;
- Элементы качественно-количественного анализа.

Теоретической базой работы послужили труды В.Н. Комиссарова, И.С. Алексеевой, Л.С. Бархударова, И.А. Кашкина, Р.К. Миньяр-Белоручева – в области переводоведения, Д.А. Романова, М.М. Бахтина – в области стилистики.

Материалом к настоящей работе послужили французские и русские поэтические тексты общим количеством 58 единиц, а также их переводы, отобранные методом сплошной выборки на сайте параллельного русско-французского поэтического корпуса первой трети XIX века (<http://nevmenandr.net/fr/>). Переводчиками использованных текстов являются такие деятели литературы, как К.Н. Батюшков, А.С. Пушкин,

Е.А. Баратынский, М.В. Милонов, Д.П. Глебов, А.А. Крылов, А.Ф. Воейков и др. Корпус, в свою очередь, охватывает русские переводные поэтические тексты первой трети XIX века, представленные параллельно с их французскими оригиналами и дает возможность решить ряд проблем, стоящих перед исследователями поэзии. Материал корпуса позволяет установить узуальные соответствия — как на лексическом уровне (перевод отдельных слов), так и на уровне устойчивых клише, а также на уровне синтаксических конструкций.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в сфере преподавания практического курса поэтического перевода с французского языка на русский.

Выпускная квалификационная работа состоит из Введения, двух Глав, Заключения и Списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ СПЕЦИФИКИ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА И ЕЁ ПЕРЕВОДА

1.1 Специфика поэтического текста и его перевода

Понятие «поэтический текст» включает в себя широкую совокупность литературных произведений. К ним относятся как лирическое стихотворение, послание, ода, эпиграмма, сонет, так и баллада, и поэма (которые чаще относят к лиро-эпическому литературному жанру) [Касюк, 2011].

В более узком смысле поэтический текст можно определить, как «художественное структурированное смысловое целое, функционирующее под давлением экстралингвистических, прагматических, социокультурных, психологических и иных факторов, в результате чего он способен аккумулировать всевозможные смыслы – от чисто языковых и культурологических до уникальных субъективных» [Леонтьева, 2012: 100].

Рассмотрим следующие лирические жанры.

Лирическим стихотворением называют форму лирики (род литературных произведений, преимущественно поэтических, выражающих чувства и переживания [Ожегов, 2006]), написанной от лица автора или же от лица вымышленного героя, которая включает в себя описания внутреннего мира героя. Текст написан стихами, имеет преимущественно небольшой объем (в отличие от поэмы) [Николюкин, 2001].

Эпиграммой считается разновидность лирического стихотворения, высмеивающего конкретное лицо, характерными чертами которого являются остроумие и краткость. В отличие от послания, всегда имеет определенного адресата [Шеффер, 1989].

Посланием называют стихотворное письмо, обращенное к какому-либо лицу. Стоит отметить, что послание не обязательно имеет реального

адресата, оно может представлять собой фиктивное письмо. Послание может быть как дружеским, так и сатирическим [Шеффер, 1989].

Ода – «жанр высокого стиля с каноническими темами (прославление Бога, отечества, жизненной мудрости и пр.), приемами и видами (оды духовные, торжественные, нравоучительные, любовные)» [Тамарченко, 2012: 92].

Сонет – поэтическая форма, состоящая, как правило, из 14 стихов: двух катренов (четверостиший) и 2 терцетов (трехстиший) (итальянский сонет). Иногда встречается деление на три четверостишия и один куплет (елизаветинский сонет) [Там же].

Поэмой является среднее или большое лиро-эпическое произведение с сюжетно-повествовательной организацией. Отличительными чертами данного жанра являются наличие развернутого сюжета и пристальное внимание к переживаниям и внутреннему миру героя. Поэмой могут также называться и прозаические произведения (например, «Мертвые души» Н.В. Гоголя) [Николюкин, 2001].

Баллада – литературный стихотворный жанр, совмещающий черты лирики (реакция речевых субъектов на событие), эпики (повествование) и драмы (диалогические реплики) [Тамарченко, 2012].

Анализируя поэтические произведения, необходимо затронуть понятия формы и содержания. Под формой поэтического произведения следует понимать элементы стихотворения: ритм, метр, интонацию, рифму, типы рифм, схемы рифмовок, композицию строф, слова и их сочетания, повторы, звуковые эффекты (взаимоотношение гласных и согласных звуков, протяженность, музыкальность). Содержание составляют явления, которые порождает поэзия в нашем сознании: чувства, стремления, мысли, образы природы, вещей, людей, событий. Содержание связано с формой при помощи замысла, системы образов, тропов (слов или оборотов речи, которые

используются в переносном значении), аллюзий (стилистический прием, который намекает на известные факты, исторические события и т. д.), употребления цитат [Прибыткова, 2020].

Отдельно следует выделить и понятие рифмы. Рифмой называется повторение похожих сочетаний звуков в конце стиха лирического стихотворения. Существуют разнообразные классификации рифм: по положению ударного звука от конца строки (мужские, женские и дактилические – ударение на последнем, предпоследнем и третьем с конца слоге соответственно), по степени фонетического созвучия (полные и неполные). По лексическим признакам выделяют тавтологические (полный повтор слова), омонимические, каламбурные, паронимические и т. д. [Там же].

Ритм – неотъемлемая черта поэтического текста. Ритм представляет собой чередование сильных (ударные слоги) и слабых (неударные слоги) мест, т. е. повторение каких-либо элементов текста через определенные промежутки [Николюкин, 2001].

Важным для создания поэтического произведения является его графическое оформление. Оно структурирует смысл и задает эмоциональную настроенность произведения. Среди графических средств, используемых в оформлении произведения, выделяют пунктуационные средства, шрифты, курсив, подчеркивание, особое расположение строк. Таким образом, употребление графических средств отличается в английском и русском языках, что необходимо учитывать при переводе. Например, принятый в английском курсив в переводе лучше передать самой интонацией, строением фразы [Галь, 2007].

Несмотря на вышеперечисленное, сложно дать конкретное определение понятию поэтического текста, поскольку поэтический текст – явление многоаспектное, т. е. его следует рассматривать с учетом как с

внутритекстовых, так и внеtekстовых сторон, а также факторов, которые определяют его специфику в качестве определенных категорий [Казарин, 1999].

Следует выделить некоторые из них:

1. Поэтический текст – категория лингвистическая, имеющая свой план содержания и выражения, специфика которых определяется знаковой природой единиц языковой системы.

2. Поэтический текст – категория антрополингвистическая, т. е., он заключает в себе индивидуально-авторскую художественную картину мира.

3. Поэтический текст – категория культурная, т. е. знаковая системность поэтического текста родственная знаковой системе культуры [Мурзин, 1994].

4. Поэтический текст – категория эстетическая, поскольку конкретный текст всегда создается в тех или иных эстетических рамках метода, школы, направления [Бахтин, 1986].

Поэтический перевод, в свою очередь, является особым видом художественного перевода. Особенности поэтического перевода обусловлены непосредственно особенностями самих поэтических текстов.

Понятие поэтического перевода охвачено общим понятием художественного перевода, главная функция которого – эстетическое воздействие на реципиента [Алексеева, 2008].

В отличие от прозаического перевода, поэтический перевод имеет относительно свободный характер, поскольку из-за строгой композиции поэтической речи практически отсутствует возможность найти прямые переводческие соответствия. Речь идет как о языковых, так и о метрических соответствиях. Особенную трудность в переводе составляет передача рифмы.

Поскольку два языка несоизмеримы по своей природе, существует два прямо противоположных друг другу способа перевода поэтических текстов:

независимый и подчиненный. Принцип независимого перевода заключается в том, что, переводчик, воспринимая и осмысливая идею и смысл подлинника, передает его на язык перевода, не сохраняя при этом форму. Задача данного способа состоит в передаче смысла, лирики и красоты произведения. В свою очередь, задачей подчиненного перевода, в первую очередь является передача с наибольшей точностью формы поэтического текста. Данный способ подразумевает сохранение размера, метрики, тип и порядок рифм стихотворения [Науменко, 2013].

Учитывая специфику поэтического текста как «сложного словесного образования», выполняющего эстетическую функцию [Энгельгардт, 2005], представляется возможным назвать существенное свойство поэтического текста, подлежащее трансляции в переводе, поэтичностью, определяемую нами как «эстетическая ценность текста». Таким образом, целью поэтического перевода следует считать создание на языке перевода текста, эстетическая ценность которого свидетельствовала бы об эстетической ценности оригинала, а задачей переводчика – освоение эстетической ценности оригинала и её отражение в переводе. Из чего следует, что освоение поэтичности оригинала должно включать в себя освоение специфики его образности и эмоциональности, обусловленной семантической двуплановостью поэтического знака [Шутёмова, 2009].

В контексте проблемы перевода поэтического текста важным представляется понятие «адекватности» перевода. Под «адекватностью» обычно понимается «соответствие перевода требованиям и условиям конкретного акта межъязыковой коммуникации» [Комиссаров, 2000]. Понятие «адекватности» неразрывно связано с понятием «эквивалентности». Под эквивалентностью стоит понимать общность содержания, смысловую близость оригинала и перевода. Поскольку при межъязыковом преобразовании неизбежны потери (ввиду особенностей отдельного языка,

не всегда имеется возможность в полной мере передать значения, выражаемые текстом оригинала), текст перевода не может быть абсолютно эквивалентен тексту подлинника. Таким образом, задачей переводчика является сделать эту эквивалентность как можно более полной. [Бархударов, 1975].

Такая задача, как наиболее полная передача эквивалентности сама по себе непроста, она усложняется, когда речь идет о художественном тексте, поскольку «художественный перевод противостоит научно-техническому и общественно-политическому, как искусство науке» [Миньяр-Белоручев, 1996]. Успех же в переводе поэтических текстов определяется еще и талантом переводчика.

Перевод поэзии еще более затрудняется повышенной концентрацией средств художественной выразительности, «формальными» языковыми элементами, среди которых: фонетический облик слова (парономазия, аллитерация), его морфологические особенности (отличающееся в различных языках количество флексий, влияющих на возможность рифмовки), особенности синтаксиса, различные системы ударений (например, в русском языке ударение свободное, в английском чаще всего падает на первый слог, во французском – фиксированно на последний). Большую роль также играет средняя длина слова в исходном и переводном языках [Жутовская, 2014]. Владимир Набоков справедливо утверждал, что передать полностью смысл и вместе с тем размер и рифму невозможно [Набоков, 1999]. Более того, стремление передать смысл (содержание) влечет за собой сознательный отказ от передачи формы произведения, и наоборот [Ладмираль, 1981].

Хотя французский лингвист Жюль Марузо и говорил о необходимости сохранения смысла поэтического текста, а вместе с тем передать его структурный аспект и стилистику, он все же отмечал, что это практические невозможно [Марузо, 1956].

В свою очередь, В.Я. Брюсов также утверждал, что совокупность таких составных элементов стихотворения, как стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков, воспроизводят относительно полно чувство и поэтическую идею художника и говорил о невозможности полной передачи всех элементов. Именно поэтому переводчик пытается передать один или в лучшем случае два элемента (чаще всего образ и рифму), изменяя при этом другие. Так или иначе определение самого важного элемента в переведимом стихотворении является важнейшей задачей переводчика [Магомедзагиров, 2016].

Таким образом, для В. Набокова, например, было главным передать семантико-стилистические характеристики текста оригинала. Он пренебрегает такими элементами формы, как рифма и количество стоп в стихе.

Согласно интерпретативной теории перевода, или теории смысла, перевод необходимо осуществлять от смысла к смыслу, а не от знака к знаку, т.е. необходимо декодировать смысл, заложенный в тексте оригинала, и перекодировать его в смысл на языке перевода [Ледерер, 1997].

Именно поэтому поэтический перевод также называют искусством «перекодирования» или «расшифровки», т. е., поняв произведение, переводчик самостоятельно определяет наиболее важные элементы смысла или стиля и передает их таким образом, чтобы отдельные слова или группы слов приобретали свой истинный смысл на языке перевода [Кайра, 1998].

Противоположной является тенденция, при которой переводчик жертвует элементами содержания ради сохранения формальных элементов стиха. Многие русские поэты переводили именно так. Например, С.Я. Маршак переводил Бернса и Шекспира, следуя именно этим принципам.

Следует заметить, что переводчик должен работать не только со словом, как таковым, но и с художественным образом, который это слово

порождает. [Жутовская, 2014]. Т. е., не имеет значения, что именно передавать – форму или содержание – каждый переводчик сам выбирает цель, более важным считается донести «сообщение» автора, которое включает мысль и чувство [Накадзи, 2002].

О необходимости сохранения образности текста оригинала говорит И.А. Кашкин, который настаивает на необходимости достижения максимальной близости к исходному тексту за счет сохранения его образной системы путем интерпретации авторского замысла [Кашкин, 1988].

В данном разделе мы рассмотрели понятие поэтического текста и некоторые относящиеся к нему литературные жанры. Среди них: лирическое стихотворение, послание, ода, эпиграмма, сонет, баллада и поэма. Также были затронуты понятия формы и содержания, рифмы, ритма и графического оформления произведения и их роль в поэтическом тексте.

Мы также пришли к выводу, что поэтический текст в своей сложности является не только лингвистической, но и антрополингвистической, культурной и эстетической категорией.

Поскольку основной функцией поэтического перевода является эстетическое воздействие на реципиента, перед переводчиком встает очень непростая задача. Перевод поэтического текста осложняется не только обилием средств художественной выразительности, но и «формальными» языковыми элементами: фонетический облик слова, его морфологические особенности, особенности синтаксиса, различные системы ударений и т. д. Поскольку при переводе поэтического текста полностью передать смысл и вместе с тем размер и рифму невозможно, следует отдавать предпочтение либо форме, либо содержанию в каждом отдельном случае.

1.2 Типы и классификации переводческих стратегий и трансформаций

В современной теории перевода нет полного согласия касательно понятия переводческой трансформации, поскольку существует множество определений и классификаций, предложенных различными исследователями.

Л.С. Бархударов понимает трансформации как «многочисленные и качественно разнообразные межъязыковые преобразования», которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности и адекватности перевода [Бархударов, 1975: 190].

В.Н. Комиссаров предлагает следующую трактовку понятия переводческой трансформации: «переводческие (межъязыковые) трансформации – «преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в указанном смысле» [Комиссаров, 1990: 208].

Исходя из данных определений, будем считать, что переводческая трансформация, прием и преобразование – тождественные понятия.

Ввиду отсутствия универсального определения переводческой трансформации, дадим собственную формулировку данного понятия. Таким образом, переводческая трансформация – это межъязыковое преобразование формальных и семантических компонентов текста, направленное на достижение переводческой эквивалентности и адекватности в зависимости от целей перевода.

В данной работе мы будем опираться на классификацию переводческих трансформаций, предложенную В.Н. Комиссаровым, поскольку она в полной мере соответствует требованиям, необходимым для достижения поставленной цели.

Данная классификация включает следующие типы трансформаций:

- Лексические;
- Грамматические;

- Лексико-грамматические;
- Лексико-семантические.

К лексическим относят транскрипцию, транслитерацию, калькирование, добавление (расширение), опущение (сокращение) и перестановку.

В свою очередь грамматическими трансформациями являются членение и объединение предложений и различные грамматические замены (члена предложения, части речи, формы слова: числа существительного, наклонения глагола, типа предложения и т.д.).

К лексико-грамматическим приемам относятся антонимический перевод, экспликация и компенсация.

Лексико-грамматическими преобразованиями называют такие приемы как генерализация, конкретизация, модуляция [Комиссаров, 1990].

Поскольку понятие переводческой стратегии появилось в переводоведении сравнительно недавно, не существует единого определения данного понятия, что обусловлено «субъективным восприятием данного термина современными лингвистами» [Степина, 2015: 378].

Например, по Н.К. Гарбовскому стратегия перевода предназначена для того, чтобы сделать текст перевода «содержательно верным и точным, максимально соответствующим тексту оригинала, и понятным, доступным каждому человеку» [Гарбовский, 2007: 61]. Он также отмечает, что стратегия перевода представляет собой совокупность преобразований переводчиком исходного текста, которая также может включать различные деформации, поскольку стратегия как раз состоит в выборе – какими элементами текста жертвовать в целях решения глобальной переводческой задачи [Там же].

Таким образом, Н.К. Гарбовский выделяет 3 основные стратегии:

1. Переводческая стратегия «верного» переводчика подразумевает, что перевод эквивалентен и адекватен.

2. Переводческая стратегия «прекрасных неверных», которая допускала наличие большого количества перефразирований и значительный отход от мысли автора в угоду читательскому интересу позволяла достигнуть адекватности в ущерб формальной эквивалентности.

3. Переводческая стратегия «буквального» переводчика сосредоточена на желании осуществить наиболее близкий к оригиналу перевод [Там же: 310].

Л.П. Коломайнен определяет переводческую стратегию посредством таких терминов, как «этноцентричность» и «гипертекстуальность». Таким образом, под традиционной моделью переводческой стратегии понимается приведение оригинального произведения к собственной культуре или же доместикации. Гипертекстуальность, в свою очередь, предполагает познание «чужого» через перевод и получение этнографической информации [Коломайнен, 2015].

Переводческая стратегия также представляет собой определенный алгоритм действий переводчика в процессе перевода одного или нескольких текстов. Опять же, к действиям переводчика относят совокупность мер, предпринимаемых переводчиком в процессе перевода [Алексеева, 2008].

В.Н. Комиссаров выделяет следующие принципы использования переводческих стратегий:

1. «В процессе перевода понимание оригинала всегда предшествует его переводу не только в качестве двух последовательных этапов, но и как обязательное условие осуществления переводческого процесса. Иными словами, переводчик может перевести лишь то, что он понял. Эта установка осуществляется не вполне после-довательно, поскольку, с одной стороны, само понимание может быть разной степени, а, с другой стороны, в исключительных случаях переводчик может использовать в переводе

единичное соответствие, не будучи уверен, что означает переводимый специальный термин.»

2. «Требование «переводить смысл, а не букву оригинала» и подразумевает недопустимость слепого копирования формы оригинала.»

3. «Переводчик различает в содержании переводческого текста относительно более и менее важные элементы смысла. Предполагается, что переводчик стремится как можно полнее передать все содержание оригинала и там, где это возможно, осуществляет «прямой перевод», используя аналогичные синтаксические структуры и ближайшие соответствия лексическим единицам оригинала.»

4. «Значение целого важнее значения отдельных частей, что можно пожертвовать отдельными деталями ради правильной передачи целого.»

5. «Перевод должен полностью соответствовать нормам ПЯ, что переводчик должен особенно внимательно следить за полноценностью языка перевода, избегать так называемого «переводческого языка» (*translatese*), портящего язык под влиянием иноязычных форм.» [Комиссаров, 1990: 195].

В зависимости от ряда культурных, экономических, политических факторов различают стратегию доместикации и форенизации. Стратегия доместикации заключается в адаптации культурных, социальных особенностей текста под реципиента, в то время как стратегия форенизации направлена на сохранение лингвистических и культурных особенностей текста [Венути, 2001].

В свою очередь, Н.Г. Корнаухова предлагает 3 универсальные стратегии:

1. Форенизация
2. Доместикация
3. Отстранение

Таким образом, при использовании стратегии форенизации переводчик стремится сохранить лингвистические и культурные отличия оригинального текста, а доместикация, напротив, заключается в стремлении сделать текст более понятным и доступным для реципиента. Стратегия отстранения является чем-то средним и предполагает, что именно «странные» переводы несут настоящую ценность оригинального произведения. «Странность» текстов достигается путем использования в переводах терминов, свойственных носителям ИЯ и при этом чуждых носителям ПЯ, а также, стремлением заменить иностранные реалии на подобные в ПЯ [Корнаухова, 2011].

Касательно непосредственно поэтического текста, литературовед Н.И. Балашов выделяет три возможных стратегии перевода в зависимости от целей переводчика и от того, какую именно информацию, представленную в оригинальном тексте, он хочет передать:

1. Филологический перевод – перевод, выполненный прозой и нацеленный на максимально полную передачу фактуальной информации оригинала.
2. Стихотворный перевод передает фактуальную информацию оригинального текста не поэтической, а стихотворной речью, т.е. может представлять собой простой текст, разделенный на стихотворные строки. Таким образом, подобная стратегия позволит передать слова, выражения и стилистические особенности исходного текста, исказив при этом эстетическую составляющую произведения.
3. Поэтический перевод, в свою очередь, является единственным способом перевода поэзии, предназначенным непосредственно для поэтической коммуникации, позволяя передать фактуальную, концептуальную и эстетическую информацию [Балашов, 1982].

Согласно классификации, составленной А. Лефевром, существует несколько способов поэтического перевода:

1. Фонематический перевод – способ перевода, при котором вскрываются связи между родственными словами и воспроизводится ономатопея, но в то же время затеняется или меняется значение слов или образов.

2. Буквальный перевод – способ, при котором передается смысл, но снижается художественная ценность произведения.

3. Эквиритмичный перевод – тип перевода, при котором сохраняется размер и ритмика, но при этом искажается синтаксис и смысл текста.

4. Прозаический перевод – перевод, при котором коренным образом меняется форма произведения, т.е. текст лишается поэтичности, но при этом сохраняется смысл исходного текста.

5. Рифмованный перевод может привести к изменению значений слов, а, следовательно, и смыслов из-за чего переводной текст становится скучным и педантичным.

6. Перевод белым стихом – способ перевода, при котором появляется возможность передать содержание с большей степенью точности, но возникающий метр, отличный от оригинального может удлинять или же укорачивать текст, что приводит к ухудшению восприятия произведения.

7. Перевод интерпретация включает в себя версии и имитации, интерпретирует тему оригинала, делая ее более доступной для восприятия [Лефевр, 1992].

Таким образом, дадим собственное определение переводческой стратегии в аспекте поэтического текста. Переводческая стратегия – комплекс или совокупность переводческих трансформаций и

преобразований, направленных на передачу формы или содержания поэтического текста.

Поскольку в проанализированной литературе отсутствует общая точка зрения касательно типов переводческих стратегий, в настоящей работе мы будем оперировать такими переводческими стратегиями, как буквальный (дословный) перевод и перевод интерпретация, поскольку данные стратегии наиболее полно соответствуют целям исследования. Другие стратегии перевода поэтического текста, представленные выше, не будут использованы в исследовании, поскольку направлены на передачу организации и формы поэтического произведения.

В данном разделе были рассмотрены различные типы и классификации переводческих стратегий и трансформаций, относящихся как к теории перевода в целом, так и к переводу поэтического текста, в частности. На основании анализа исследованной литературы был сделан вывод, что в настоящее время не существует единого определения понятия переводческой стратегии и переводческой трансформации. Таким образом были рассмотрены определения, предлагаемые некоторыми лингвистами, а также даны свои собственные формулировки. Кроме того, были определены типы переводческих стратегий и трансформаций, которые будут использованы в ходе анализа второй главы данной работы. Таким образом, к переводческим трансформациям будут относиться такие преобразования, как различные грамматические замены, добавление, опущение, генерализация, конкретизация, экспликация, компенсация. Переводческими стратегиями являются буквальный (дословный) перевод и перевод интерпретация, который и предусматривает применение различных трансформаций.

1.3 Передача образности в поэтическом тексте: к истории вопроса

Обсуждение проблемы образности следует начать с определения самого понятия образности. Под образностью или же под образными выражениями следует понимать «единицы речи, употребляемые в переносном значении» [Нелюбин, 2003: 123].

К образным выражениям относятся метафоры, образные сравнения, символы, эпитеты, оксюморон, антитеза, аллегория и т.д. Рассмотрим некоторые из них.

Таким образом, метафора является наиболее распространенным видом тропа (образного выражения), который основан на принципе сходства, аналогии или же контраста явлений [Николюкин, 2001]. В процессе восприятия и, собственно, перевода метафора определяется мышлением человека и влияет на выбор альтернатив в процессе принятия решений [Нелюбин, 2003]. В соответствии со сравнительно-сопоставительной концепцией, метафора основывается на сходстве двух значений слов, т.е. является скрытым сравнением, например, «метафорическое выражение типа *Она – лиса* (о человеке) рассматривается как *Она хитрая, как лиса*» [Сквородников, 2012: 324].

Сравнением, в свою очередь, называют сопоставление двух или нескольких предметов, явлений или действий для того, чтобы подчеркнуть их сходство или различие между собой. Данный вид тропа основывается на уподоблении соотносительных явлений. Таким образом, сравнение может быть простым, как, например, ряд сравнений, характеризующих героя произведения, или развернутым, когда сравнение перерастает в самостоятельный художественный образ, «как в описании смерти Ленского: «И падает... / Так медленно по скату гор, / На солнце искрами блистая, / Спадает глыба снеговая» («Евгений Онегин». Гл. 6.XXXI)). «Сравнение по природе метафорично. На это указал Аристотель: «И сравнение... – <своего рода> метафора; они различаются незначительно. Ведь если <кто> скажет об

Ахилле («Илиада», XX, 164): «Словно лев, выступал...» – это сравнение, а если «лев выступал» – метафора; поскольку оба храбры, он перенес бы на Ахилла наименование льва... <обороты>, одобренные как метафоры, очевидно, будут и сравнениями, а сравнения, лишась <одного только> слова <«как»> – метафорами» («Риторика». Кн. III, 1406в1; 1407а4) [Николюкин, 2001: 1022].

Эпитет так же является художественно-стилистическим приемом, который представляет собой образное определение [Там же]. Таким образом, выделяют несколько типов эпитетов:

- «Украшающий» – обозначает постоянный признак предмета: *белый снег, прозрачные воды* и т.д.
- Подчеркивающий в определяемом понятии какой-либо один, случайный признак, важный для данного описания: *простоволосая радость, бархатная сытость* [Веселовский, 1989].

Аллегория представляет собой одну из форм иносказания и заключается в выражении отвлеченного понятия или идеи при помощи конкретного художественного образа [Нелюбин, 2003]. Изначально аллегория являлась риторической фигурой, т. е. предназначалась для передачи скрытого смысла высказывания посредством косвенных описаний. Во второй половине XVIII в. Значение понятия расширилось и начало сближаться с категорией символа [Николюкин, 2001]. Аллегорией также называют конкретный стилистический прием, который служит для создания иносказательного образа, основанного на сходстве явлений жизни: связь между значением и образом устанавливается по аналогии (метафорично) или смежности (метонимично). Аллегория сохраняет свое значение в отдельных жанрах, ориентированных на четко сформулированную мораль: басни и притчи. Например, «в баснях под видом животных аллегорически изображаются определённые лица или социальные явления, т.е. животные

замещают человека» [Сковородников, 2012: 33]. Кроме того, аллегория является выразительным приемом повествования в произведениях научной фантастики, утопиях и антиутопиях («Скотный двор» Дж. Оруэлла).

Таким образом, символом называется универсальная эстетическая категория, которая раскрывается через сопоставление со смежными категориями художественного образа, а также знака и аллегории. «В широком смысле можно сказать, что символ представляет собой образ. Переходя в символ, образ становится как бы прозрачным: смысл просвечивает сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина» [Николюкин, 2001: 976]. Например, Беатриче у Данте является собой символ чистой женственности, а Гора Чистилища – символ духовного восхождения. Философско-эстетическое осмысление символа начало приходить с трудами Платона, которому было важно прежде всего ограничить символ от дофилософского мифа. Мифологическое миропонимание, в свою очередь, предполагает нерасчлененное тождество символической формы и ее смысла, исключающее всякую рефлексию над символом [Там же]. В период эллинизма символ постоянно смешивался с аллегорией. В последствие, Возрождение обострило интуитивное восприятие символа, но, в то же время, не создало новой теории символа. Даётся также некоторая классификация символов, делящая их на «мистический символ», как бы взрывающий замкнутость формы для непосредственного выражения бесконечности, и «пластический символ», который стремится вместить смысловую бесконечность в замкнутую форму [Лосев, 1995]. Стоит отметить, что поэтическое творчество представляется как «вечное символизирование». Таким образом, символ закрепляется в эстетической сфере благодаря литературной теории символизма, согласно которой истинный символ передает как неисчерпаемость смысла, так и нечто невыразимое, неадекватное внешнему слову [Тодоров, 1977].

Антитеза в общем смысле – противопоставление. Стилистическая или словесная антитеза состоит в постановке рядом противоположных по значению слов, антонимов: «Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю, / Я царь – я раб – я червь – я бог!» (Г.Р. Державин. Бог, 1784). Антитеза может составлять заглавие литературного произведения, становясь оксюмороном: «Блеск и нищета куртизанок» (1838-47) О. Бальзака. Образная антитеза, в свою очередь, является противопоставлением элементов художественного мира произведения, чаще всего персонажей [Николюкин, 2001: 38].

Оксюморон, в свою очередь, представляет собой стилистическую фигуру, которая состоит в сочетании несочетаемого по смыслу, противоречивое единство и является разновидностью парадокса. Оксюморон иногда считают разновидностью антитезы, хоть и функция антитезы состоит, напротив, в разграничении, противопоставлении понятий и явлений [Там же]. Например, «Живой труп (название пьесы Л.Н. Толстого); *Тишина стоит из века в век – синяя, громовая, густая* (Ю. Кузнецов); *Одно слово – Сибирь: богатая бедность, широкая узость, ликующая неприютность* (В. Распутин); *Худосочный богатырь подведёт под монастырь*» [Сковородников, 2012: 373]

Вопрос перевода средств образности как в прозаическом, так и в поэтическом тексте требует глубокого анализа. Поскольку создание образов для автора произведения имеет ключевое значение, образность должна быть правильно понята и передана переводчиком, следовательно, адекватная передача образности художественного произведения играет центральную роль в процессе перевода [Лиходкина, 2019].

Особую сложность представляет перевод метафор, поскольку перевод данных образных средств включает оценочную, номинативную и эстетическую составляющие, что предполагает при переводе сохранение

двух ассоциативных планов: плана, основанного на прямом значении, и плана, основанного на взаимодействии прямого, переносного и контекстуального значений [Боева, Кулькина, 2014].

Хоть и существует множество различных классификаций метафор, предложенных известными и состоявшимися лингвистами, рассмотрим классификацию, предложенную П. Ньюмарком, согласно которой семантически метафоры делятся на следующие шесть типов: стертая метафора, метафора-клише, общая, адаптированная, «недавняя» и авторская метафора [Ньюмарк, 2008]. Наибольшую сложность для перевода представляет, разумеется, авторская метафора. Под авторской (художественной) метафорой следует понимать образный троп, используемый для реализации эстетической, а не номинативной функции в художественном произведении, в основе которого лежит перенос названия одного предмета на другой на основе их сходства. Авторская метафора отличается оригинальностью, новизной, тесной связью с контекстом [Боева, Кулькина, 2014].

Выделим следующие способы перевода метафор: 1) полный перевод авторской метафоры (с сохранением образа); 2) перевод путем замены образа; 3) деметафоризация, т. е. прямое изложение мысли автора, без образа или же использование компенсации: введение метафоры в другом месте текста [Куниловская, 2010].

Приведем пример перевода метафоры с сохранением образа: «*Sans rien dire,... elle repandit, par sa seule attitude, par l'air de son visage et l'ennui de ses yeux, du froid autour d'elle, comme si elle venait d'ouvrir une fenêtre*» [Maupassant, 1956: 87]. / «*Ни слова не говоря,... она одною своею позой, выражением лица и скучающим взором распространила вокруг себя такой холод, словно распахнула окно*» (Перевод Н.О. Лернера) [Лернер, 1999: 204].

Пример деметафоризации: «Dans le salon carré, c'était une *bouillie* de monde grouillante et bruisante» [Maupassant, 1956: 90]. / «В квадратном зале толпилась и шумела масса народу» (Перевод Н.О. Лернера) [Лернер, 1999: 207].

Стоит также выделить другие способы перевода метафор: 1) сохранение аналогичного метафорического образа, т.е. дословный перевод; 2) перевод метафоры сравнением; 3) замена эквивалентной метафорой переводящего языка; 4) сохранение аналогичного метафорического образа с добавлением объяснения, которое делает основание сравнения эксплицитным; 5) перефразирование [Ньюмарк, 2008].

Поскольку метафора часто рассматривается как «свернутое» сравнение и наоборот – сравнение как «развернутая» метафора [Железнова-Липец, 2012], можно заключить, что данные средства художественной выразительности неразрывно связаны. Таким образом, образное сравнение является не менее важным и не менее сложным при переводе поэтического или же художественного текста.

Также выделяют две семантические разновидности сравнений: сопоставительное (ближающее) и противопоставительное сравнение. Первая разновидность оформляется при помощи указательного местоимения или указательного наречия (часто опускаются) в главной части и относительного местоимения или местоименного наречия, выражающих уподобление, – в придаточной. Вторая разновидность содержит имя прилагательное или наречие в главной части и слово *чем* – в придаточной [Богородицкий, 1935]. Таким образом, в качестве средств сравнения ближающего типа во французском языке могут использоваться союзы *comme* (*как*), *ainsi que* (*так же, как*), *comme... ainsi* (*как... так*), наречие *ainsi* (*так*), а также следующие имена прилагательные: *semblable* (*похожий*) и *pareille* (*сходный, одинаковый*). Конструкции с *comme* во французском языке являются

традиционным способом выражения сравнения. В русском языке этому союзу соответствуют лексемы *как*, *словно* и *будто*, характеризующиеся разной стилистической окрашенностью. Союз *как* является нейтральным вариантом, союзы *словно*, *будто* свойственны как просторечию, так и поэтической речи. Например: «Bizarre déité, brune **comme** les nuits... – Странное божество, темное, **как** ночи...». Прилагательные *semblable* (*похожий*) и *pareil* (*сходный, одинаковый*) также являются разновидностью сравнений сближающего типа. Сравнения противопоставительного типа часто строятся при помощи союза *que* (*чем*). Например: «De ces transports plus vifs **que** des rayons // Que reste-t-il ?... – От чувств, которые стремительней лучей // Что сохранилось?» [Бодлер, 2019: 66]. В данном случае сравнение выражается лексемой *стремительней*, что соответствует одному из значений французского прилагательного *vif* [Железнова-Липец, 2012].

Также стоит выделить сравнения, выраженные творительным падежом. Поскольку французский язык является беспадежным, то подобным типам сравнений может соответствовать сравнение с союзом *comme*: «Les voitures tournaient *comme* un vis sans fin. – Безостановочным волчком сновали машины». Существуют также сравнения, выраженные родительным падежом вместе со сравнительной степенью прилагательного: *темнее тучи*. Во французском языке им может соответствовать сравнительная степень прилагательного: *plus... que, moins... que, aussi... que* [Анохина, 2006].

Можно выделить следующие способы перевода сравнений:

1. Синтаксическое уподобление (дословный перевод).
2. Грамматическая замена, распространенным явлением которой является замена части речи.
3. Добавление – процесс, который требует пояснения, с точки зрения языка перевода, свернутого в оригинале языкового оборота.
4. Опущение – изъятие каких-либо элементов исходного текста.

5. Перестановка – изменение расположения языковых элементов в тексте перевода по сравнению с исходным текстом [Коршунова, 2018].

Хотя и перевод эпитетов чаще не вызывает трудностей, все же встречаются примеры, при переводе которых приходится прибегать к нестандартным решениям. Например, в романе Дж. Брэйн "Место наверху" герой, проклиная ненавистный ему город, награждает его рядом отрицательных эпитетов, начинающихся с той же буквы, что и название города. Именно эта аллитерация и является средством, при помощи которого он пытается выразить свои чувства: "Dead Dufton," I muttered to myself. "Dirty Dufton, Drear Dufton, Despicable Dufton" – then stopped. Для воспроизведения подобного эффекта в переводе придется отказаться от поисков близких по значению эпитетов. Эквивалентным будет любое нелестное русское слово, начинающееся с буквы «д»: «Душный Дафтон», – бормотал я себе под нос. – «Допотопный Дафтон, Дрянной Дафтон, Дохлый Дафтон...» – и умолк [Паршин, 2000].

В данном разделе мы рассмотрели понятие образности в художественном тексте, а также такие средства художественной выразительности, как метафора, образное сравнение, символ, эпитет, оксюморон, антитеза и аллегория.

Более подробно в данном разделе были рассмотрены метафора, сравнение и эпитет. Мы пришли к выводу, что метафора и сравнение неразрывно связаны в качестве средств художественной выразительности, поскольку «метафора часто рассматривается как «свернутое» сравнение, а сравнение – как «развернутая» метафора». Кроме того, были рассмотрены некоторые возможные способы перевода как метафор, так и сравнений, а также обозначены некоторые их классификации и разновидности.

1.4 Особенности, специфика и стилистика поэзии романтизма

Поскольку материалом для данного исследования преимущественно послужат поэтические произведения первой половины XIX века, т.е. эпохи романтизма, мы считаем необходимым проанализировать специфику поэтических текстов данного литературного направления.

Для рассмотрения вопроса об особенностях французской поэзии следует подойти к проблеме с исторической точки зрения. Так, можно говорить о том, что на французскую поэзию XIX века оказала большое Великая французская революция, поскольку начало меняться восприятие исторического процесса и роли человека в истории. Идеи нового порядка зарождали и новое течение в искусстве. Писатели, в свою очередь, чувствовали неизменную потребность человека заглянуть вглубь собственной души, пытаясь, таким образом, объяснить её противоречия и сложности. Так и зародилось направление романтизма, которое представляло собой идейное и художественное движение в европейской духовной культуре [Горкин, 2007].

Ранее, в конце XVIII в., романтическим называли все необыкновенное, волнующее, похожее на то, что описывают в романах. В начале же XIX в. романтизмом стали называть направление, противопоставляемое классицизму [Там же]. Таким образом, новый, романтический взгляд на образ художника и его миссию заключался в обращении к глубинам человеческого существа, «к чувству, рождающемуся в этих глубинах, «в святилище души», где живут и самоутверждаются личностные смыслы и ценности». Это, в первую очередь, отказ от навязываемых художнику норм, которые диктуют ему, что есть прекрасно, а что безобразно [Щербакова, 2014: 51].

Мадам де Стель, французская писательница и теоретик литературы, писала: «Франция может проститься с надеждой взрастить великих писателей, если французы заранее отринут все, что способно привести к созданию нового рода литературы, открыть уму человеческому новые пути, наконец, обеспечить будущее разуму; творческое одушевление окончательно покинет нас, если нам вечно будут выдавать век Людовика XIV за образец совершенства, выше которого ни одному мыслителю никогда не подняться» [Стель, 1989: 61]. Действительно, задачей нового течения в искусстве было обеспечить право на размышление, сомнение и постоянный поиск новых личностных смыслов и ценностей, открывающих «уму человеческому новые пути, обеспечивающие будущее разуму» [Щербакова, 2014: 53].

Романтизм примерно параллельно развивался в Англии и Германии. В.А. Жуковский, в свою очередь, по собственному определению, является «родителем на Руси немецкого романтизма» [Николюкин, 2001: 894]. Будучи движением, связанным с идеей народности, с поиском некой формулы народного самосознания, романтизм как бы порождает плеяду национальных поэтов, которые выразили «дух народа» и приобрели культовое значение, среди которых, например, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов.

Несомненно, особая роль внутри этого течения принадлежит поэзии, поскольку она способна немедленно откликнуться на потребности и события дня и, более того, благодаря своей форме, войти в устную традицию. Революционной поэзии Франции было свойственно внимание к факту, непосредственность его эмоциональной оценки [Соловьёва, 1991].

Немаловажным является тот факт, что революционная поэзия имела также и пропагандистскую функцию, поскольку часто обращала внимание на злободневные факты и призывала патриотов быть на страже народных интересов [Там же].

Романтическая поэзия должна была «то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, гениальность и критику» и «не может быть исчерпана никакой теорией» [Шлегель, 1983: 294]. Французский романтизм как в литературе вообще, так и в поэзии отличался психологическим анализом, более пессимистичной картиной мира, пронизанной мотивами одиночества, изгнаничества. «Романтический» поэт как бы ставил себя над историей, наделяя себя способностью и правом перемещаться по различным эпохам и историческим стилям, таким образом, в перспективе, новая эпоха поэзии должна была представить всю историю поэзии. Так, поэту приписывается высший взгляд на мир, который исключает любую неполноту ощущения и понимания, то есть, поэт как бы возвышается над своей эпохой и заливает её светом [Балланш, 1982].

В последствии, в эпических жанрах автор-повествователь со своей субъективной позицией и ясно выраженнымми эмоциями выдвигается на первый план. Он произвольно располагает эпизоды повествования, чередуя их с лирическими отступлениями («Дон Жуан» Байрона, «Странник» Вельтмана, «Евгений Онегин» Пушкина).

В позднем романтизме, с его конфликтом идеала и действительности (романтическое двоемирие), герой безвозвратно отчуждается от мира, общества и государства. «Раздвоение» претерпевает и сам романтический человек. Раздвоенность реальности понимается как непримиримая и безысходная борьба добра и зла, Божественного и демонического («Демон» Лермонтова). В позднем романтизме широко развивается орфическая метафора тела и жизни как темницы, появляется мотив любви к смерти, представление, что, возможно, именно смерть ведет к высшему знанию («Каин» Байрона) [Николюкин, 2001].

Если ранний романтизм как бы стирает дистанцию между Богом и человеком, соединяя их чуть ли не на равных, то в позднем романтизме

происходит их взаимоотчуждение. Таким образом, богооборческий бунт или приятие зла и страдания служат антитезой бегству из раздвоенного мира. Можно сказать, что романтизм создает образ героического скептика, который бесстрашно порывает с Богом, остается посреди пустого, чуждого мира [Там же].

Можно также говорить и о том, что периоду позднего романтизма характерно противостояние внутреннего и внешнего мира героев. Проявляется и противоборство недостижимого идеала и объективной реальности: лирический герой воплощает в себе концепт лишнего человека, убегающего в мир фантазий, чтобы укрыться от пороков человечества (романтический эскапизм). Поскольку герой является романтиком, пытаясь обрести смысл жизни, он страдает от несовершенства и разочарования. Он противопоставляет себя окружающим, что заставляет его ощущать только большее одиночество, отчуждение от других [Соловьёва, 1991].

Русский романтизм отличался значительной неоднородностью: среди писателей-архаистов проявлялся интерес к старине, к реконструкции архаического языка и стиля. Позднее, наряду с влиянием французского и английского романтизма, в русском романтизме претворились идеи немецкого романтизма. Таким образом, в поэзии Жуковского и Тютчева наблюдается «учение о «мировой душе» и ее манифестации в природе, о присутствии потустороннего в земном мире, о поэте-жреце, всевластии воображения, орфическое представление о мире как темнице души» [Николюкин, 2001: 896].

Стоит отметить, что в эпоху русского романтизма воссоздался строй народного сознания с его глубинными мифологическими пластами (украинские повести Н.В. Гоголя), а также был изображен образ самого народа как отчужденного наблюдателя грязной борьбы за власть («Борис Годунов» А.С. Пушкина), который не имел аналогов в современной

литературе. То есть в русском романтизме нашла самобытное воплощение и идея народности [Там же].

Стоит отметить, что «романтизм во многом обусловил развитие русской поэтической речи, с одной стороны, в плане формирования традиционно-поэтической лексики и устойчивых словосочетаний, участвующих в создании художественных образов многих поэтов XIX – XX вв., вошедшей в словарный состав современного русского языка. С другой стороны, романтизм обусловил возможность слова, погруженного в поэтический текст, “обрастать обертонами смысла” (Г.О. Винокур), многообразными контекстуальными оттенками значения» [Ковалевская, 1992: 192].

Поскольку лексический состав различных поэтических течений часто включает в себя большое количество устойчивых поэтизмов, присущих некоторым направлениям, достаточно сложно определить лексические единицы присущие исключительно романтизму. Несмотря на это, можно все же выделить некоторые лексемы, являющиеся постоянными символическими образами романтической поэзии. Например, на материале стихотворения А.А. Фета «На заре ты её не буди...» выделяют такие лексемы, как *заря, утро, луна, тучи, соловей, грудь, сердце*, которые являются устойчивым компонентом русской романтической речи [Романов, 2015]. Таким образом, необходимо затронуть понятие *традиционно-поэтической* лексики и фразеологии, которой называют «устойчивый набор слов и выражений с окраской лиричности, регулярно воспроизводимый преимущественно в средних жанрах сентиментальной и романтической литературы конца XVIII – первой трети XIX вв.» [Коурова, 2004: 122]. Подобная лексика и фразеология наиболее частотна в романтических произведениях первой трети XIX века. Например, концепты «Жизнь» и «Смерть», будучи концентрацией духовного мира поэтов пушкинской эпохи реализуются в следующих

образно-метафорических структурах: «жизненное бытие» – как странствие (*путь, дорога*), пространство (*поле, море, океан*), радость (*дар, свет, пир, сладость*), несчастье (*бури, отрава, суета*); юность ассоциируется с *весной, зарей, утром*. Ведущие ассоциации смерти – это *сон, тьма, покой, разлука, холод* [Там же]. Для стилистики позднего русского романтизма так же нередко и использование народно-поэтических слов и выражений, разговорной лексики и синтаксических конструкций (использование формы *у ней*, довольно популярной у русских поэтов с конца XVIII века, вместо нормативно-литературной нормы формы *у неё*) [Маймин, 1975]. Стоит отметить, что, помимо метафоры, среди используемых средств образности, для романтизма свойственно построение стихотворения на антитезах, роль которых часто выполняют контекстуальные антонимы: *на заре – ввечеру, сладко – больней, ярче – бледней* [Романов, 2015].

Говоря о форме стихотворения эпохи романтизма, следует отметить широчайшее распространение 4-стопного ямба в русской поэзии. Именно в это время он становится типичной чертой русского стиха в целом, поскольку, только в лирике 1820-х годов более 40% произведений было написано 4-стопным ямбом. 5-стопный ямб, в свою очередь, играл ведущую роль в английской, итальянской и немецкой поэзии. Во французской же поэзии он считался старомодным и использовался преимущественно в полукомических поэмах, эпиграммах, песнях, дружеских посланиях. Именно из-за влияния французской поэзии русская им также пренебрегала: в русской силлаботонике он считался чисто экспериментальным размером, хоть и позднее, с обращением русской романтической поэзии от французской к английской и немецкой, интерес к 5-стопному ямбу оживился [Гаспаров, 2000].

Особое внимание следует уделить Парнасской школе. В ходе революции 1830 г. и в послереволюционный период выделились

демократически и республикански настроенные представители «Молодой Франции», признанным главой которых считается Петрюс Борель. Борель преклонялся перед памятью Великой французской революции XVIII в. В предисловии к «Рапсодиям» он прославлял якобинца Сен-Жюста, осуждал Наполеона как виновника гибели восьми миллионов человек, с презрением говорил об Июльской монархии. Антиподом Бореля в содружестве «Молодая Франция» был Теофиль Готье [Соловьёва, 1991]. Именно вокруг него и объединилась группа французских поэтов, которая противопоставила свое творчество поэзии и критике устаревшего, с их точки зрения, романтизма. Их общей чертой было стремление к восстановлению правильности и красоты поэтического языка, ставшего, по их мнению, чрезвычайно небрежным у последователей романтизма. Рядом с культом формы парнасцы выдвинули еще один принцип: «чрезмерному лиризму романтиков, доходившему до выставления напоказ всех душевых движений, парнасцы противопоставили объективное отношение к жизни и стремление к отвлеченному» [Венгерова, 1897: 834]. Представителями парнасской школы считаются Теофиль Готье, Леконт де Лиль, Жозе-Мария Гередиа, Катулл Мендес, Франсуа Коппэ; Арман Сильвестр, Сюлли Прюдом. К ним также примыкают некоторыми чертами своего творчества Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Поль Верлен [Там же].

В данном разделе была рассмотрена поэзия романтизма, её зарождение и развитие в течение XIX века, а также, причины возникновения данного течения, его особенности, стилистика и основные представители как во Франции, так и в России.

Таким образом, мы пришли к выводу, что в первую очередь поэзия романтизма характеризуется отказом от навязываемых художнику норм, которые диктуют ему, что есть прекрасно, а что безобразно, в то время как задачей нового течения в искусстве было обеспечить право на размышление,

сомнение и постоянный поиск новых личностных смыслов и ценностей, открывающих «уму человеческому новые пути, обеспечивающие будущее разуму».

Частыми темами для романтической поэзии являются страстная, невозможная любовь, которая часто ведет к трагической судьбе, а смерть является средством освобождения души, единственным способом избежать суровой реальности и отторжения. Посредством описания общества или политической жизни выражается желание избавиться от навязанных социальных норм.

Что касается метрики, то стихи и строфы используются как острая октава, сочетание коротких и длинных стихов, а наиболее используемым размером является 4-стопный ямб.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Анализ теоретической литературы показал, что поэтический текст проявляет себя в многообразии литературных жанров: лирическое стихотворение, послание, ода, эпиграмма, сонет, баллада и поэма. Большую роль для феномена поэтического текста играют понятия формы и содержания, и, следовательно, рифмы, типов рифм, ритма, метра и графического оформления произведения в целом.

Поскольку поэтический текст – явление многоаспектное, его следует рассматривать с учетом не только внутритестовых сторон, но и внеtekстовых сторон, т. е. необходимо учитывать, что поэтический текст является лингвистической, антрополингвистической, культурной и эстетической категорией.

Таким образом, поэтический перевод, в свою очередь, следует считать особым видом художественного перевода. Так, перед переводчиком встает непростая задача, поскольку перевод поэтического текста осложняется не только обилием средств художественной выразительности, но и «формальными» языковыми элементами: фонетический облик слова, его морфологические особенности, особенности синтаксиса, различные системы ударений и т.д. Поскольку при переводе поэтического текста полностью передать смысл и вместе с тем размер и рифму «математически невозможно», следует отдавать предпочтение либо форме, либо содержанию в каждом отдельном случае (независимый и подчиненный способы перевода поэтических текстов).

В этой связи были рассмотрены некоторые классификации переводческих стратегий, которые относят как к стратегиям перевода вообще, так и стратегиям перевода поэтического текста, в частности. На основании исследованной литературы был сделан вывод, что в процессе

перевода невозможно пользоваться всегда одной конкретной стратегией, поскольку каждый переводчик определяет стратегию в зависимости от своих целей и нужд реципиента. Таким образом, были выделены следующие переводческие стратегии: буквальный (дословный) перевод и перевод интерпретация.

Кроме того, были рассмотрены понятие и классификации переводческих трансформаций. В данной работе мы остановились на классификации, предложенной В.Н. Комиссаровым, которая включает такие переводческие трансформации, как различные грамматические замены, добавление, опущение, генерализация, конкретизация, экспликация, компенсация

Образность является неотъемлемой частью художественного текста. Ее созданию способствует использование таких средств, как метафора, образное сравнение, символ, эпитет, оксюморон, антитеза и аллегория.

Обратившись к таким тропам, как метафора, сравнение и эпитет, мы пришли к выводу, что метафора и сравнение неразрывно связаны между собой в качестве средств художественной выразительности, поскольку «метафора часто рассматривается как «свернутое» сравнение, а сравнение – как «развернутая» метафора».

Кроме того, анализ возможных способов перевода как метафор, так и сравнений, продемонстрировал, что наибольшую сложность для перевода представляет авторская метафора.

Среди способов перевода метафор были выделены следующие: 1) полный перевод авторской метафоры (с сохранением образа); 2) перевод путем замены образа; 3) деметафоризация, т.е. прямое изложение мысли автора, без образа или же использование компенсации: введение метафоры в другом месте текста. Кроме того, могут использоваться дословный перевод, перевод сравнением и замена эквивалентной метафорой переводящего языка.

Поэзия романтизма характеризуется отказом от навязываемых художнику норм, в то время как задачей нового течения в искусстве было обеспечить право на размышление, сомнение и постоянный поиск новых личностных смыслов и ценностей. Более того, в России романтизм стал движением, связанным с идеей народности, а также обусловил развитие русской поэтической речи.

Кроме того, были рассмотрены наиболее частые темы, характерные для поэзии эпохи романтизма, а также основные особенности стихосложения.

Таким образом, вопрос перевода средств образности и особенностей стилистики поэтического текста требует глубокого анализа, что и будет представлено в следующей главе нашего исследования.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ СПОСОБОВ ПЕРЕВОДА ОБРАЗНОСТИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

2.1 Способы перевода метафор в поэтическом тексте

Поскольку, как мы уже отмечали ранее, метафора является наиболее распространенным видом образного выражения, в данном разделе будут проанализированы и подробно рассмотрены случаи употребления метафор во французских поэтических текстах, относящихся, преимущественно, к первой трети XIX века.

Рассмотрим отрывок стихотворения Жака Делиля «Сады, или Искусство украшать сельские виды» (Песнь первая) в переводе Александра Воейкова. Будучи символом (см. п. 2.4), образ весны в свою очередь представляет собой также и развёрнутую метафору, раскрываясь, в целом, с помощью эквивалентных лексем в языке перевода: *de bonheur, d'espérance, et d'amour* (*счастье, надежда, любовь*). Кроме того, тексте перевода весна обретает образ птицы (*слетела к нам*), чего нет в тексте оригинала. Стоит отметить, что зелёный цвет в православной традиции символизирует Троицу (*Природа облеклась в зеленую одежду*). На культурную специфичность данного образа указывает и то, что данные строки и, собственно, образ отсутствуют во французском тексте. Далее в тексте перевода Троица олицетворяется посредством лексем, присутствующих и в тексте оригинала (*счастье, надежда, любовь*). Таким образом, в тексте перевода не только отличается расположение данных существительных от их расположения во французском тексте, но и сама метафора расширяется, т. е. в данном случае можно говорить о сохранении аналогичного метафорического образа с добавлением, которое делает его более эксплицитным.

1) Chant I

1) ПЕСНЬ ПЕРВАЯ

Le doux printemps revient, et
ranime à la fois

Les oiseaux, les zéphyrs, et les
fleurs, et ma voix.

Pour quel sujet nouveau dois-je
monter ma lyre ?

Ah ! lorsque d'un long deuil la
terre enfin respire,

Dans les champs, dans les bois,
sur les monts d'alentour,

Quand tout **rit de bonheur,**
d'espérance, et d'amour...

Еще одним примером перестановки может послужить отрывок произведения Андре Шенье в переводе А.С. Пушкина:

2) « ***»

Attend sa récompense et l'heure
d'être un dieu.

Le vent souffle et mugit. Le
bûcher tout en feu

Brille autour du héros ; et **la**
flamme rapide

Porte aux **palais divins** l'âme du
grand Alcide !

Весна слетела к нам с
лазоревых небес:

Воскреснули поля, и ожил
спавший лес;

Природа облеклась в зеленую
одежду;

Встречаем и **любовь, и**
счастье, и надежду,

Ходящих об руку в долинах и
лесах.

Пускай теперь поют другие о
боях...

2) «ИЗ А. ШЕНЬЕ»

Под мышцей палица; в ногах
немейский лев

Разостлан. Дунул ветр;
поднялся свист и рев;

Треща горит костер; и вскоре
пламя, воя,

Уносит к небесам
бессмертный дух героя.

В данном случае сочетание *palais divins*, которое дословно означает ‘божественный дворец’ (в данном тексте ‘небеса’) переводится методом компенсации: переводчик вводит метафору в другом месте, т.е. заменяет сочетание *la flamme rapide*, метафорическим образом ‘*пламя воет*’, перенося признак одного природного явления на другое (в данном случае признак,

присущий ветру переносится на пламя). Таким образом, можно отметить интересный случай перевода метафоры и, в то же время, перевода эпитета.

В переводе стихотворения Альфонса де Ламартина, выполненного Д.П. Глебовым, «Ночное размышление» также можно наблюдать перестановку:

3) «LA PRIÈRE»

Le roi brillant du jour, se
couchant dans sa gloire,

Descend avec lenteur de son char
de victoire.

Le nuage éclatant qui le cache à
nos yeux

Conserve **en sillons d'or** sa trace
dans les cieux,

Et d'un reflet de pourpre inonde
l'étendue.

3) «Ночное размышление»

Свершив свой славный путь,
усталый царь денницы

Нисходит медленно с
блестящей колесницы;

Следы его еще в прозрачных
облачах

Пылают яркою, волнистою
браздою

И с цветом пурпуря льют
золото рекою

В потухших небесах.

В оригинале сочетание *sillons d'or*, которое может переводиться дословно как ‘*золотые борозды*’, судя по всему, является образом солнечных лучей. Так, в переводе данный образ утрачивается (*волнистою браздою*) и компенсируется в следующей строке поэтического текста (*льют золото рекою*).

Рассмотрим пример перевода путем замены образа и полного перевода авторской метафоры с сохранением образа на примере стихотворения Шарля Юбера Милльвуа «Combat d'Homère et d'Hésiode» в переводе К.Н. Батюшкова:

4) « Combat d'Homère et

4) «* * *»

d'Hésiode »

HÉSIODE

« Et nous, mortels promis à
l'empire des ombres,

Nous verrons avant peu le
nocher des enfers,

Et les dormantes eaux du
fleuve aux rives sombres,

Qui seul de son tribut n'enrichit
point les mers.

ГЕЗИОД

А мы все смертные, все
паркам обречены,

Увидим области подземного
царя

И реки спящие, Тенаром
заключенны,

Не льющи дань свою в
бездонные моря.

Метафора *l'empire des ombres*, которая дословно означает ‘мир теней’ на русский язык передается образом Парок, богинь судьбы древнеримской мифологии, одна из которых является богиней смерти. Вероятно, основой для переводчика послужило выражение «райские кущи», в то время как для французов – это античные представления о подземном царстве хтонических существ, хотя «подземное» значение и передается следующей строкой. Таким образом, в данном случае можно говорить о случае перевода метафоры при помощи логической синонимии.

Во втором случае происходит сохранение аналогичного метафорического образа в языке перевода, достигнутое посредством дословного перевода (*les dormantes eaux – реки спящие*).

Очередным примером пословного перевода с сохранением метафорического образа являются строки произведения Жака Делиля «Сады, или Искусство украшать сельские виды» (Песнь третья) в переводе А.Ф. Войкова.

5) Chant III

L'œil aime à contempler ces

5) ПЕСНЬ ТРЕТИЯ

Взор любит созерцать в

<p>frais amphithéâtres, Et l'or des feux du jour sur les nappes bleuâtres, Et le noir des rochers, et le verd des roseaux, Et l'éclat argenté de l'écume des eaux.</p>	<p>прохладных сих местах И золото лучей на голубых водах, И чернь, к которою скалы покрыты мшисты, И зелень тростника, и пены блеск сребристый.</p>
---	--

Приведенный отрывок является ярким примером дословного перевода, который, в данном случае, позволил передать как метафорические образы, так и, в некоторой степени, форму стихотворения, поскольку в переводе сохранена, например, такая стилистическая фигура, как анафора. Хотя переводчику и удалось точно передать с сохранением формы такие сочетания, как *золото лучей* и *пены блеск сребристый*, он, все же, опускает при переводе метафорическое сочетание *les nappes bleuâtres*, что означает ‘голубоватую, синеватую пелену, скатерть’. Вероятно, переводчик прибегает к такому приему ввиду избыточности образов в данном отрезке текста.

Стоит рассмотреть отрывок стихотворения Андре Шенье «Утешение» в переводе Н.И. Шибаева:

<p>6) «* * *</p> <p>Ainsi le fiel d'amour s'adoucit par la plainte ;</p> <p>Soit que le jeune amant raconte son ennui</p>	<p>6) «УТЕШЕНИЕ (Из А. Шенье)»</p> <p>Целебной жалобой боль сердца услаждает:</p> <p>Вверяет ли печаль он избранным друзьям,</p>
---	---

В данном случае сочетание *le fiel d'amour*, которое означает ‘горечь, желчь любви’ переводится сочетанием *боль сердца*, т. е. в конкретном примере происходит такая трансформация, как конкретизация, поскольку

более общее понятие ‘любовь’, переводчик заменяет лексемой *сердце*, которая имеет более узкое значение. Таким образом, в данном случае следует говорить о замене эквивалентной метафорой переводящего языка, поскольку образ при переводе сохраняется.

В переводе произведения Альфонса де Ламартина «Восторг», выполненного Д.И. Хвостовым метафорическое сочетание *bruit de tes ailes de flamme*, что означает ‘шум крыльев пламени’ переводится как *огонь от крыл шумящих*. Хотя в данном примере переводчик и прибегает к перестановке, метафорический образ в целом сохраняется.

Более того, в данном случае также можно выделить пример конкретизации при переводе метафоры: исходное *âme* (‘душа’) переходит в *сердце*.

7) «L'ENTHOUSIASME» Ainsi quand tu fonds sur mon âme, Enthousiasme, aigle vainqueur, Au bruit de tes ailes de flamme Je frémis d'une sainte horreur ;	7) «ВОСТОРГ» Когда восторг — орел парящий Ко мне на сердце налетит, Я зрю огонь от крыл шумящих, Священный ужас мысль разит;
---	---

В отрывке стихотворения Николя Жильбера «К провидению» в переводе Н.И. Гнедич, метафора *banquet de la vie* переводится дословно, т. е. в данном случае следует говорить о полном переводе метафоры с сохранением аналогичного образа:

8) «ODE IX, IMITÉE DE PLUSIEURS PSAUMES» Au banquet de la vie , infortuné	8) «К ПРОВИДЕНИЮ» Увы, минутный гость я на
--	---

convive,

J'apparus un jour, et je meurs:

В произведении Эвариста Парни «Охлаждение» в переводе Н.А. Маркевич, сочетание *froid sourire* ('холодная улыбка'), вероятно является устойчивым образом, как во французском, так и в русском языке, следовательно, не вызывает затруднений при переводе. Переводчик в данном случае также не прибегает к приемам перестановки или компенсации, а передает образ дословно:

9) «LE REFROIDISSEMENT»

Si quelquefois je tombe à vos genoux,

Vous m'arrêtez avec un **froid sourire**,

Et dans vos yeux s'allume le courroux.

Следует также рассмотреть отрывок стихотворения Альфонса де Ламартина «Долина» в переводе А.П. Буниной:

10) «LE VALLON»

D'ici je vois la vie, à travers un nuage,

S'évanouir pour moi dans l'ombre du passé ;

земном пиру,

Испивши горькую отраву,

Парни «Охлаждение» в переводе

9) «ОХЛАДЕНИЕ»

Меня встречаешь ты **улыбкой вечно хладной**,

Когда к стопам твоим в тоске я упаду,

Всегда я гнев один в очах твоих найду!

10) «ДОЛИНА (Из Альфонса Ламартина)»

Здесь жизнь мне предстоит как **тьмою сон одетый**,

В мечтах прошедшего мелькая, будто тень.

В данном случае метафора *l'ombre du passé* ('тень/призрак прошлого') не переводится дословно. Хотя и образ, в целом, сохраняется, переводчик прибегает к добавлению объяснения, которое создает более эксплицитный образ, т. е. в конкретном случае, переводчик вводит оборот *будто*, передавая метафору сравнением.

Более того, учитывая вольную манеру передачи формы произведения, переводчик, вероятно, прибегает к компенсации, вводя метафору *тымою сон одетый*, поскольку в аналогичной строке исходного текста метафора отсутствует.

В очередном отрывке произведения Альфонса де Ламартина «Бессмертие» в переводе А.С. Норова можно наблюдать интересный случай перевода метафоры:

11) «L'IMMORTALITÉ»	11) «БЕССМЕРТИЕ Подражание Ламартину (К БРАТУ)»
Viens donc, viens détacher mes chaînes corporelles ,	Как узник, жду тебя, кончины час печальный!
Viens, ouvre ma prison ; viens, prête-moi tes ailes	Пусть совесть черная и суеверный страх Отравленную жизнь рассеют на пирах!

Несмотря на то, что в данном отрывке сочетание *chaînes corporelles* (‘телесные оковы’) не переводится дословно, а передается сравнением как узник, образность данной части текста сохраняется.

Рассмотрим отрывок произведения Шарля Юбера Мильвуа «Умирающий поэт» в переводе П.И. Хотяинцева:

12) «LE POÈTE MOURANT»	12) «УМИРАЮЩИЙ ПОЭТ»
«La fleur de ma vie est fanée ;	«Цвет жизни моей завял; мой
Il fut rapide, mon destin !	век несчастный Быстролетящею мелькнул в глазах стрелой:

В данном случае сочетание *fleur de ma vie* переводится дословно, т. е. можно говорить о полном переводе авторской метафоры с сохранением образа.

В произведении Шарля Юбера Мильвуа «Падение листьев» в переводе Е.А. Баратынского можно наблюдать перевод посредством сохранения аналогичного метафорического образа с добавлением объяснения:

13) «LA CHUTE DES FEUILLES»	13) «ПАДЕНИЕ ЛИСТЬЕВ»
Tu m'avertis de mon destin ;	О прорицанье роковое!
De ma mort la feuille qui tombe	Твой страшный голос помню я
Несмотря на то, что сочетание <i>de ma mort la feuille</i> при переводе опускается, образ передается в полной мере. Так, образ рока, который в исходном тексте имеет более глубинный смысл, передается переводчиком при помощи модуляции, т. е. образ трагической судьбы в тексте перевода выражается более эксплицитно. Как в исходном тексте, так и в переводе метафора разворачивается на протяжении двух строк, что позволяет передать всю полноту образа.	
Рассмотрим стихотворение Шарля Юбера Мильвуа «Могила персидского поэта» в переводе А.А. Крылова:	
14) «LE TOMBEAU DU POÈTE PERSAN»	14) «МОГИЛА ПЕРСИДСКОГО ПОЭТА.»
Ses chants perdus furent sans récompense:	В отчаяньи с дочерью нежной блуждает
Il s'en alla vers les sables d'Iran	Несчастный средь знойных Ирана песков;
Avec sa fille, étoile d'innocence,	Он двигает струны при шуме ветров —
Toucher la lyre au bruit de l'ouragan.	И сладостным звукам пустыни внимает!»

В данном случае метафора *étoile d'innocence* ('звезда невинности'), полностью утрачивается, т. е. автор прибегает к приему деметафоризации. Таким образом, можно говорить о том, что метафора в тексте перевода передается эпитетом (*дочерью нежной*), не несущим какой-либо образности.

Следует рассмотреть очередной пример перевода метафоры на материале стихотворения Андре Шенье «Элегия» в переводе И.И. Козлова:

15) «ÉLÉGIE XIII, TIRÉE
D'UNE IDYLLE DE MOSCHUS»

Bel astre de Vénus, de son front
délicat

Puisque Diane encore voile le
doux éclat,

15) «ЭЛЕГИЯ»

О ты, звезда любви, еще на
небесах,

Диана, не блестишь в
пленительных лучах!

В данном случае речь идет о таком способе перевода метафоры, как сохранение аналогичного образа с объяснением, которое делает сравнение более эксплицитным, поскольку смысл лексемы 'любовь' в данном метафорическом сочетании более различим, нежели смысл лексемы 'Венера' (богиня любви в римской мифологии).

Обратимся в очередной раз к произведению Альфонса де Ламартина «Бонапарте» в переводе А.И. Полежаева:

16) «BONAPARTE»

Ainsi, dans les accès d'un
impuissant délire

Quand un siècle vieilli de ses
mains se déchire

En jetant dans ses fers un cri de
liberté,

Un héros tout à coup de la

16) «БОНАПАРТЕ»

Так, если старый век, при
факеле могильном,

Терзает, рвет себя в отчаянny
бессильном,

Издавши вольный клик, в
заржавленных цепях, —

То вдруг из-под земли, герой

poudre s'élève

| неблагодарный

В данном случае, как олицетворение (*siècle vieilli de ses mains se déchire – старый век...терзает, рвёт себя*) так и метафора (*En jetant dans ses fers un cri de liberté – издавши вольный крик*) передаются дословно, с сохранением аналогичного образа.

Посредством анализа вышеприведенных примеров можно сделать вывод о том, что в подавляющем большинстве случаев образы, метафоры при переводе на русский язык сохраняются (72%). Довольно часто при переводе метафор используется стратегия дословного перевода (44%): в таких случаях стоит говорить о полном переводе метафоры с сохранением образа. Чаще встречаются случаи перевода метафор с применением стратегии перевода интерпретации (56%). В процессе использования стратегии перевода интерпретации переводчики прибегают к следующим трансформациям: перевод методом модуляции (14,2%), конкретизация (14,2%), компенсации (7,14%), добавление (7,14%), а также опущение (28,5%), грамматические замены (21,4%) и экспликация (7,14%).

Значительно реже происходит полное опущение метафорического образа (деметафоризация) (16%) или же перевод метафоры при помощи других средств образности (12%), например эпитетов (4%) или сравнений (8%).

2.2 Способы перевода образных сравнений в поэтическом тексте

Хотя метафора и сравнение и неразрывно связаны, поскольку часто метафора может рассматриваться как «свернутое» сравнение и наоборот – сравнение как «развернутая» метафора, считаем необходимым проанализировать отдельно данный вид образного выражения.

Обратимся к отрывку стихотворения Эвариста Парни «Победитель» в переводе А.Д. Илличевского. Будучи сравнением сближающего типа, конструкция *comme*, являющаяся во французском языке традиционным способом выражения сравнения, в данном случае не представляет собой особой трудности при переводе и может быть передана на русский язык эквивалентом *как, так, будто* и т.д., что и сделал в данном случае переводчик. Отличительной особенностью данного примера является, то, что переводчик прибегает к доместикации или же логической синонимии т.е. образ ‘*молодой пальмы*’, заменяет лексемой *кедр*, которая для сознания русского человека начала XIX в. является вполне понятным и привычным явлением.

<p>17) «CHANSON III »</p> <p>Quel imprudent ose appeler aux combats</p> <p>Ampanani ? Il prend sa zagaie armée</p> <p>d'un os pointu, et traverse à grands pas la plaine.</p> <p>Son fils marche à ses côtés ; il s'élève comme</p> <p>un jeune palmier sur la montagne.</p>	<p>17) Победитель</p> <p>Кто дерзкий вызвать смел на битву Ампанани?</p> <p>Уже копье блестит в его могучей длани —</p> <p>Ужасен быстрый ход — ужасен, грозен взор.</p> <p>Прелестный сын его, как кедр зеленых гор,</p> <p>Стремится вместе с ним, закону битв покорный.</p>
--	---

Рассмотрим очередное произведение Эвариста Парни «Мадекасская пленница», в этот раз в переводе И.И. Дмитриева.

<p>18) «CHANSON VI »</p> <p>AMPANANI</p>	<p>18) «Мадекасская пленница»</p> <p>АМПАНАНИ</p>
--	---

<p>Vaïna, tu es belle comme le premier rayon du jour. Mais pourquoi tes longues paupières laissent-elles échapper des larmes?</p>	<p>Младая пленница! не проклинай войну; Забудь отчество: не ты, но я в пленау! Твой взор мне столько ж мил, как первый луч денницы. Но что! ты слезы льешь сквозь длинные ресницы?</p>
--	---

В данном случае образное сравнение с частицей *comme* также не представляет особой сложности и передается на русский язык сравнительным союзом *как* (*comme le premier rayon du jour – как первый луч денницы*). Особенностью данного примера является лишь то, что сравнение перемещается в другую часть текста, что не влияет на передачу образности.

В следующем фрагменте произведения Эвариста Парни, переведенного К.Н. Батюшковым, «Источник» образное сравнение, образованное при помощи союза *comme* также переводится дословно с сохранением союза *как* в языке перевода, что позволяет полностью передать образ:

<p>19) «Le Torrent»</p> <p>Belle Zaphné, répète le chant d'amour que ta bouche rend si mélodieux. Ta voix est douce comme le souffle du matin</p>	<p>19) «Источник»</p> <p>Голос твой, Зафна, как утра дыханье, Сладостно шепчет, несясь по цветам.</p>
--	--

В переводе произведения Эвариста Парни «Мщение. Из Парни», также выполненного К.Н. Батюшковым, перевод образных сравнений осуществляется иным образом:

20) «ÉLÉGIE IX»

Non plus **comme un amant**
tremblant à tes genou?

Qui se plaint sans aigreur,
menace sans courroux,

Qui te pardonne et qui t'adore ;

Mais comme un amant irrité,

Comme un amant jaloux qui
tourmente le crime,

Изобилующее в исходном тексте *comme* в двух из трех случаев опускается переводчиком. Таким образом, при переводе сочетания *comme un amant tremblant à tes genou*, которое может быть передано дословно как ‘любовник, дрожащий у твоих колен’, усиливается образ привязанности героя к возлюбленной до того, что он предстает пленником, поскольку в переводе он не просто ‘дрожит’, но *в цепях*. Более того, следует отметить опущение союза *comme*, которое присутствует и во втором сравнении. Кроме того, сравнение *comme un amant jaloux* не переводится дословно: в данном случае следует говорить о грамматической трансформации из соображений сохранения ритма произведения. При переводе сравнения *comme un amant irrité* хоть и передается союз *как*, происходит модуляция, т. е. переводчик развивает образ *amant irrité* (‘раздраженный/озлобленный влюбленный’) и передает его как *бледное привиденье*, что в целом соответствует оригиналу.

20) «МІЦЕНІЕ. Из Парни»

Так! всюду образ мой увидишь
пред собою,

Не в виде **прежнего**
любовника в цепях,

Который с нежностью сквозь
слезы упрекает

И жребий с трепетом читает
В твоих потупленных очах.

Нет, **в лютой ревности карая**
преступленье,

Явлюсь как бледное в
полуночь привиденье,

21) «VERS SUR LA MORT
D'UNE JEUNE FILLE»

Son âge échappait à l'enfance.

Riante comme l'innocence,

Elle avait les traits de l'Amour.

В приведенном отрывке стихотворения Эвариста Парни, переведенного Д.П. Ознобишиным образом ‘невинности’ также не передается напрямую союзом *как*, в отличие от оригинала. Таким образом, в данном случае также следует говорить об опущении союза *comme* при переводе (*Riante comme l'innocence – Стыдливою пленяя красотой*).

В переводе стихотворения Альфонса де Ламартина «Поэтические размышления», выполненного Ф.И. Тютчевым сравнительная конструкция сближающего типа *ainsi que* передается сравнением, выраженным творительным падежом (*ainsi qu'une ombre errante – скитаюсь сирой тенью*):

22) « L'ISOLEMENT»

Je contemple la terre, **ainsi**
qu'une ombre errante:

Le soleil des vivants n'échauffe
plus les morts.

21) «СМЕРТЬ КРАСАВИЦЫ»

Она едва из детства выходила,

Стыдливою **пленяя**

красотой,

Любовь в устах ее, во взорах
говорила!

22)

«Поэтические
размышления»

По чуждой мне земле
скитаюсь сирой тенью,

И мертвого согреть бессилен
солнца свет.

Следовательно, в вышеприведенном примере также происходит опущение исходной сравнительной конструкции.

Следует обратиться к произведению Шарля Юбера Милльвуа «Странствующий Гомер. Элегия в древнем вкусе», переведенному Д.П. Глебовым:

23) «HOMÈRE MENDIANT»

Et moi, je reviendrai sous ces
toits éclatants,

**Ainsi que l'hirondelle au
souffle du printemps,**

Saluer de nouveau tes sonores
portiques,

Et consacrer un hymne à tes
dieux domestiques. »

23) «СТРАНСТВУЮЩИЙ

ГОМЕР. Элегия в древнем вкусе»

А я — я возвращусь под сень
любви и мира,

**Подобно ласточке, с
дыханием зефира**

Приветствовать тебя, веселья
звукный храм,

И гимны посвятить отеческим
богам».

Вероятно, образ ласточки как в русской, так и во французской культуре символизирует начало весны, что довольно ярко отражается в исходном тексте: *au souffle du printemps*. Переводчик же прибегает к замене: оригинальное ‘дыхание весны’ переходит в *дыхание зефира*, что, вероятно, мотивируется сохранением рифмы произведения. Образ весны в данном случае не претерпевает значительных изменений, поскольку Зефир в древнегреческой мифологии также – самый мягкий из ветров, посланник весны. Более того, сохраняется и лексический состав фразы: переводом сравнительной конструкции *ainsi que* является лексема *подобно*, которая является её полным эквивалентом в русском языке.

Рассмотрим нестандартный способ перевода образных сравнений на примере произведения Альфонса де Ламартина «Человек. К Байрону» в переводе А.И. Полежаева:

24) «L'HOMME. À Lord
Byron.»

**Comme l'eau du torrent dans
sa source troublée.**

24) «ЧЕЛОВЕК. К БАЙРОНУ
(Из Ламартина)»

Полуразрушенный, стою при
дверях гроба:

Gloire à toi ! Le malheur en naissant m'a choisi ;	Хвала тебе! Вражды и горести змия
Comme un jouet vivant, ta droite m'a saisi ;	Терзала грудь мою; в слезах родился я,
J'ai mangé dans les pleurs le pain de ma misère	Слезами обливал мой хлеб приобретенный

В данном случае как сравнение *comme l'eau du torrent*, которое может означать ‘как ручей’, так и сравнение *comme un jouet vivant* (‘как живая игрушка’) опускаются переводчиком, что не совсем оправданно, поскольку в исходном тексте имеет место анафора. Таким образом, упускается не только образная составляющая отрывка, но и его форма.

Следует рассмотреть отрывок произведения Габриэля Мари Легуве «Слава прекрасного пола» в переводе В.Г. Анастасевич:

25) «Le Mérite des femmes»	25) «СЛАВА ПРЕКРАСНОГО ПОЛА»
Du poids de ses honneurs il respire auprès d'elle.	Сей миг его от уз достоинств избавляет.
S'il vivoit solitaire, où s'appuieroit son cœur?	Уединенный где б он успокоил дух?
Il est, comme l'amour, un lien enchanteur;	Подобна связи сей соединяешь двух
C'est la pure amitié. Tendre sans jalousie	Связь дружбы искренней. — Без ревности любезный

Перевод самого сравнительного оборота в данном случае не вызывает проблем и переводится дословно, в отличие от образа, который он передает. Так, переводчик прибегает к приему генерализации: на протяжении всего отрывка образ любви передается несколько отвлеченными лексемами (*comme l'amour – Подобна связи сей*).

В очередном отрывке произведения Жака Делиля «Сады, или Искусство украшать сельские виды.» (Песнь Третья) в переводе А.Ф. Войкова можно наблюдать интересный случай перевода образного сравнения:

26) Chant III	26) ПЕСНЬ ТРЕТИЯ
Parfume, en s'exhalant, tout un palais d'Asie, Comme un doux souvenir remplit toute la vie?	Их благовонием небесным окуряет. Так память прошлых благ всю жизнь нам услаждает.

В переводе образное сравнение вводится союзом *так*, который является эквивалентным французскому союзу *comme*. Большой интерес представляет перевод самого образа: сочетание *doux souvenir* ('сладкое воспоминание/память') переводчик не передает дословно, а переносит сему вкуса на глагол (*услаждает*). Таким образом, в данном случае речь идет о грамматической замене.

Рассмотрим очередное произведение Жака Делиля «Воображение. Песнь вторая» в переводе А.Ф. Войкова:

27) «L'Imagination. Chant II»	27) «Воображение. Песнь вторая»
Grava mes faibles vers! Coulez, siècles sans nombre: Nations, potentats, passez tous comme une ombre;	Мой слабый стих! Теперь, столетия, теките! Народы и Цари, как тени, преходите!

Поскольку в данном случае весь отрывок переводится дословно, образное сравнение *comme une ombre* также передается без трудностей, не искажая, при этом образ, заложенный в исходном тексте (*как тени*).

В очередном произведении Жака Делиля «Сельской житель, или Георгики Французские» в переводе Е.И. Станевич также можно наблюдать дословный перевод образного сравнения:

28) «L'HOMME DES CHAMPS, ou LES GÉORGIQUES FRANÇOISES» Comme un ange apparaisse à l'humble pauvreté, Et fasse en rougissant l'essai de la bonté:	28) «СЕЛЬСКОЙ ЖИТЕЛЬ, или Георгики Французские.» Как Ангел, к бедности спешит в часы печальны, И опыты добра, краснев, творит начальны.
---	--

В данном случае сохраняется как конструкция сравнения (союз *comme* переводится эквивалентным союзом *как*), так и образность (*Comme un ange apparaisse – Как Ангел, к бедности спешит*).

Следует рассмотреть стихотворение Альфонса де Ламартина «Вечер» в переводе Н.П. Грекова:

29) «LE SOIR» Une secrète intelligence T'adresse-t-elle aux malheureux? Viens-tu la nuit briller sur eux Comme un rayon de l'espérance ?	29) «ВЕЧЕР. (Из Ламартина)» Иль, тайной силою ведом, Являешься, ночной порою, Блистать отрадою живою, Надежды радостным лучом!
---	---

Данный случай перевода образного сравнения является примером передачи сравнения творительным падежом (*Comme un rayon de l'espérance – Надежды радостным лучом*). Таким образом, в данном случае можно наблюдать опущение частицы *comme* в языке перевода. Также примечательно, что переводчик в целях сохранения рифмы передает окончание каждой строки творительным падежом.

Из анализа вышеприведенных примеров следует, что в подавляющем большинстве случаев образные сравнения сохраняются при переводе на русский язык (88,2%) и лишь изредка полностью опускаются (11,8%).

Несмотря на то, что при переводе образных сравнений довольно часто сохраняются сравнительные конструкции (66,7%) (*comme – как; ainsi que – подобно* и т.д.), сложно назвать применение стратегии дословного перевода сравнений (26,7%) превалирующим способом перевода, поскольку прослеживается очевидная тенденция к переводу при помощи стратегии перевода интерпретации (73,3%).

Таким образом можно выделить использование таких трансформаций, как грамматические замены (46,14%), опущение (15,38%), логическая синонимия (15,38%), модуляция (15,38%) и генерализация (7,69%). Стоит отметить, что в 4 из 6 случаев грамматические замены представляют собой перевод сравнений творительным падежом.

2.3 Способы перевода эпитетов в поэтическом тексте

Поскольку эпитеты также относят к средствам художественной выразительности, следует проанализировать и более подробно разобрать случаи употребления эпитетов во французских поэтических текстах эпохи романтизма, а также способы их перевода на русский язык.

Рассмотрим случай опущения эпитета на материале стихотворения Жака Делиля «Сады, или Искусство украшать сельские виды» в переводе Александра Воейкова, которое мы затрагивали ранее. В данном случае опущение эпитета происходит как из лексических, так и семантических соображений, поскольку весна после долгой зимы в сознании русского человека и без того ассоциируется с чем-то мягким, приятным и тёплым. Таким образом, можно сделать вывод о том, что автор прибегает к опущению

вполне оправданно, поскольку образ ‘мягкой’ весны приобретает довольно яркие очертания благодаря контексту.

Кроме того, в данном примере наблюдается добавление эпитета в той же строке, где происходит опущение (*лазоревых небес*), таким образом, можно говорить и о случае компенсации.

30) Chant I

Le **doux** printemps revient, et
ranime à la fois

Les oiseaux, les zéphyrs, et les
fleurs, et ma voix.

30) ПЕСНЬ ПЕРВАЯ

Весна слетела к нам с
лазоревых небес:

Воскреснули поля, и ожил
спавший лес;

Рассмотрим отрывок произведения Эвариста Парни «Элегия» в переводе К.Н. Батюшкова:

31) «ÉLÉGIE XI»

Mais du présent l'image trop
fidèle

Me suit toujours dans ces **rêves**
trompeurs,

Et sans pitié la **vérité cruelle**

Vient m'avertir de répandre des
pleurs

31) «Элегия»

И вздох за нею вслед летит!

Хочу я часто **заблуждаться,**

Забыть неверную... но нет!

Несносной правды вижу свет,

В данном случае переводчик также прибегает к приему опущения (сокращения) и при переводе существительное с эпитетом *rêves trompeurs* объединяет в глагол **заблуждаться**, что представляется вполне оправданным, поскольку стихотворения той поры изобиловали наличием глаголов, а также рифмой типа глагол – глагол, прилагательное – прилагательное и т.д., что придавало произведению динаминости и являлось, по сути, одним из признаков «лёгкой поэзии» [Ранчин, 2010].

Кроме того, эпитеты *l'image trop fidèle* и *rêves trompeurs* составляют один художественный образ, поскольку эпитет *l'image trop fidèle* не переводится дословно, а компенсируется антонимически в другом месте текста строкой *забыть неверную... но нет.*

Сочетание *la vérité cruelle* также не переводится дословно ('жестокая/суровая правда'), поскольку автор прибегает к аллитерации (нeверную... но нет! / Несносной...) и ему приходится выбрать синоним, который, тем не менее, нисколько не изменяет смысл фразы. Более того, в данном отрывке автор применяет прием перестановки, которая помогает легче адаптировать текст и проявить индивидуальный стиль переводчика, поскольку меняется форма произведения.

Обратимся к проанализированному ранее стихотворению Эвариста Парни «Победитель» в переводе А.Д. Илличевского, которое затрагивалось в п. 2.2 настоящей работы. Следует отметить опущение эпитета *jeune* ('молодой'), поскольку в данном случае происходит компенсация, посредством чего эпитет уже относится к лексеме *gora*, а сему молодости в себе несет зеленый цвет.

32) « CHANSON III »	32) Победитель
Quel imprudent ose appeler aux combats	Кто дерзкий вызвать смел на битву Ампанани?
Ampanani ? Il prend sa zagaie armée	Уже копье блестит в его могучей длани —
d'un os pointu, et traverse à grands pas la plaine.	Ужасен быстрый ход — ужасен, грозен взор.
Son fils marche à ses côtés ; il s'élève <i>comme</i>	Прелестный сын его, <i>как кедр зеленых гор,</i>
un jeune palmier sur la	Стремится вместе с ним,

montagne.

закону битьв покорный.

Следует рассмотреть отрывок произведения Альфонса де Ламартина «Восторг» и его перевод, выполненный Д.И. Хвостовым:

33) «L'ENTHOUSIASME»

Ainsi quand tu fonds sur mon
âme,

Enthousiasme, **aigle vainqueur**,

Au bruit de tes ailes de flamme

Je frémis d'une **sainte horreur** ;

33) «ВОСТОРГ»

Когда восторг — **орел**
парящий

Ко мне на сердце налетит,

Я зрю огонь от крыл
шумящих,

Священный ужас мысль разит;

В данном случае сочетание *aigle vainqueur*, которое может переводиться дословно как ‘орел победоносный’, проецируется на основную тему стихотворения – *восторг*, т. е. это сочетание придает *восторгу* образ всеохватывающего чувства. В переводе же образ несколько стирается, поскольку лексема *парящий* не вполне передает смысл исходного текста и относится к самому *орлу* нежели главной теме стихотворения. Вероятно, переводчик приходит к такому решению из соображений сохранения метафоры *огонь от крыл шумящих*, пытаясь сохранить форму произведения. В то время как во втором случае автор прибегает к грамматической замене, из-за чего эпитет переходит в олицетворение, само по себе сочетание (*sainte horreur* – *Священный ужас мысль разит*) не вызывает трудностей и переводится дословно.

На примере произведения «Сельская жизнь» Антуана де Бертина в переводе Д.П. Глебова рассмотрим еще один случай дословного перевода эпитета:

34) «ÉLÉGIE XXII. ÉLOGE DE LA CAMPAGNE. À CATILIE»

Dis-moi, quand sous l'épais
ombrage

Tous deux assis, mon bras autour
de toi passé,

34) «СЕЛЬСКАЯ ЖИЗНЬ»

Скажи, когда в тени
сгущенной

Сижу, обняв тебя рукой,

Далее рассмотрим перевод стихотворения «Печаль» Альфонса де Ламартина в переводе А.Г. Шпигоцкого:

35) «TRISTESSE»

Ramenez-moi, disais-je, au
fortuné rivage

Où Naples réfléchit dans une
mer d'azur

Ses palais, ses coteaux, ses
astres sans nuage,

Où l'oranger fleurt sous un ciel
toujours pur.

35) «ПЕЧАЛЬ. (Из

Ламартина)»

Отдайте берега мне той
страны счастливой,

Где отражен волной Неаполь
горделивый,

И холмы, и дворцы, и
огнезвездный свод;

Где твердь безоблачна, где
вечно все цветет.

В данном отрывке следует выделить следующий пример перевода эпитета: сочетание *une mer d'azur* не переводится дословно, в этом случае переводчик прибегает к грамматической замене. Таким образом, стандартная конструкция эпитета передается на русский язык предикативной конструкцией *отражен волной*. Грамматической замене также подвергается сочетание *astres sans nuage*: эпитет, образованный в исходном тексте при помощи отрицательной частицы *sans*, при переводе становится прилагательным (*огнезвездный*).

В других же случаях при переводе происходят лишь лексико-семантические замены. Например, сочетание *fortuné rivage*, которое буквально означает ‘счастливый/богатый берег’ переходит в *берега страны счастливой*, сочетание *ciel pur* (‘чистое/безоблачное небо’) передается сочетанием *твёрдь безоблачна*, что, в целом, не вызывает трудностей при переводе.

В переводе произведения Альфонса де Ламартина «Провидение человеку», выполненного А.И. Полежаевым, сочетание *éclatant caractère*, означающее ‘ярким характером/оглушительным образом’, не переводится дословно. В данном случае следует говорить о грамматической трансформации, поскольку перевод эпитета не ограничивается прилагательным, а сема яркости получает развитие в следующей строке и передается при помощи глагола (*сияло*). Более того, лексему *caractère* переводчик передает существительным *торжество*.

36) «LA PROVIDENCE À L'HOMME» <i>En quel éclatant caractère</i> <i>Ce grand nom s'offrit à tes yeux</i> <i>!</i>	36) «ПРОВИДЕНИЕ ЧЕЛОВЕКУ. (Из Ламартина)» В каком великом торжестве Перед тобой оно сияло!
---	--

На примере произведения Эвариста Парни «Элегия» в переводе П.А. Лихачева следует рассмотреть пример дословного перевода эпитета, а также случай его опущения при переводе:

37) «ÉLÉGIE I» <i>Je renonce au plaisir trompeur,</i> <i>Je renonce à mon infidèle ;</i> <i>Et, dans ma tristesse mortelle,</i>	37) «ЭЛЕГИЯ (Подражание Парни)» Другим желать я предоставил Любви обманчивых забав — Aх! лучше бы я жизнь
--	--

оставил,

Je me repens de mon bonheur.

Заране, счастья не узнав!

Сочетание *Plaisir trompeur* в данном случае переводится дословно, в отличие от сочетания *tristesse mortelle*, при передаче которого переводчик, вероятно, прибегает к грамматической замене и смысловому развитию (*лучше бы я жизнь оставил*).

Рассмотрим очередной случай грамматической замены при переводе эпитета на примере перевода стихотворения Эвариста Парни «Иснель и Аслега» в переводе В.И. Туманского:

38) «ISNEL ET ASLÉGA»

« Je suis assis sur le bord du
torrent.

Autour de moi tout dort, et seul
je veille ;

Je veille, en proie au **soupçon**

dévorant:

38) «ИСНЕЛЬ И АСЛЕГА.»

Сижу на берегу потока;

Бор дремлет в сумраке; все
спит вокруг, а я

Сижу на берегу — и **мыслию**

далеко,

Сочетание *soupçon dévorant* переводится дословно как ‘*пожирающее/всепоглощающее подозрение*’, в переводе оно передается предикативной конструкцией (*мыслию далеко*), что в данном случае не полностью передает смысл оригинальной фразы, поскольку стирается сема деструктивности, которая принадлежит лексеме *dévorant*, что негативно влияет на экспрессивность переводного образа.

Интересный случай перевода эпитета встречается в стихотворении Андре Шенье, переведенном В.Г. Бенедиктовым:

39) Tout homme a ses douleurs.

Mais aux yeux de ses frères

Chacun d'un front serein

39) Все страждут; но в глазах

другого каждый рад,

В притворстве горе скрыв,

déguise ses misères.

стать веселей на взгляд.

В данном случае эпитет в очередной раз не переводится дословно стандартной конструкцией, состоящей из существительного и прилагательного. Таким образом, сочетание *front serein* ('ясное/безмятежное чело') переводится как *притворство*, т. е., вероятно, переводчик прибегает к приему смыслового развития, поскольку происходит добавление слов *стать веселей на взгляд*, отсутствующих в оригинале.

Следует рассмотреть нестандартный случай перевода эпитетов на примере произведения Альфонса де Ламартина «Человек. К Байрону» в переводе А.И. Полежаева:

40) «L'HOMME. À Lord Byron.»	— « Gloire à toi, dans les temps et dans l'éternité !	Eternelle raison, suprême volonté !	40) «ЧЕЛОВЕК. К БАЙРОНУ (Из Ламартина)»	«Хвала тебе, творец могучий, бесконечный,	Верховный разум, дух незримый и предвечный!
------------------------------	---	-------------------------------------	---	---	---

В данном случае происходит перестановка свойств образов: *éternelle raison* ('предвечный разум') в переводе становится *верховным*, в то время как *suprême volonté* ('верховный дух/воля'), напротив, становится *предвечным*. Вероятно, переводчик прибегает к такого рода перестановке в целях сохранения рифмы и ритма стихотворения, хотя это и сказывается на восприятии образов. Более того, в тексте перевода добавляется эпитет *незримый*, что не вполне обоснованно, поскольку ни на форму, ни на смысл отрывка это не влияет.

Нестандартный способ перевода образных эпитетов также можно наблюдать на примере перевода отрывка произведения Антуана де Бертена «Отъезд» в переводе Д.П. Глебова:

41) «ÉLÉGIE XI. LES
VOYAGES. À MESSIEURS DE P.»

J'irai chercher **d'un œil avide**

De leurs débris sacrés un reste
enseveli,

41) «ОТЪЕЗД»

Я буду Анио стремленье
созерцать,

Внимать журчанью волн,
пустыне жизнь дающих,

При переводе сочетания *d'un œil avide* ('жадным взглядом/глазом') в данном случае происходит грамматическая трансформация: сочетание существительного с прилагательным передается двумя глаголами с семой восприятия *созерцать* и *внимать*, что, хоть и передает смысл, заложенный автором, но стирает образность отрывка.

Интересный пример перевода образных эпитетов можно также наблюдать в переводе произведения Альфонса де Ламартина «Озеро» в переводе М.П. Вронченко:

42) «LE LAC»

Ainsi, toujours poussés vers de
nouveaux rivages,

Dans **la nuit éternelle** emportés
sans retour,

42) «ОЗЕРО (Подражание

Ламартину)»

Носимы бурею по **влаге**
океана,

Ужель **осуждены** мы
грозным божеством

В первом случае при переводе сочетания *nouveaux rivages* ('*новые берега*') переводчик опускает эпитет (*nouveaux rivages* – *влаге океана*). Во втором же случае переводчик прибегает к экспликации: образ загробной жизни, в исходном тексте передаваемый сочетанием *la nuit éternelle* ('вечная ночь'), обретает образ божества, а также меняется грамматическая структура предложения.

Рассмотрим пример перевода эпитета на материале стихотворения Альфонса де Ламартина «Храм», переведенного А.С. Норовым:

43) «LE TEMPLE» Salut, bois consacré ! Salut, champ funéraire, Des tombeaux du village humble dépositaire ;	43) «ХРАМ» Приветствую тебя, бездолвная пустыня, В которой вечным сном почивших тлеет прах!..
--	--

В данном примере происходит обратное: довольно нейтральное *champ funéraire*, которое может означать ‘погребальное/похоронное поле’, переводится таким сочетанием, как *бездолвная пустыня*. Иными словами, в данном случае переводчик не передает сочетание дословно, а прибегает к введению образа, который, возможно, является компенсацией упущенного фрагмента текста.

Обратимся к произведению Андре Шенье «Последние стихи А. Шенье» в переводе Н.И. Шибаева:

44) «DERNIERS VERS DE L'AUTEUR» Son pied sonore et vigilant ; <i>Le sommeil du tombeau pressera mes paupières.</i>	44) «ПОСЛЕДНИЕ СТИХИ А. ШЕНЬЕ» Пройдет недремлюющей и звонкою стопой, — <i>Глаза мои сомкнет тяжелый сон кончины...</i>
---	--

За исключением изменения грамматической структуры предложения, в первом случае можно наблюдать дословный перевод с сохранением образа (*pied sonore et vigilant – недремлюющей и звонкою стопой*). Во втором случае все несколько сложнее: метафора *sommeil du tombeau* в целом передается также дословно, но с применением конкретизации (*тяжелый сон кончины*). Стоит отметить, что, данный образ олицетворяется в оригинале посредством глагола *pressera* (‘придавит/прижмет’), который передается глаголом *сомкнет*, т. е. при передаче олицетворения, переводчик, вероятно, прибегает к приему конкретизации.

Следует заключить, что эпитеты чаще всего сохраняются при переводе (60,6%). Намного реже эпитеты опускаются (28,5%) или же передаются другими тропами (10,7%).

Наиболее часто употребительной стратегией при переводе эпитетов является перевод интерпретация (82%). Применение дословного перевода встречается значительно реже (18%).

Таким образом, в процессе перевода интерпретации чаще всего используются различные типы грамматических замен (41,7%), компенсация (16,5%), логическая синонимия (16,5%), а также перестановка (4,2%), добавление (4,2%), экспликация (4,2%) и модуляция (4,2%). Реже из-за различных перестановок переводчики вынуждены прибегать к опущению эпитетов при переводе (8,3%).

2.4 Способы передачи других средств образности при переводе поэтического текста

Поскольку символ представляет собой универсальную эстетическую категорию, которая встречается в многочисленных произведениях независимо от эпохи, считаем важным рассмотреть особенности употребления и способы его перевода в настоящей работе.

Рассмотрим отрывок стихотворения Жака Делиля «Сады, или Искусство украшать сельские виды» в переводе Александра Воейкова. В данном случае весна представляет собой символ возрождения, зарождения новой жизни. В тексте оригинала суровость зимы подчеркивается лексемой *deuil*, которая может переводиться как ‘*траур, скорбь, печаль*’, а нежность весны, напротив, описывается существительными *de bonheur, d'espérance, et d'amour* (‘*счастье, надежда, любовь*’). В переводе же используется прием

перестановки (перемещения), но на смысл произведения и целостность образа это не влияет.

45) Chant I

Le doux printemps revient, et
ranime à la fois

Les oiseaux, les zéphyrs, et les
fleurs, et ma voix.

Pour quel sujet nouveau dois-je
monter ma lyre ?

Ah ! lorsque d'un long *deuil* la
terre enfin respire,

Dans les champs, dans les bois,
sur les monts d'alentour,

Quand tout rit *de bonheur*,
d'espérance, et d'amour...

Олицетворение также является довольно распространенным средством художественной выразительности, поэтому представляется необходимым рассмотреть особенности и способы его перевода в данной работе.

Рассмотрим произведение Николя Жильбера «Бедный поэт» в переводе М.В. Милонова:

46) « LE POÈTE
MALHEUREUX, OU LE GÉNIE
AUX PRISES AVEC LA FORTUNE»

Que la mort en grondant
s'étende sur ma tête ;

Sa présence m'entoure, et, loin
d'être effrayés,

45) ПЕСНЬ ПЕРВАЯ

Весна слетела к нам с
лазоревых небес:

Воскреснули поля, и ожил
спавший лес;

Природа облеклась в зеленую
одежду;

Встречаем любовь, и счастье,
и надежду,

Ходящих об руку в долинах и
лесах.

Пускай теперь поют другие о
боях...

46) «БЕДНЫЙ ПОЭТ»
Вольный перевод из Жильбера»

Судьба коварная его не
поглотила,

Но тайною своей рукой

Mes yeux avec plaisir regardent
la tempête:

Путь дерзкого ума на влаге
волн хранила!--

Поскольку в целом перевод стихотворения довольно вольный, данная тенденция прослеживается и в переводе данного отрывка. В данном случае образ смерти олицетворяется посредством глагола *gronder*, что означает ‘рычать, греметь, грохотать’. В переводе же данный образ полностью опускается: образ смерти заменяется лексемой *судьба*, т. е. в данном случае можно говорить об опущении образа.

В очередном отрывке произведения Альфонса де Ламартина «Вера», переведенном А.Я. Мейснером, можно также наблюдать опущение или замену образа при передаче олицетворения:

47) «LA FOI»
Vains regrets ! le destin me
condamnait au jour,
Et je vins, ô soleil, te maudire à
mon tour.

47) «ВЕРА. (Из Ламартина)»
Внемлите ж, небеса,
роптание мое!
Однако, не таю, румяная
аврора,

В тексте оригинала судьба олицетворяется с помощью глагола *condamner*, что дословно означает ‘осудить, приговорить’. Несмотря на то, что в тексте перевода также присутствует олицетворение, лексема *destin* передается словом *небеса*, более того, глагол *condamner* передан существительным *роптание*, т. е. в данном отрывке полностью стирается образ судьбы как судьи, который приговаривает героя стихотворения. В следующей строке образ передается частично: поскольку Аврора является древнеримской богиней утренней зари, лексическая замена вполне обоснована, однако опускается глагол *maudire* (‘проклинать’), что искажает образ солнца.

Рассмотрим очередной пример передачи олицетворения на примере стихотворения Эвариста Парни «Ложный страх» в переводе К.Н. Батюшкова:

48) «LA FRAYEUR»

**Viendrait bien tard annoncer
le Soleil :**

Et celui-ci, dans sa course légère,
Ne ferait voir au haut de
l'hémisphère
Qu'une heure ou deux *son visage
vermeil.*

Хотя в данном отрывке и происходят многочисленные лексические замены, средства образности переводятся дословно, что позволяет полностью передать образы, заложенные автором (*Viendrait bien tard annoncer le Soleil – Поздно б солнце выходило; son visage vermeil – рдяное лицо*).

Следует рассмотреть пример перевода произведения Альфонса де Ламартина «Бессмертие», выполненного А.С. Норовым:

49) «L'IMMORTALITÉ»

Ah ! si dans ces instants où
l'âme fugitive
S'élance et veut briser le sein
qui la captive,

48) «ЛОЖНЫЙ СТРАХ»

Поздно б солнце выходило

На восточное крыльцо:
Чуть блеснуло б и скрыло
За лес *рдяное лицо*;

49) «БЕССМЕРТИЕ»

Aх! Иногда **душа**, в небесные
мгновенья,
Нетерпеливая, как пламень,
как эфир,
Желает вырваться: ей дущен
дольний мир!

В данном случае образ души, олицетворяемый глаголом *s'élance* и конструкцией *veut briser*, передается на русский язык не совсем дословно, из-за чего образ в некоторой степени теряет экспрессивность, поскольку происходит опущение глагола *briser* ('разорвать'), который является важной составляющей образа. Стоит отметить, что эпитет *fugitive* ('беглый, скромечный') передается не совсем дословно, а получает развитие в целой

строке: *нетерпеливая, как пламень, как эфир*, что позволяет компенсировать несколько стираемый образ олицетворения.

Рассмотрим очередной отрывок стихотворения Альфонса де Ламартина «Залив Баия близ Неаполя» в переводе Д.П. Ознобишина:

50) «LE GOLFE DE BAYA,
PRÈS DE NAPLES»

Plongé dans le sein de Thétis,

**Le soleil a cédé l'empire
A la pâle reine des nuits.**

50) «ЗАЛИВ БАИЯ БЛИЗ
НЕАПОЛЯ»

Склонилось солнце в лоно
вод,

День ясный тихо вечереет,
Царица ночи восстает.

Хотя в данном случае олицетворение и сохраняется как троп, переводчик прибегает к ряду лексико-семантических замен, что в целом позволяет передать образы солнца и луны, заложенные в исходном тексте (*Le soleil a cédé – Склонилось солнце*). Более того, следует отметить, что образ луны *pâle reine des nuits* хотя и передается с опущением эпитета *pâle* ('бледный'), можно говорить о полном переводе метафоры с сохранением образа.

Не совсем стандартный случай передачи олицетворения можно наблюдать в переводе произведения Жака Делиля «Четыре времена года» в переводе А.Ф. Воейкова:

51) «L'Homme des Champs, ou
Les Géorgiques Françaises.»

Ainsi l'âme jouit, soit qu'une

51) «ЧЕТЫРЕ ВРЕМЕНИ
ГОДА»

**Душа веселостью
мгновенной дорожит,**

И гостю удержать пролетную
спешит:

Ей наслаждение, когда роса

fraîche aurore	Авроры
Donne la vie aux fleurs qui s'empressent d'éclore,	Животворит цветы в лугах прелестной Флоры;
Soit que l'astre du monde, en achevant son tour,	Иль солнце на покой, свершив свои путь, грядет.
Jette languissamment les restes d'un beau jour.	И умирающий на землю мещет свет.

Словосочетание *l'âme jouit* в данном случае переводится методом компенсации: строка *Душа веселостью мгновенной дорожит* в тексте перевода встречается несколько раньше. Кроме того, при передаче данного тропа переводчик прибегает к такой трансформации, как добавление. При переводе сочетания *fraîche aurore donne*, вероятно, также используется такой прием, как добавление, поскольку в переводе образ Авроры становится более эксплицитным (*rosa Авроры*). При переводе сочетание *donner la vie*, напротив, применяется опущение (*животворит*). В третьем же случае, при передаче образа солнца автор прибегает к конкретизации: *l'astre du monde* переходит в *солнце*, таким образом, метафора *l'astre du monde* в данном случае стирается, т. е. имеет место пример деметафоризации. В целом же образы, заложенные автором, при переводе сохраняются.

Следует проанализировать отрывок перевода стихотворения Жака Делиля «Сады, или Искусство украшать сельские виды.» (Песнь четвертая) в переводе А.Ф. Воейкова:

52) Chant IV	52) Песнь четвертая
Et du peuple et des grands les discordes fatales;	Как нагость с воплями в
Comment, au bruit confus de mille affreuses voix,	чертоги ворвалась, Цареубийственным мечем вооружась,

Le crime ensanglanta la
demeure des rois | Их предков кровию трон
царский обагрила,

В данном случае при переводе сочетания *le crime ensanglanta* (‘преступление трон кровью обагрило’) лексема *преступление* опускается и компенсируется в начале отрывка существительным *наглость*. Таким образом, можно говорить о замене образа в тексте перевода.

Рассмотрим отрывок произведения Эвариста Парни «Исправление» в переводе Н.А. Маркевич:

53) «ÉLÉGIE IV»	53) «ИСПРАВЛЕНИЕ»
Où je fléchis mon ingrate maîtresse,	И для кого навек я потерял покой!
Mon cœur crédule, et trompé par vous deux,	Я не забыл минуты той,
Mon faible cœur jura d'aimer sans cesse.	Когда склонил я сердце милой,

В оригинале приведенного отрывка образ сердца олицетворяется посредством страдательного залога и глаголов *jurer* и *aimer*. В переводе же данный образ стирается, поскольку посредством грамматических замен основным действующим лицом становится герой произведения (*склонил я сердце*), а не олицетворяемый образ сердца.

На примере отрывка произведения Шарля Юбера Мильвуа «Песнь араба над могилою коня», переведенного В.А. Жуковским, можно также проанализировать как случай передачи олицетворения, так и метафоры:

54) «L'ARABE AU TOMBEAU DE SON COURSIER»	54) «ПЕСНЬ АРАБА НАД МОГИЛОЮ КОНЯ»
O voyageur ! partage ma tristesse ;	О путник, со мною страданья дели:

Mêle tes cris à mes cris superflus.	Царь быстрого бега простерт на земли;
Il est tombé, <i>le roi de la vitesse</i> !	И воздухом брани уже он не дышит;
L'air des combats ne le réveille plus.	И грозного ржанья пустыня не слышит;

Следовательно, из названия произведения, метафора *le roi de la Vitesse* в данном случае обозначает коня – главную тему стихотворения. Таким образом, прибегая к приему смыслового развития (*vitesse* – *быстрый бег*, а не ‘*скорость*’), переводчик в полном объеме передает образ, заложенный автором. Вероятно, при переводе олицетворения *l'air des combats ne le réveille plus* переводчик прибегает к приему генерализации, заменяя при переводе исходное *réveiller* (‘*будить*’) на *дышать*, а также меняет грамматическую конструкцию, стирая образ воздуха, который, собственно, и будит коня.

Проанализируем очередной пример перевода олицетворения на примере отрывка стихотворения Эвариста Парни «Отчужденный» в переводе Д.П. Глебова:

55) «ÉLÉGIE VI»	55) «ОТЧУЖДЕННЫЙ»
Le zéphyr en ce lieu tempère les chaleurs ;	Здесь царствует зима — в ущелья диких гор

De l'aquilon parfois on y sent les
rigueurs ;

При переводе данного отрывка опускается образ Зефира, древнегреческого божества. Исходя из оригинальных строк, Зефир ‘*унимает/умаляет жару*’, но, поскольку, в древнегреческой мифологии Зефир является самым мягким из ветров, в оригинале, вероятно, идет речь о

наступлении осени. Иными словами, образ заложенный в оригинале образ искажается. Следует также отметить перевод образного сравнения *De l'aquilon parfois on y sent les rigueurs*, которое передается в полной мере посредством творительного падежа в русском языке, сохраняя изначальный образ: *Свирепым дует Аквилоном*.

На примере стихотворения Эвариста Парни «Возвращение» в переводе Н.А. Маркевич следует рассмотреть случай перевода олицетворения:

56) «LA RECHUTE»	56) «ВОЗВРАЩЕНИЕ»
Ils viendront ces paisibles jours,	Они придут, дни пробужденья;
Ces moments du réveil, où la	Рассудок строгостью рассеет
raison sévère	заблужденья,
<i>Dans la nuit des erreurs fait briller sa lumière,</i>	<i>Мне истину покажет он,</i>
Et dissipe à nos yeux le songe des Amours.	С очей слетит любовный сон

Хотя в данном случае переводчик и передает вполне олицетворение (*raison sévère* – *рассудок*), образность отрывка несколько стирается, поскольку в тексте перевода смысл, заложенный в сочетании *dans la nuit des erreurs fait briller sa lumière* (‘в ночи ошибок зажжет свой фонарь/огонь’) излагается прямо (*мне истину покажет он*), т. е. происходит деметафоризация.

Рассмотрим очередной пример перевода олицетворения на материале произведения Эвариста Парни «Смерть Красавицы», переведенного Д.П. Ознобишиным:

57) «VERS SUR LA MORT D'UNE JEUNE FILLE»	57) «СМЕРТЬ КРАСАВИЦЫ»
Mais le ciel avait au trépas	Но к ранней смерти рок ее

<p>Condamné ses jeunes appas.</p> <p>Au ciel elle a rendu sa vie,</p> <p>Et doucement s'est endormie,</p>	<p>определен;</p> <p>Прекрасная угасла без страданья,</p> <p>И смертный час ее, как сон, приветлив был,</p> <p>Без слез на промысл, без роптанья.</p>
--	--

В первом случае олицетворение как троп сохраняется при переводе, хотя сам образ изменяется. Оригинальное *ciel* ('небо') в первом случае переводится как *рок*, во втором же случае и вовсе как *смертный час*.

Рассмотрим случай перевода антитезы на примере стихотворения Шарля Юбера Мильвуа «Лира, принесенная в жертву» в переводе А.С. Норова:

<p>58) «LE BÛCHER DE LA LYRE»</p> <p>Les Dieux, les justes Dieux punissent les ingratis.</p> <p>L'amour vit peu d'instants, la gloire est immortelle:</p>	<p>58) «ЛИРА, ПРИНЕСЕННАЯ В ЖЕРТВУ (Из Мильвуа)»</p> <p>Ты звал богов — их гнев неблагодарным мстит.</p> <p>Любовь есть миг; а я — бессмертие стяжала;</p>
--	---

В исходном тексте образ любви противопоставляется образу величия, славы, автор указывает на то, что любовь имеет мимолетный характер, но величие — бессмертно. Переводчик не передает лексему *gloire* дословно и выражает ее словом *бессмертие*, что вполне оправданно, поскольку данные лексемы довольно близки по значению. Стоит отметить, что переводчик опускает антитезу, используя глагол *стяжать*, который означает приобретение чего-либо, из-за чего несколько утрачивается мысль автора.

В ходе анализа средств образности, которым посвящен данный раздел настоящей работы, наиболее частым является олицетворение.

Наиболее часто при переводе олицетворения сохраняются (70,6%), реже полностью опускаются (29,4%).

Стоит отметить, что наиболее частой стратегией при переводе олицетворений является стратегия перевода интерпретации (70,6%), реже используется стратегия дословного перевода (29,4%).

Среди переводческих трансформаций чаще всего отмечаются опущение (38,45%), логическая синонимия (23%), грамматические замены (15,38%), а также конкретизация (7,7%), компенсация (7,7%) и добавление (7,7%). Стоит отметить, что логическая синонимия, как и опущение чаще всего приводит к искажению образов, заложенных авторами.

Кроме того, в данном разделе были рассмотрены способы перевода таких средств, как символ и антитеза. Символ передавался посредством дословного перевода лексем, из которых он состоял, а антитеза, в свою очередь, опускалась при переводе. Поскольку вышеупомянутые тропы встречались крайне редко, не представляется возможным делать какие-либо выводы о способах их перевода.

2.5 Сопоставительный анализ специфики переводческих стратегий при переводе различных средств образности

Выполнив переводческий анализ вышеприведенных произведений, считаем необходимым наглядно продемонстрировать различные способы и приемы перевода средств образности в поэтическом тексте.

В ходе переводческого анализа способов перевода метафор были сделаны следующие выводы: в 18 случаях из 25 метафора при переводе на русский язык сохраняется. В 4 случаях происходит полное опущение образа (деметафоризация). В 3 остальных случаях метафора передается другими тропами (см. Рис. 1).

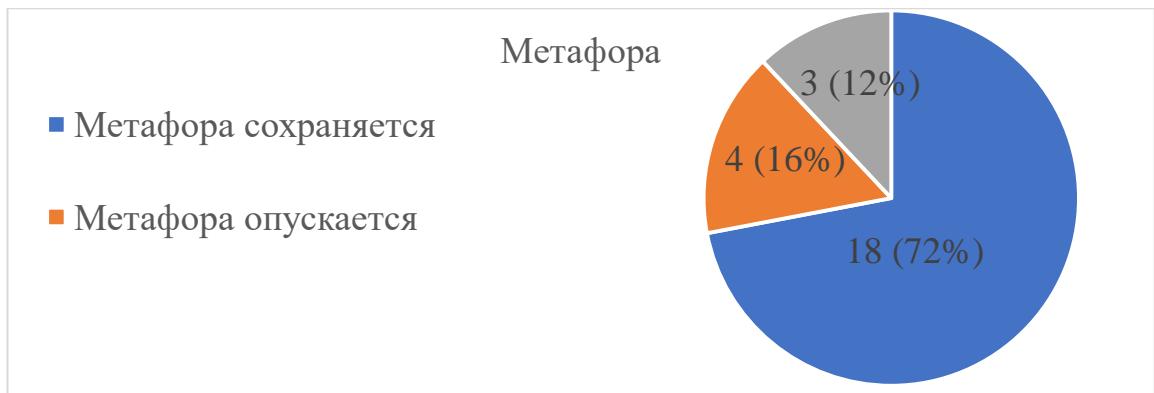


Рисунок 1. Диаграмма, показывающая частотность способов перевода метафор

Посредством сравнительно-сопоставительного анализа были сделаны следующие выводы: при переводе метафоры применяются такие стратегии, как стратегия дословного перевода (44%), перевод метафор с применением стратегии перевода интерпретации (56%). В процессе использования стратегии перевода интерпретации переводчики прибегают к следующим трансформациям: перевод методом модуляции (14,2%), конкретизация (14,2%), компенсации (7,14%), добавление (7,14%), а также опущение (28,5%), грамматические замены (21,4%) и экспликация (7,14%).

Подобное распределение стратегий перевода и трансформаций, которое демонстрирует доминирование стратегии дословного перевода для сохранения метафоры может быть связано с тем, что переводчики эпохи романтизма стремились передать эстетическую составляющую текста, настроения и мысли автора, а именно, передать суть и дух данного движения, что и стало причиной отказа переводчиков от различного рода опущений и их внимания к образной составляющей текста.

При переводе образных сравнений прослеживаются следующие тенденции: практически во всех случаях образное сравнение передается в языке перевода так же сравнением (15), таким образом, отмечены лишь единичные случаи полного опущения данного средства (2) (см. Рис. 2).

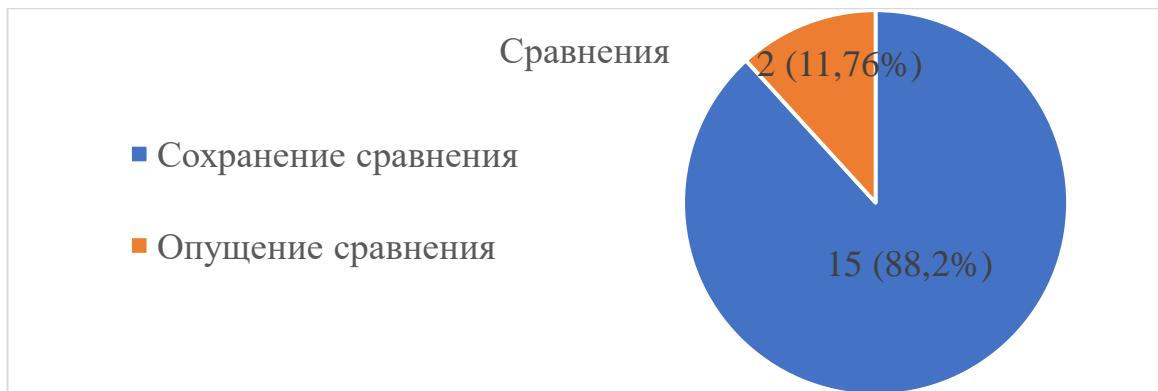


Рисунок 2. Диаграмма, показывающая частотность способов перевода образных сравнений

В ходе анализа было выявлено использование переводчиками следующих стратегий: дословный перевод (26,7%), перевод при помощи стратегии перевода интерпретации (73,3%).

В свою очередь, при переводе сравнений вышеперечисленными стратегиями переводчики пользовались следующими переводческими трансформациями: грамматические замены (46,14%), опущение (15,38%), логическая синонимия (15,38%), модуляция (15,38%) и генерализация (7,69%).

Стоит отметить, что перевод образных сравнений чаще всего не вызывает трудностей у переводчика. Наблюдаются две основных тенденции перевода образных сравнений. В первом случае применяется стратегия дословного перевода. Во втором, использование грамматических замен и передача сравнений формами творительного падежа. В этой связи разного рода опущения или замены производятся чаще всего в целях сохранения важных черт формы произведения, например ритма.

Подобным образом обобщим результаты, полученные в ходе анализа способов перевода эпитетов: в 17 из 28 случаев эпитет при переводе сохраняется. В 8 случаях происходит опущение эпитета и лишь в 3 случаях

эпитет передается другим тропом или же входит в состав более сложного образа, включающего и другие тропы (см. Рис. 3).

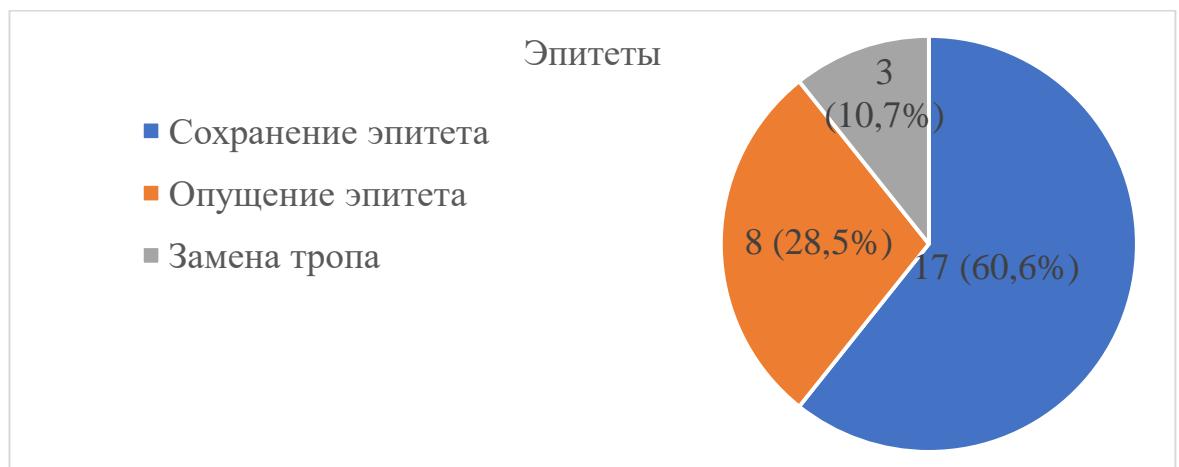


Рисунок 3. Диаграмма, показывающая частотность способов перевода эпитетов

Наиболее употребительной стратегией при переводе эпитетов является перевод интерпретация (82%). Также встречается применение дословного перевода (18%).

Проведя более подробный анализ, можно обозначить список трансформаций, использованных переводчиками при переводе эпитетов, среди которых: грамматические замены (41,7%), компенсация (16,5%), логическая синонимия (16,5%), а также перестановка (4,2%), добавление (4,2%), экспликация (4,2%) и модуляция (4,2%). Реже из-за различных перестановок переводчики вынуждены прибегать к опущению эпитетов при переводе (8,3%).

Большое количество грамматических замен, составляющих переход конструкций типа существительное + прилагательное в глагольные конструкции, в данном случае обусловлено в первую очередь тем, что в эпоху романтизма было принято строить рифму при помощи глагола, таким образом переводчикам было проще соблюдать формальные условия текста. Частое опущение эпитетов, собственно, является следствием

вышеупомянутых грамматических трансформаций, в то время как частое использование компенсации является результатом опущения эпитетов.

Таким же образом следует обобщить использование стратегий и трансформаций при переводе других средств образности, среди которых наиболее часто встречающимся является олицетворение. Поскольку антитеза и символ встречались в ходе анализа крайне редко, считаем обоснованным опустить данные средства при общем анализе. Таким образом, в 12 из 17 случаев олицетворение как троп сохраняется при переводе и в пяти случаях опускается (см. Рис. 4).

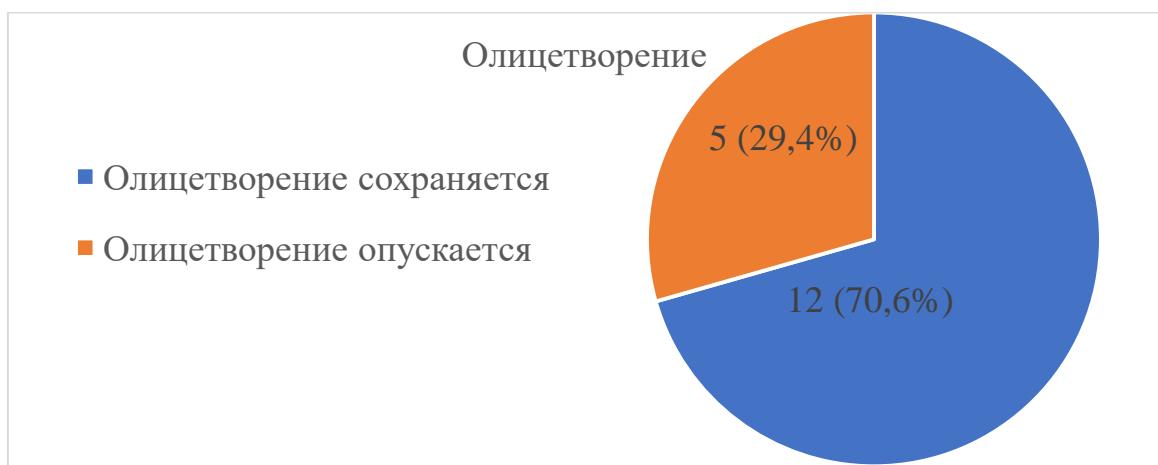


Рисунок 4. Диаграмма, показывающая частотность способов перевода олицетворения

В ходе более подробного анализа были сделаны следующие выводы: наиболее частой стратегией при переводе олицетворений является стратегия перевода интерпретации (70,6%), реже используется стратегия дословного перевода (29,4%).

Среди переводческих трансформаций чаще всего отмечаются опущение (38,45%), логическая синонимия (23%), грамматические замены (15,38%), а также конкретизация (7,7%), компенсация (7,7%) и добавление (7,7%).

Далее следует обобщить использование переводческих стратегий и трансформаций, использованных при переводе поэтических текстов, рассмотренных в данной работе.

В первую очередь проведем количественный анализ использованных переводческих стратегий. В переводах поэтических текстов, приведенных в настоящей работе, подавляющее большинство средств создания образности переводилось посредством стратегии интерпретации. Данная стратегия использовалась 62 раза (71,3%), в то время как стратегия дословного перевода лишь 25 раз (28,7%) (см. Рис. 5).

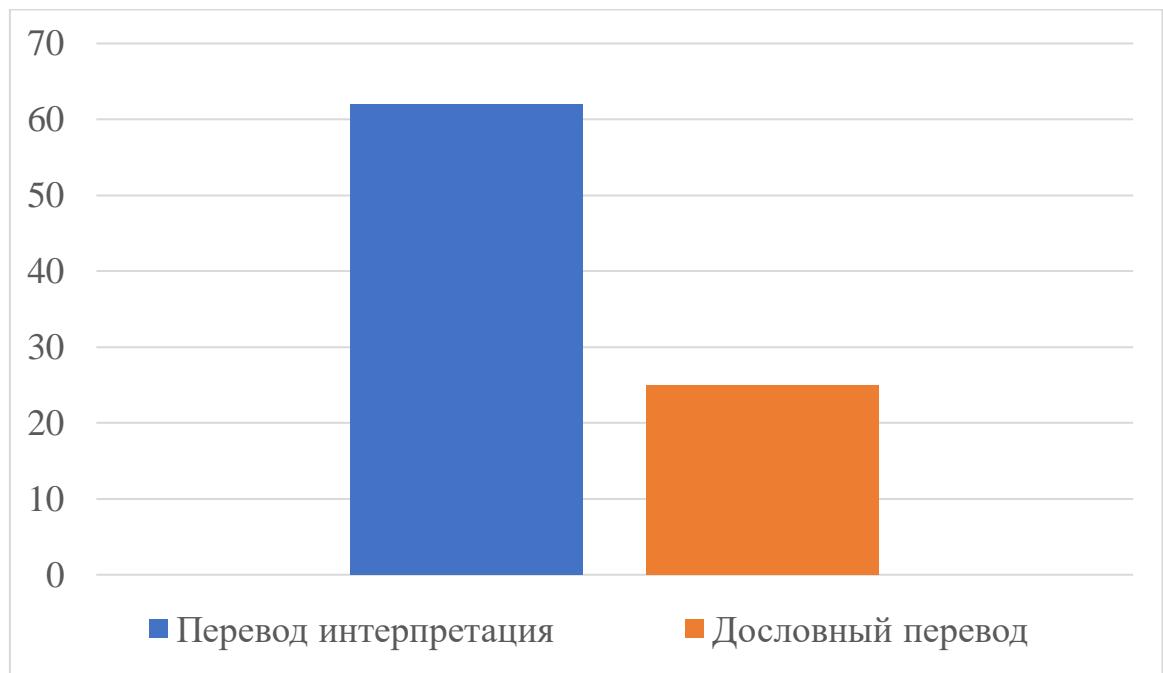


Рисунок 5. Диаграмма, показывающая частотность использования переводческих стратегий

Тенденция к переводу интерпретацией выглядит вполне логичной, поскольку речь идет о поэтических текстах, перевод которых требует частого применения различных трансформаций с целью передачи тропов. Довольно часто дословно передаются метафоры, поскольку это, вероятно, позволяло передать настроения, присущие поэзии романтизма.

Таким же образом проведем анализ переводческих трансформаций. Таким образом, при использовании стратегии перевода интерпретации использовались следующие трансформации: конкретизация 3 раза (4,7%), опущение 13 раз (20,6%), добавление 3 раза (4,7%), компенсация 5 раз (8%), логическая синонимия 11 раз (17,5%), модуляция 3 раза (4,7%), грамматические замены 21 раз (33,4%), экспликация 2 раза (3,2%), генерализация 1 раз (1,6%) и перестановка 1 раз (1,6%) (см. Рис.6).

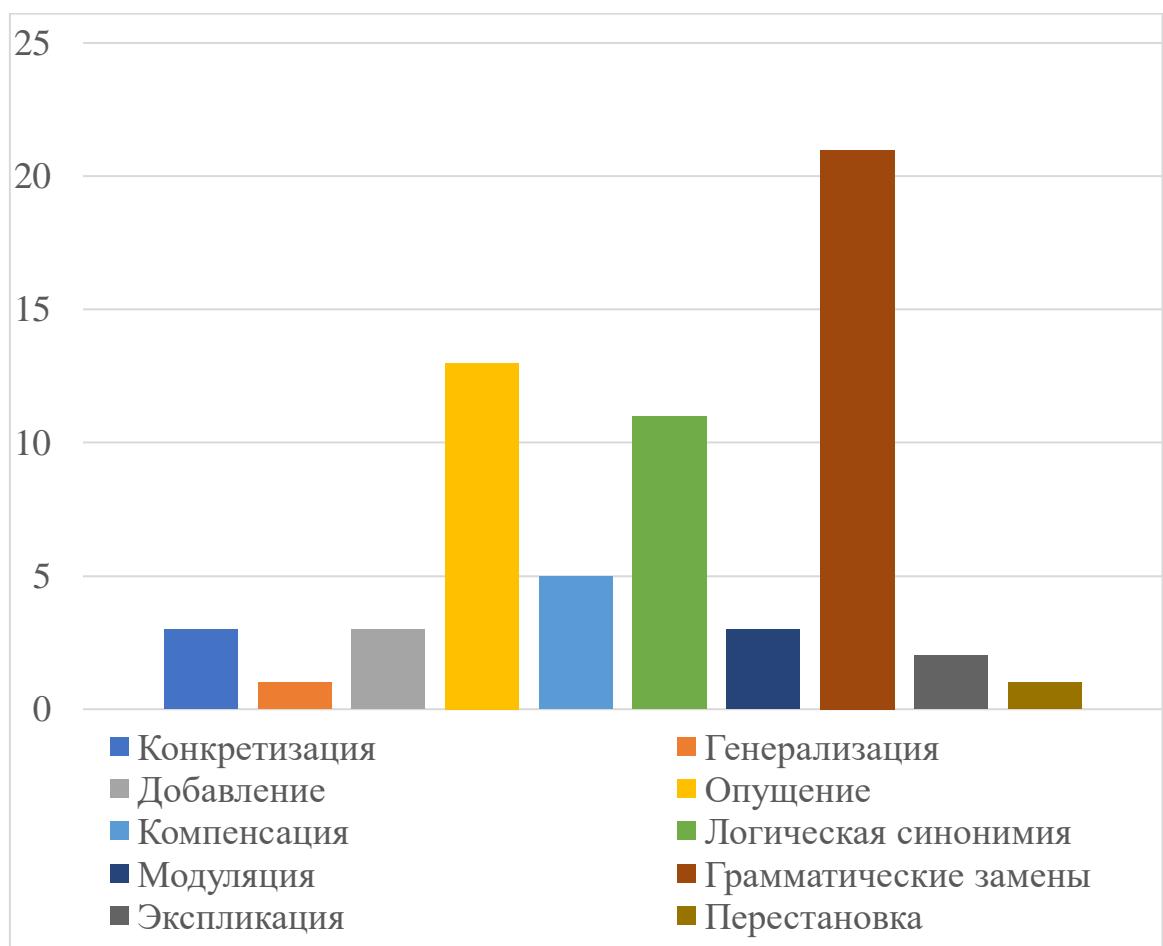


Рисунок 6. Диаграмма, показывающая частотность употребления переводческих трансформаций

Таким образом, наиболее употребительными оказались грамматические замены, опущение и логическая синонимия.

Стоит обобщить, что при переводе метафор наиболее часто применяется стратегия дословного перевода, а при переводе образных сравнений часто используются грамматические трансформации, что обусловлено тенденцией русского языка к выражению сравнений творительным падежом. Большое количество грамматических замен при переводе эпитетов является следствием тенденции замены конструкции существительное + прилагательное, обусловленное частым использованием глагольной рифмы. Частое опущение при переводе эпитетов связано, вероятно, со склонностью к доместикации, поскольку наиболее часто опускаются именно существительные, несущие в себе основу образа.

Можно сделать вывод, что опущение и замена грамматической конструкции вновь обусловлены композиционными особенностями стихосложения первой трети XIX века в России. Кроме того, большое количество такого приема как логическая синонимия, результатом которой является замена образа вызвано тенденцией к доместикации ввиду расхождения восприятия отдельных образов и понятий сознанием французского и русского человека.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Подводя итог, следует отметить, что анализ французских поэтических текстов первой трети XIX столетия и их переводов на русский язык, выполненных русскими поэтами той же эпохи позволяет определить некоторые тенденции в переводоведении того времени.

Обобщая вышеперечисленные выводы, можно выделить следующие тенденции в переводе средств образности: метафора, будучи наиболее распространенным тропом, чаще всего сохраняется при переводе на русский язык (72%). При этом, в процессе перевода метафоры наиболее часто используется именно стратегия дословного перевода (44%), что, вероятно, обусловлено стремлением переводчиков передать образ и идеи, заложенные автором, для как можно более полного соответствия идеям романтизма.

Образные сравнения также в подавляющем большинстве случаев сохраняются при переводе (88,2%). Поскольку образные сравнения во французском языке чаще всего вводятся союзами *comme*, *ainsi que* и т.п., на русский язык они нередко переводятся при помощи стратегии перевода интерпретации (73,3%), а именно с использованием грамматических замен (46,1%) и вводятся эквивалентными союзами *как*, *подобно* и т.д. Стоит отметить, что русскому языку свойственно построение сравнительных оборотов формами творительного падежа, что также довольно часто применяется переводчиками в качестве вышеупомянутых грамматических трансформаций.

Эпитет, в свою очередь, имеет тенденцию к передаче стратегией перевода интерпретации (82%) и, следовательно, к более частой замене грамматической конструкции (41,7%), что, вероятно, вызвано целью сохранить глагольную рифму. Как следствие, в поэзии довольно часто наблюдается введение эпитетов в других местах текста (16,5%), что может

ошибочно восприниматься как искажение формы или содержания произведения. Именно поэтому при переводе эпитетов крайне редко используется стратегия дословного перевода (18%).

Поскольку олицетворение, напротив, практически всегда строится при помощи глагола или предикативных конструкций, опускается при переводе реже эпитета (29,4%). Случай опущения опять же обусловлены особенностями стихосложения эпохи русского романтизма (частая рифма на глагол). Кроме того, следует выделить довольно частую замену отдельных образов с использованием логической синонимии (23%), которая вызвана расхождением некоторых понятий и феноменов во французской и русской жизни, что приводит к использованию стратегии перевода интерпретации.

Суммируя вышесказанное, следует отметить, что литературные условия, присущие началу XIX века во многом определяли форму и содержание работы не только русских поэтов, но и направляли в определенном направлении деятельность переводчиков того времени, что, в целом, подтверждается доминированием стратегии перевода интерпретации, включающей работу с многочисленными переводческими трансформациями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе нами была затронута проблема способов перевода средств создания образности при переводе поэтических текстов с французского языка на русский.

Цель данной работы – выявление и описание специфики перевода средств создания образности в поэтических произведениях эпохи романтизма в паре языков русский / французский.

Теоретический анализ литературы позволил рассмотреть понятие поэтического текста в аспекте переводческой деятельности, а также выделить основные проблемы, с которыми сталкиваются переводчики в процессе работы над поэтическим текстом. Таким образом, были выделены некоторые классификации переводческих стратегий, применимых непосредственно к процессу перевода поэтического текста, среди которых стратегия буквального (дословного) перевода и стратегия перевода интерпретации; выбрана классификация переводческих трансформаций, необходимая для дальнейшей работы с поэтическими текстами и их переводами. Кроме того, на основе анализа теоретической литературы выявлены характерные черты и стилистические особенности романтизма как литературного направления и основные средства создания образности в поэтическом тексте и способы их перевода.

Во второй главе исследования были проанализированы произведения поэтов-романтиков первой трети XIX века и их переводы на русский язык, выполненные русскими лириками XIX столетия. В ходе анализа выявлены и описаны особенности и основные тенденции применения переводческих стратегий и трансформаций при переводе метафор, образных сравнений, эпитетов и олицетворения в поэтическом тексте. Наиболее частотной стратегией перевода метафор стала стратегия дословного перевода (считаем

наиболее частотной именно её, поскольку стратегия перевода интерпретации подразумевает использование множества переводческих трансформаций). При переводе образных сравнений, эпитетов и олицетворений доминантной оказалась стратегия перевода интерпретации.

Среди непосредственно переводческих трансформаций наиболее употребительными оказались опущение, логическая синонимия и грамматические замены.

Таким образом, нами был сделан вывод, что при переводе метафоры наиболее употребительной оказалась стратегия дословного перевода, поскольку переводчики эпохи романтизма стремились передать суть данного движения, заключенную в образах, создаваемых авторами текстов, что выражается в отказе от различного рода опущений и преобразований.

В этой связи, образные сравнения также довольно редко опускались и переводились по большей части дословно с сохранением сравнительных оборотов, что обусловлено стремлением сохранения ритма произведения. Тем не менее, нередко сравнения передавались на русском языке творительным падежом посредством большого количества грамматических замен, что подтверждает превалирование стратегии перевода интерпретации.

Соблюдение формальных условностей нашло свое отражение и в переводе эпитетов, что характеризуется крайне частым использование грамматических замен. Поскольку в начале XIX века в русской поэзии было «модным» рифмовать на глагол, расположенные зачастую в конце строк эпитеты передавались глагольными конструкциями. Следствием данной тенденции является частое использование таких переводческих трансформаций, как опущение и, следовательно, компенсация.

Довольно распространенной тенденцией является перевод олицетворения с опорой на стратегию перевода интерпретации ввиду культурных особенностей разных народов, что вынуждает часто

использовать логическую синонимию в целях замены отдельных образов. Более частые случаи опущения также обусловлены особенностями стихосложения эпохи русского романтизма, для поэзии которого было характерно использование глагольной рифмы.

Подводя итог вышесказанному, стоит отметить, что каждая из упомянутых переводческих стратегий и трансформаций имеет свою цель и историко-литературную обусловленность, ввиду чего необходимо дальнейшее исследование данного вопроса в целях расширения теоретико-методологической базы перевода поэзии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева И.С. Профессиональный тренинг переводчика. Учебное пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей. СПб.: Союз, 2008. 288 с.
2. Анохина Ю. М. Синтаксические аспекты выражения сравнений в русском и французском языках // ОНВ. 2006. №9 (47). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sintaksicheskie-aspeky-vyrazheniya-sravneniy-v-russkom-i-frantsuzskom-yazykah> (дата обращения: 05.03.2021).
3. Балашов Н.И. Структурно-реляционная дифференциация знака языкового и знака поэтического // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. 1982. Т. 41. №2. С. 125–135.
4. Балланш П.С. О чувстве. Опыт об общественных установлениях. / Эстетика раннего французского романтизма. Пер. с фр. М.: Искусство, 1982. С. 33–70.
5. Бархударов Л.С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. М.: «Междунар. отношения», 1975. 240 с.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 297–325, 421–423.
7. Богородицкий В.А. Общий курс русской грамматики. М.-JL: Государственное социально-экономическое издательство. 1935. 354 с.
8. Бодлер Ш. Цветы зла: сборник стихотворений / Шарль Бодлер; пер. с фр. В. Шершеневича. Москва: Издательство АСТ, 2019. 256 с.
9. Боева Е.Д., Кулькина Е.А. Способы перевода авторской метафоры в художественном тексте / Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 4 (34), часть 3. С. 41–44.
10. Венгерова З.А. Парнасцы // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1897. Т. XXIIa. С. 834–835.

11. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., "Высшая школа", 1989. 404 с.
12. Галь Н. Слово живое и мертвое. Москва: Время, 2007. 592 с.
13. Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. М.: Издательство Московского университета, 2007. 544 с.
14. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: «Фортуна Лимитед», 2000. 352 с.
15. Железнova-Липец И.А. Сравнение и метафора как средства создания художественного образа в поэзии Шарля Бодлера и ее русских переводах. Казань, 2012. 242 с.
16. Жутовская Н.М. Поэтический перевод и проблема адекватности // Царскосельские чтения. 2014. №XVIII. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poeticheskiy-perevod-i-problema-adekvatnosti> (дата обращения: 19.10.2020).
17. Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. Горкина А.П. М.: Росмэн, 2007. 608 с.
18. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А. Соловьевой. М.: Высшая школа, 1991. 637 с.
19. Казарин Ю.В. Поэтический текст как система: Монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 260 с.
20. Касюк Н.С. Филологический анализ поэтического текста: специфика работы. Текстолингвистика: проблемы идиостиля и анализа коммуникативно значимых элементов. Минск, 2011. С. 73–76.
21. Кашкин И.А. О методе и школе советского художественного перевода. // Поэтика перевода. М.: Радуга, 1988. 235 с.
22. Ковалевская Е.Г. История русского литературного языка. М., 1992. 303 с.

23. Коломайнен Л.П. Стратегии доместикации и форенизации при переводе деловых текстов [Электронный ресурс]: лекция // Петрозаводский государственный университет (ПетрГУ). Петрозаводск, 2015. URL: http://old.petrsu.ru/Faculties/Balfin/LPKolomainen_2011.html (дата обращения: 18.05.2021)
24. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. М.: Высш. шк., 1990. 253 с.
25. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. Учебное пособие. М.: ЧеРо, совместно с "Юрайт", 2000. 136 с.
26. Корнаухова Н.Г. Переводческие стратегии в аспекте манипуляции сознанием // Вестник ИГЛУ. 2011. Вып.13. С. 90–96.
27. Коршунова Е.С. Способы художественного перевода сравнений (на примере повести Э. Хемингуэя «Старик и море») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2018. № 5(83). Ч. 1. С. 124–127.
28. Коурова О.И. Концепты «Жизнь» и «Смерть» в русской романтической поэзии (на материале традиционно-поэтической лексики и фразеологии) // Вестник ОГУ, 2004. №11. С. 122–125.
29. Куниловская М.А. Авторская метафора как объект перевода // Lingua mobilis. 2010. №4 (23). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskaya-metafora-kak-obekt-perevoda> (дата обращения: 15.11.2020).
30. Леонтьева К.И. Сверхсемантизация формы поэтического текста как проблема перевода // Lingua mobilis, 2012. №1 (34). С. 100–115.
31. Лиходкина И.А. Лингвокогнитивный аспект адекватной передачи образности при художественном переводе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 9. С. 368–372.

32. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. 320 с.
33. Магомедзагиров Р.Г. Методы и принципы поэтического перевода. Переводческие преобразования при переводе поэзии // Русистика. 2016. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metody-i-prinzipy-poeticheskogo-perevoda-perevodcheskie-preobrazovaniya-pri-perevode-poezii> (дата обращения: 10.05.2021).
34. Маймин Е.А. О русском романтизме. М.: 1975. С. 45–48.
35. Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. М.: Московский Лицей, 1996. 208 с.
36. Мопассан Г. де. Сильна как смерть // Мопассан Г. де. Собр. соч.: в 6-ти т. / пер. с фр. М.: ТЕРРА, 1999. Т. 6. С. 133–324.
37. Мурzin Л.Н. Язык, текст и культура // Человек – текст – культура. Екатеринбург, 1994. С. 160–169.
38. Набоков В.В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М.: Интелвак, 1999. 1008 с.
39. Науменко О.В. Особенности поэтического перевода. // Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода. – Нижний Новгород, 2013. С. 113–118.
40. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь 3-е изд., перераб. М.: Флинта: Наука, 2003. 320 с.
41. Николюкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. ИНИОН РАН: Интелвак, 2001. 1596 с.
42. Ожегов С.И. и Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. 4-е изд. дополненное. М.: ООО «А ТЕМП», 2006. 944 стр.

43. Паршин А. Теория и практика перевода. М., 2000. 310 с.
44. Прибыткова И.В. Проблема поэтического перевода / И. В. Прибыткова. Текст: непосредственный // Молодой ученый, 2020. № 2 (292). С. 363–369. [Электронный ресурс] URL: <https://moluch.ru/archive/292/66182/> (дата обращения: 19.10.2020).
45. Ранчин А.М. ЛЁГКАЯ ПОЭЗИЯ // Большая российская энциклопедия. Том 17. Москва, 2010. с. 147.
46. Романов Д.А. Стихотворение А.А. Фета «На заре ты её не буди...»: стилистика романтизма. / Русская речь, 2015. №1. С. 12–18
47. Сталь Ж. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями / Ж. Де Сталь М.: Искусство, 1989. 476 с.
48. Степина А.В. Переводческая стратегия: понятие, подходы, классификации / А.В. Степина, Е.Д. Селифонова // Перспективы науки – 2015: Сборник докладов I Международного заочного конкурса научно-исследовательских работ, Казань, 12–26 октября 2015 года / Научный редактор А.В. Гумеров. Казань: Рокета Союз, 2015. С. 378–381.
49. Тамарченко Н.Д. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа]; под ред. Н.Д. Тамарченко. 2-е изд., стер. М.: Издательский центр «Академия», 2012. 256 с. (Сер. Бакалавриат).
50. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т.1. 481 с.
51. Шутёмова Н.В. Специфика текста при поэтическом переводе. // Стереотипность и творчество в тексте. Межвузовский сборник научных трудов. Государственное образовательное учреждение Высшего профессионального образования «Пермский государственный университет»; под редакцией профессора Е.А. Баженовой. Пермь, 2009. С. 302–307.

52. Щербакова А.И. Образ художника в эстетике раннего французского романтизма // Достижения вузовской науки, 2014. №11. С. 49–54.
53. Энгельгардт Б.М. Феноменология и теория словесности. Москва: Новое литературное обозрение, 2005. 464 с.
54. Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь-справочник / под ред. А.П. Сковородникова. Члены редколлегии: Г.А. Копнина, Л.В. Куликова, О.В. Фельде, Б.Я. Шарифуллин, М.А. Южанникова. Красноярск: Изд-во Сибирского федерального университета, 2012. 882 с.
55. Kayra E. Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique, 1998. Meta, 43(2), pp. 254–261.
56. Ladmiral Jean-René, Meschonnic Henri. Poétique de.../Théorèmes pour... la traduction. In: Langue française, n°51, 1981. La traduction, sous la direction de Jean-René Ladmiral et Henri Meschonnic. pp. 3–18.
57. Lederer M. La théorie interprétative de la traduction : un résumé // Revue des lettres et de traduction, 1997. № 3. P. 11–20.
58. Lefevre A. Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context. New York: The Modern Language Association of America, 1992. 165 p.
59. Marouzeau J. La traduction. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1956, n°8. pp. 147–150.
60. Maupassant G. de. Fort comme la mort. Paris : Albin Michel, 1956. Vol. 3. 228 p.
61. Newmark P. A Textbook of Translation. Harlow: Pearson Education Limited, 2008. 292 p.
62. Schaeffer J.-M. Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? Paris, Le Seuil, 1989. 192 p.

63. Todorov T. Théories du symbole. Paris, Le Seuil, 1977. 384 p.
64. Venuti L. Strategies of translation. In M. Baker (ed.), Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London & New York: Routledge, 2001. P. 240–244.
65. Nakaji Yoshikazu. L'œuvre poétique entre traduction et création. In: Littérature, n°125, 2002. L'œuvre illimitée. pp. 66–72.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Военно-инженерный институт
Цикл лингвистического и информационного обеспечения
45.05.01 «Перевод и переводоведение»

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯиПЛ
А.В. Колмогорова
«15 » июнр 2021 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ОБРАЗНОСТИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ
ПРИ ПЕРЕВОДЕ С ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ**

Выпускник

С.А. Глебов

Научный руководитель

д-р филол. наук,
проф. А.В. Колмогорова

Нормоконтролер

В.В. Ефимова

Красноярск 2021