

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 КРЯиПЛ
_____ А.В. Колмогорова
« _____ » _____ 2021 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**ПРОЯВЛЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ПЕРЕВОДЧИКА В
ПЕРЕВОДЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ (НА МАТЕРИАЛЕ
ПЕРЕВОДОВ К.Н. БАТЮШКОВА, Е.А. БАРАТЫНСКОГО)**

Выпускник

О.П.Черкашин

Научный руководитель

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

Нормоконтролер

В.В.Ефимова

Красноярск 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ИДИОСТИЛЯ ПЕРЕВОДЧИКА ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ.....	6
1.1 Специфика перевода поэтического текста.....	6
1.2 Адекватность поэтического перевода.....	10
1.3 Понятие идиостиля.....	14
1.4 Составляющие идиостиля.....	18
1.5 Основные даты жизни и творчества К.Н. Батюшкова.....	23
1.6 Основные даты жизни и творчества Е.А. Баратынского.....	27
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	31
ГЛАВА 2. ПРОЯВЛЕНИЯ СПЕЦИФИКИ ИДИОСТИЛЯ ПОЭТА В ЕГО ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	34
2.1 Идиостиль К.Н. Батюшкова	34
2.2 Проявление идиостиля К.Н. Батюшкова как поэта в переводческой деятельности.....	39
2.3 Идиостиль Е.А. Баратынского.....	63
2.4 Проявление идиостиля Е.А. Баратынского как поэта в переводческой деятельности.....	68
2.5 Сравнительная характеристика идиостилей Батюшкова и Баратынского как авторов и переводчиков.....	75
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	81
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	83
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	86
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	92

ВВЕДЕНИЕ

Описание языка на уровне нормы – одна из базовых задач стилистики, в то время как рассмотрение индивидуальных особенностей речи остается относительно новой проблемой. Еще более актуальным вопросом является проявление этих особенностей при переводе, который традиционно рассматривается с позиций адекватности и эквивалентности. Перевод поэтического текста, представляющий собой особую специфику художественного перевода, заключается в полном перевыражении подлинника, то есть в создании нового стихотворного произведения, в котором не придается решающего значения исходной форме ввиду ритмических и композиционных различий языков и неизбежно проявляется индивидуальный творческий потенциал переводчика.

К.Н. Батюшков – один из непосредственных предшественников А.С. Пушкина в русской литературе. На преемственность и параллели между поэтами на уровне поэтической фразеологии и образов указывали многие исследователи языка того времени. Исходя из эволюции русской поэзии, ее взаимодействия с античной и западноевропейской традициями, К.Н. Батюшков как поэт оказался важной фигурой, чья биография и творчество были основательно изучены. Творчеству же Е.А. Баратынского, как и в годы его жизни, так и после, посвящено немного работ, которые бы приводили исчерпывающий анализ особенностей языка и стиля его произведений. При всем сходстве проблематики и основных линий с общими тенденциями, поэтический стиль Баратынского был очень своеобразен и насыщен, что в нем так отмечал и ценил А.С. Пушкин.

Однако творчество обоих поэтов не ограничивалось произведениями на родном языке. Так, данная работа посвящена анализу характерных черт их индивидуального поэтического стиля и проявлению таковых в переводе стихотворных текстов с французского языка.

Актуальность данной работы обусловлена, прежде всего,

рассмотрением текста перевода не с позиций адекватности и эквивалентности, а с точки зрения проявления в нем индивидуального стиля переводчика как сложившейся языковой личности.

Объектом исследования настоящей работы является индивидуальные стили К.Н. Батюшкова и Е.А. Баратынского.

Предметом исследования выступают характеристики и особенности индивидуальных стилей К.Н. Батюшкова и Е.А. Баратынского как русских поэтов и как переводчиков поэтических произведений с французского языка на русский. Таким образом, исследовательский вопрос ставится следующим образом: отражается ли, и если да, то в какой мере, индивидуальный стиль поэтов в их работе как переводчиков.

Материал исследования: 168 поэтических текстов на русском языке за авторством К.Н. Батюшкова; 11 переводов с французского языка поэтических текстов, выполненных К.Н. Батюшковым; 239 поэтических текстов на русском языке Е.А. Баратынского; 8 переводов с французского языка поэтических текстов, выполненных Е.А. Баратынским.

Цель исследования – выявить и описать черты индивидуальных стилей в поэтических текстах К.Н. Батюшкова, Е.А. Баратынского, которые проявляются при переводе франкоязычного текста.

Поставленная цель подразумевает решение следующих **задач**:

- анализ литературы по проблеме поэтического перевода;
- рассмотрение понятия идиостиля с точки зрения разных научных подходов и выявление составляющих индивидуального авторского стиля на отдельных языковых и структурных уровнях;
- изучение историко-литературных очерков о жизни и творчестве К.Н. Батюшкова и Е.А. Баратынского;
- анализ идиостиля К.Н. Батюшкова как поэта на основе выработанной теоретической основы и выявление особенностей его идиостиля при переводе французских поэтических текстов;
- анализ идиостиля Е.А. Баратынского как поэта на основе

выработанной теоретической основы и выявление особенностей его идиостиля при переводе французских поэтических текстов;

- сопоставление и классификация выявленных особенностей.

Поставленные задачи предопределили следующие **методы исследования**: метод сплошной выборки; компонентный анализ; контекстуальный анализ, переводческий анализ, сравнительно-сопоставительный анализ.

Теоретическая значимость заключается в обогащении имеющегося материала относительно проявления индивидуального стиля автора в тексте перевода.

Результат проведенного исследования имеет **практическую значимость** в преподавании учебных курсов по практике перевода французского языка и стилистике французского языка.

Структура работы: выпускная квалификационная работа состоит из Введения, двух Глав, Заключения, Списка литературы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ИДИОСТИЛЯ ПЕРЕВОДЧИКА ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

1. 1 Специфика перевода поэтического текста

Перевод поэзии по-прежнему относится к разделу специальной проблематики, оставаясь одним из самых сложных подвидов в художественном переводе. Так, в толковом переводоведческом словаре Л.Л. Нелюбина поэтический перевод определяется, во-первых, как передача произведения из одной культуры в другую, «от сердца к сердцу», во-вторых, как сама по себе форма поэтического творчества [Нелюбин, 2003: 162]. Подробную классификацию проблем поэтического перевода в форме четырех основополагающих вопросов представляют В.В. Сдобников и О.В. Петрова. Список таких вопросов сводится к следующему: Возможно ли воссоздать в поэтическом переводе всю систему образов и ассоциаций, лежащих в основе оригинального поэтического текста, и если да, то будут ли они оказывать на читателя перевода то же воздействие, что и на читателя оригинала? Возможно ли перевести поэтический текст размером подлинника, и если нет, то с какими содержательными и формальными потерями это сопряжено? Нужно ли стремиться к тому, чтобы перенести поэтический текст размером подлинника, и если это сделать, то с какими содержательными и формальными потерями это сопряжено? Насколько возможно и насколько необходимо сохранять в переводе характер рифмы оригинала? [Сдобников, Петрова, 2007: 411].

Таким образом, сложности, возникающие при переводе поэтического текста, условно подразделяются на две группы, первая из которых связана с особенностями национального и авторского мышления. Как выразился Е.Г. Эткинд, «в поэтическом творчестве с наибольшей полнотой и концентрированностью выражается дух народа – своеобразие его исторического и культурного развития, его психического строя. Понять

поэзию другого народа – значит понять другой национальный характер, эмоциональный мир другой культуры» [Эткинд, 1963: 3]. Вторая категория, в свою очередь, связана, по словам Л.С. Бархударова, со своеобразием формы и художественных свойств жанра, что налагает строгие ограничения в силу большей, чем в прозе, зависимости поэтического произведения от особенностей языка, на котором написано и необходимости передачи ритмико-мелодической и композиционно-структурной стороны подлинника [Бархударов, 1964: 41].

Что касается последнего, то, хотя, для поэтического перевода задачи остаются все теми же, что и для художественного перевода в целом, специфика образной основы и формы, подчиненная особенностям строения языка, делает его гораздо более сложным. Законы стихосложения, часто уникальные для того или иного языка, определяют ритмическую организацию, рифму, фонетическую, грамматическую, стилистическую, строфическую и другие структуры. Так, например, ударение во французском языке задает собственную слоговую и акцентную композицию. В результате, его система стихосложения не может передать различия привычных для русского языка силлабо-тонических размеров, таких как ямб, хорей и т. д. И даже там, где техническая возможность сохранения размера есть, различия в длине слов заставляют стих звучать по-разному – лексические соответствия словам языка оригинала в языке перевода, как правило, не рифмуются. Это, кроме прочего, делает вполне закономерным нарушение привычного порядка слов или сопровождение лексического соответствия той или иной грамматической трансформацией. Таким образом, решение всех вопросов, связанных с формой поэтического перевода, требует всестороннего анализа использованных автором выразительных средств и соответствующих средств языка перевода.

Однако отметим, что большинство исследователей сходится в том, что главной задачей перевода поэтического текста остается не столько соблюдение специфики внешней формы, сколько передача эмоций, а

читатель, согласно Я.Л. Либерману, может и не придавать решающего значения воспроизведению технических приемов [Либерман, 1995: 9]. Так, например, Ё. Накадзи ключевыми составляющими успешного поэтического перевода назвал верно переданные идея, чувство и тональность (*idée, sensation et tonalité*) [Nakaji, 2002: 66]. Будь текст перевода «сплошь начинен рифмами, изощренными метрическими структурами и взрывными метафорами – все равно он останется “рифмованной прозой”» [Гончаренко, 1999: 110], если не несет эстетической информации. Стремление приблизиться к оригиналу в вербальном и стилистическом отношении дает переводчику скорее возможность напрямую процитировать автора и передать точную фактологическую информацию, что могло бы быть полезно в исследовательской работе, но не годилось бы для художественного воздействия на читателя. Касательно подлинно поэтического перевода, найти прямые соответствия, как было ранее отмечено, практически невозможно из-за условностей и строгой композиции, что делает каждую лексическую единицу поэтического текста неслучайной: как выразился М.М. Бахтин, «только в поэзии язык раскрывает все свои возможности; поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого» [Бахтин, 1975: 46].

Поэтическая функция стихотворного текста схожа с прагматической: в обоих случаях адресат испытывает определенное воздействие. Данное понятие Р.О. Якобсон трактовал как «направленность на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого – это поэтическая функция языка. Эту функцию нельзя успешно изучать в отрыве от общих проблем языка, и, с другой стороны, анализ языка требует тщательного рассмотрения его поэтической функции» [Якобсон, 1975: 202]. Однако если прагматическая функция воздействует на поведение получателя, поэтическая вызывает определенные эстетические переживания. Обусловлено это своеобразием поэтического произведения, часто уникального в своей семантике – средства, реализующие поэтическую

функцию, как правило, непредсказуемы. В этой же перспективе, Э. Кайра отмечал, что в поэзии каждая речевая единица несет двойное значение: репрезентативное и символическое (*la valeur représentative et symbolique*) [Kayra, 1998: 255]. Так, специфическая организация поэтического текста меняет сам принцип смыслообразования, придавая уже каждой лексической единице своеобразное художественное воздействие, меняя их прямые функции (исключая служебные и строевые слова: предлоги, союзы, артикли, служебные и вспомогательные глаголы, личные, притяжательные, указательные, неопределенные и союзные местоимения, частицы и др.). «Выжимание соков» происходит ввиду краткости лирического текста, где всякий элемент, слово или фраза, необходимо наделять дополнительным значением, подводя под метафорическую или ритмическую системы. Следовательно, выделяются две разновидности поэтического текста: *автологический* текст, где слова употребляются в их прямом, непосредственном значении [Квятковский, 1966: 7], и *металогический* текст с необходимойfigуральностью лексических единиц и оборотов. Как отмечает С.Ф. Гончаренко, множественность значений слова и вызываемые ассоциации, которые обуславливают его металогическое употребление, за редким исключением, не переводимы [Гончаренко, 1972: 81]. Важно, кроме того, учитывать исторические и социальные условия написания оригинала, что также может придавать лексическим единицам тот или иной оттенок. «Осуществление в другом материале не единства содержания и формы оригинала, а конкретизация этого единства в сознании воспринимающего» [Левый, 1976: 129], интерпретация всего того сложного комплекса, называемого эстетической информацией, и является первостепенной задачей при переводе поэтического текста.

Именно в этом аспекте переводчик и проявляет свой потенциал, воссоздавая новое произведение, эквивалентное исходному тексту по концептуальной и эстетической информации, но несущее уже иные языковые формы, что часто стирает грань между оригинальным поэтическим и

переводческим творчеством – согласно Л. Робелю, в этом и заключается парадокс поэтического перевода, представляющего собой одновременно «подражание творению и творение подражания» [Robel, 1968: 128]. Сколь бы выдающимся не получился результат, неизбежные отклонения, опущения конструкций, которые при переводе оказываются штампом, хотя в оригинале воплощали некоторую долю творчества, или преднамеренные добавления при переводе для соблюдения эстетической концепции могут вести к потерям в формальном содержании. Так, субъективизм в тексте перевода может обрести вполне материальное воплощение. И поскольку для получателя текста перевода этот текст уже является единственной данностью, он, как правило, не может и не берется судить о смысловых сдвигах, произошедших при переводе. Хотя в каждом конкретном случае конечный вариант будет определяться чувством ответственности и такта переводчика, вопрос об оценке *адекватности* такого вида перевода остается открытым.

1.2 Адекватность поэтического перевода

Итак, определив цель поэтического перевода как такового, имеет смысл обозначить понятие поэтической коммуникации – вида общения между автором и реципиентом, при котором посредством стихотворного текста осуществляется одновременная передача фактуальной, концептуальной информации и сложного комплекса информации эстетической [Гончаренко, 1999: 111]. В контексте оценки качества перевода как процесса коммуникации используются такие понятия, как эквивалентность и адекватность, часто противопоставляемые друг другу.

Согласно Д.В. Псурцеву, перевод, иначе говоря, интерпретация – это обоснованное понимание текста оригинала, аналитическая деятельность, направленная на полное раскрытие содержания текста. Причем раскрыть содержание означает «не просто извлечь содержательную информацию о внешнем мире, но и уяснить механизмы ее кодирования, и обосновать

правомерность и продуктивность используемых приемов и способов декодирования информации» [Псурцев, 2002: 18]. К переводу художественного (поэтического) текста применяется два подхода: когда автор стремится охватить весь текст во всем разнообразии, и, когда из множества аспектов выбираются наиболее существенные. В первом случае текст делится на условные семантические единицы: слово, реже – словосочетание или предложение. Второй подход, прямо противоположный, заключается в том, что автор берет за основу какой-либо признак, характерный для всего произведения в целом. Чтобы дать объективную оценку результатов деятельности переводчика, по мнению Д. Самойлова, нужно сравнивать «не строку со строкой, а стихотворение со стихотворением. При этом надо охватить стихотворение в целом и решить, воссоздано ли главное – мысль, интонация, эмоциональный колорит, а потом уже добиваться сходства в деталях» [Самойлов, 1965: 62].

Термин «адекватность» в ряде случаев трактуется как взаимозаменяемый с термином «эквивалентность», как, например, у Дж. Кэтфорда, определяющего переводческую эквивалентность (*translation equivalence*) как адекватность перевода [Catford, 1965: 27], однако данные термины отнюдь не тождественны. Так, если эквивалентность понимается как равнозначность единиц языка, обусловленная частными параметрами текста, на уровне, например, морфологии, или на уровне синтаксиса, то адекватностью будет соответствие с оригиналом в общем, на уровне всего текста, то есть соответствие стилистическим, функциональным, коммуникативно-прагматическим, жанровым характеристикам подлинника. Вообще, давая определение термину «эквивалентность», Д. Кенни, например, утверждает о прямой зависимости ее от термина «перевод», отмечая попытки определить «перевод» через «эквивалентность» и наоборот, что создает своего рода замкнутую цепь [Kenny, 1998: 79]. Таким образом, эквивалентность воспринимается именно как семантическая категория, связанная с отношениями максимально достижимого тождества между

текстами оригинала и перевода. По словам же С. Басснетт, точное определение эквивалентности хорошо для математики, однако в теории перевода оно не вызовет ничего, кроме проблем в его применении на практике [Bassnett, 1991]. Что касается адекватности, Ю. Найда сформулировал три основных критерия, которые, характеризуя качество перевода, неразрывно связаны с понятием адекватности: общая эффективность коммуникации, понимание замысла автора текста и эквивалентная реакция на текст (*general efficiency of the communicative process, comprehension of intent and equivalence of response*) [Nida, 1969: 28].

Таким образом, адекватность, как степень коммуникативной равнозначности перевода, ориентирована не столько на степень соответствия текста перевода тексту оригинала, сколько на соответствие ожиданиям получателя. Сходство с исходным текстом может быть достаточно значительным, но не достигать абсолютной полноты, а степень воздействия перевода на читателя зависит от этого далеко не в первую очередь. В некоторых случаях определяющая роль принадлежит формальным факторам, создающим иллюзию сходства перевода и оригинала, а в других – внеtekстовым факторам, когда текст одной культурной традиции, сближается с другой культурно-исторической средой, теряя при этом часть своего исконного содержания. Как отметил А.Д. Швейцер, «цель перевода – создание, на основе подвергнутого целенаправленному (переводческому) анализу первичного текста, вторичного текста, заменяющего первичный в другой языковой и культурной среде» [Швейцер, 1973: 75].

Необходимо обозначить также позицию Я.И. Рецкера, утверждавшего, что «поскольку критерием адекватности может быть лишь соответствие частице действительности, описанной в оригинале, равноценность средств определяется если не тождеством, то максимальным приближением полученного результата к воздействию оригинала» [Рецкер, 2007: 8]. Так, для решения задачи коммуникации, переводчик часто может пожертвовать эквивалентностью. Следовательно, важно, чтобы общая адекватность имела

не максимальный характер, а стала «оптимальным продуктом прагматической, семантической и стилистической адекватности» [Швейцер, 1971: 16], а близость к оригиналу достигалась за счет сохранения его образной системы путем обоснованного истолкования авторской воли.

Как ранее было обозначено, словесная точность не является критерием достоинства в поэтическом переводе, потому ему решительно противопоказана. Следовательно, в той или иной мере, допустимо утратить как элементы формы, так и содержания. Однако, как отметил И. В. Кашкин, единственное, что должно оставаться неизменным, это интонация и настроение, к которым, в зависимости от понимания переводчиком авторского замысла, добавятся вскоре наиболее уместные в данной семантико-стилистической структуре элементы образной системы [Кашкин, 1988: 28]. В данном ключе сложно судить об эквивалентности получившегося перевода поэтического текста, но вполне правомерно таковой можно признать адекватным. По замечанию Ю.В. Ванникова, «от функционально адекватного перевода требуется не полная и точная передача всего смыслового содержания и стилистических особенностей оригинала, согласованных с функционально-стилистическими нормами языка перевода, но лишь правильная передача основной коммуникативной функции оригинала, его функциональной “доминанты”. Другие свойства перевода для функциональной адекватности в принципе нерелевантны» [Ванников, 1988: 35].

Точное же следование формальному плану, либо абсолютизация любого другого аспекта, будь то смысловой (реализуемый в подстрочном переводе), стилистический («переводческий формализм», при котором дотошная передача второстепенных стилевых особенностей подлинника разрушает целостное впечатление) или прагматический («склонение на наши нравы»), согласно С.Ф. Гончаренко [Гончаренко, 1999: 110], привело бы к определенному виду буквализма. Как отмечает А.В. Федоров, «буквализм всегда нарушает либо смысл текста оригинала, либо правильность языка, на

который делается перевод, или же и то, и другое вместе, воспроизводя форму в отрыве от содержания или одни элементы формы в отрыве от других, и в отрыве от содержания в целом» [Федоров, 1983: 115]. В таком случае, буквальному переводу, говоря иначе, переводу «недотрансформированному», необходимы межъязыковые преобразования формальных, а соответственно, и содержательных элементов («с каждой формой связана особая семантическая интерпретация мыслительного содержания» [Бондарко, 1978: 14]), требующие перестройки на лексическом, грамматическом или текстовом уровне, которые называются *переводческими трансформациями* [Алексеева, 2004: 158].

Однако отметим, что переводческие трансформации неизбежны не только из-за различия языковых структур, но и из-за личностных особенностей переводчика. Э. Блоджетт, анализируя сложность поэтического перевода, противопоставлял текст оригинала, в котором автор обращается к соотечественникам, тексту перевода, во многом зависящего от субъективной оценки переводчиком незнакомой ему культуры [Blodgett, 2012: 112]. Несмотря на всю несвободу в поэтическом творчестве, диктуемую необходимостью воссоздавать мысли другого автора, во избежание вторичности и в стремлении, тем или иным образом, оправдать себя как творца, переводчик не может быть объективен к своему произведению. Таким образом, его личные художественные пристрастия налагаются свой отпечаток на конечный материал. Отсюда не может быть абсолютной адекватности, т.к. переводчику важно подчеркнуть свою индивидуальность. Как результат, в переводе присутствует в большей мере индивидуальный художественный стиль переводчика, а не автора текста оригинала.

1.3 Понятие идиостиля

Согласно И.С. Алексеевой, перевод как таковой является, прежде всего, деятельностью творческой, которая заключается в вариативном

перевыражении текста в зависимости от ресурсов языка, поставленных задач или же под воздействием индивидуальности переводчика [Алексеева, 2004: 7]. И хотя проявление им личностных речевых особенностей может показаться непрофессионализмом или отклонением от нормы, характер, творческие переживания, социальные условия неизбежно накладывают свой отпечаток на работу. Это может выражаться в особой лексике, в пользу которой делает свой выбор переводчик при наличии множества вариантов, повторяющихся фразах и словах, иных незначительных штрихах, в целом составляющих его личностный портрет.

Безусловно, основное значение придается исходному стилю и содержанию, а компетентный переводчик, в свою очередь, способен делать определенные выводы о социокультурных и исторических данных, а также, анализируя свою речь и выявляя личные стилевые особенности, не создавать препятствий между автором подлинника и читателем в лице собственной персоны. С учетом данной специфики, М.Г. Шичкина определяет перевод, скорее, как комплекс доминантных смыслов, транслирующих систему мировоззрения переводчика и сохраняющих общую стилистическую и композиционную организацию исходного текста и его pragматическую направленность [Шичкина, 2016: 683]. Иными словами, руководствуясь собственными навыками, интуицией, пониманием контекста и тонким чувством прекрасного, переводчик в пределах допустимого задаст работе собственное направление, прибегнув к трансформациям, неизбежным, в силу недостижимости и нецелесообразности абсолютной эквивалентности. Следовательно, та личностная доминанта, рассказывающая нам о характере переводчика, не должна считаться ошибкой или отклонением. Отбор языковых единиц и образных средств для формирования содержания художественного текста основывается на особенностях сознания языковой личности и ее представлениях о действительности [Старкова, 2015: 79]. Данная система принципов, подчиненная эстетическим и коммуникативным

задачам и моделирующая индивидуально авторскую картину мира, называется *идиостилем* [Грибова, 2010: 16].

При анализе индивидуального стиля автора исследователи используют разные подходы. Так, представители семантико-стилистического подхода рассматривают идиостиль как систему индивидуально-эстетического использования средств словесного выражения, присущих данному периоду развития художественной литературы [Виноградов, 1961: 85]. Определение индивидуальных особенностей авторского стиля невозможно без сопоставлений, во-первых, с литературным языком его времени как нормой, на фоне которой выявляются характерные черты своеобразия, в той или иной степени, отклоняющиеся от нее; во-вторых, с индивидуальными стилями прочих писателей-современников, а также предшественников, так как нельзя игнорировать тот факт, что каждое произведение «носит на себе дыхание, темпы своей эпохи, размер шага этой самой эпохи» [Сейфуллина, 1971: 77].

Лингвопоэтический подход, ориентированный на формально-стилистические параметры, характеризуется «анализом различных структурных форм организации языкового материала с попыткой выявить характер их соотнесенности на уровне стилистического узуса» [Болотнова, 2001: 69]. Будучи направленным, прежде всего, на лексический материал, лингвопоэтический подход имеет целью выявление общих закономерностей в словоупотреблении авторов.

Системно-структурный подход, обоснованный в работе С.Т. Золяна, трактует идиостиль как «функцию, которая соотносит принимающие различные состояния языка с соответствующим определенному состоянию языка возможным миром» [Золян, 1989: 244]. В данной концепции он противопоставлен понятию *идиолект* как его структурный тип. Свое определение данному понятию дает М.М. Михайлов: «Идиолект – это индивидуальный язык личности, сложившийся на основе преломленных через призму личного когнитивного и коммуникативного опыта социальных эталонов и норм» [Михайлов, 1966: 85]. Схожее определение дал и

В.Г. Щукин: «Идиолект – это система речевых средств индивидуума, формирующаяся на основе усвоения языка и развивающаяся в процессе жизнедеятельности данного индивидуума» [Щукин, 1978: 3]. Сам термин «идиолект» был введен Б. Блохом. С его точки зрения, идиолект – это общность возможных высказываний одного автора за один промежуток времени при использовании языка для взаимодействия с другим говорящим [Bloch, 1948: 4]. Н. Хомский называет языковую систему говорящего «внутренним языком», под которым понимается порождающая процедура, образующая структурные описания комплексов фонетических, семантических и структурных свойств: «Внутренний язык, по большому счету, является идиолектом, индивидуальной системой языка» [Chomsky, 2000: 114]. В.В. Виноградов выделяет два уровня данного явления: идиолект в широком смысле представляет собой реализацию определенного языка индивида, т. е. это – совокупность текстов, порождаемых говорящим и исследуемым лингвистом с целью изучения системы языка; идиолект в узком смысле – это совокупность специфических языковых особенностей определенного носителя языка [Виноградов, 1998: 144]. Таким образом, идиолект – фаза формирования идиостиля, его структурный компонент, т. к. он представляет собой всю совокупность языковых средств и обладает ограниченной упорядоченностью элементов и иерархической организованностью [Медведкова, 2016: 126].

Коммуникативно-деятельностный подход делает акцент на семантике и прагматике текста, опираясь на концепцию Ю.Н. Караулова, в рамках которой представление о языковой личности базируется на изучении вербально-семантического, лингвокогнитивного и мотивационного уровней [Караулов, 2010: 51]. Так, в данной перспективе идиостиль приравнивается к понятию «творческой индивидуальности автора», которая, посредством организации многообразных средств, по-своему задает диалог с адресатом. В.В. Леденева так формулирует эту мысль: «Каждая грань художественного

текста высвечивает роль автора – языковой личности – создателя, преобразователя, эстетически трансформирующего и варьирующего средства языка, пользующегося ими как тончайшим инструментом в выражении своих взглядов и оценок» [Леденева, 2001: 41].

Важно также обозначить разницу между идиостилем и авторской оригинальностью. Под первым подразумевается устойчивая система видения мира, «код иносказания» творческой личности, который, во многом задан генетически и зависит от способа мышления данной личности [Золян, 1989: 252]. В то время как, например, Д. Кристалл и Д. Дейви отмечают, что оригинальность представляет собой неустойчивые, временные черты, свидетельствующие о сугубо нетрадиционном использовании языковых средств [Кристалл, Дейви, 1980: 154]. Непостоянный характер авторской оригинальности предполагает субъективную категорию предпочтительности, своеобразный, но сознательный отбор языковых средств, а идиостиль, как самоинтерпретация, обусловленная свойствами мышления, языковой компетенцией и богатством языка, осуществляется, автором «на протяжении всего творчества, причем не всегда осознанно» [Борев, 1988: 18].

Весь комплекс дефиниций и факторов, влияющих на формирование идиостиля, обобщенно представлен в концепции А.И. Грищенко: «неотъемлемая составляющая художественного мира писателя: это система индивидуальных особенностей автора как художника слова в их языковом выражении; это способ отражения и преломления в художественной речи фактов внутреннего мира конкретного писателя – носителя языка в конкретный исторический период» [Грищенко, 2008: 4]. Таким образом, выработанная теоретическая база позволяет рассмотреть отдельные структурные компоненты индивидуального авторского стиля.

1.4 Составляющие идиостиля

Важно подчеркнуть, что специфика авторского видения мира находит свое отражение на всех языковых и структурных уровнях текста и обуславливает отбор именно таких элементов, которые по своим языковым свойствам являются наиболее активными в процессе отражения авторского понимания действительности и реализации прагматики текста.

В данном ключе, изучение категории идиостиля, прежде всего, восходит к понятию языковой личности. М.И. Панов отмечал, что «языковая личность – это индивидуализация, то есть, проявленное состояние языковой способности отдельно взятого носителя языка в его речевых произведениях (текстах)» [Панов, 2005: 587]. Наиболее распространенными в исследованиях являются определения Ю.Н. Каурова. В узком смысле под термином понимается «личность, выраженная в языке и через язык, личность, реконструированная в основных своих чертах на базе языковых средств» [Кауров, 2010: 38]. В широком же смысле языковая личность – это «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений, которые различаются степенью структурно-языковой сложности, глубиной и точностью отражения действительности, определенной целевой направленностью» [Там же: 38]. Из определений идиостиля и идиолекта очевидно, что они, в целом, являются частью языковой личности. По словам С.Н. Плотниковой, именно глубинное понятие языковой личности служит основой для определения личности коммуникативной и дискурсивной [Плотникова, 2005: 8]. Так, языковая личность характеризуется сложной многоуровневой организацией: коммуникативной, вербально-семантической, тезаурусной, мотивационной, нравственной, эмотивной и т. д., вследствие чего суть языковой личности писателя определяется не столько значимостью озвученной проблематики или глубиной поставленных философско-нравственных задач, сколько значимостью индивидуальных

языковых способностей, реализующих индивидуально-авторскую вербально-семантическую систему. В данном контексте, первичное определение приводит В.А. Пищальникова, называя идиостиль «системой логико-семантических способов репрезентации доминантных личностных смыслов концептуальной системы автора художественного текста» [Пищальникова, 1992: 3].

Таким образом, идиостиль заключается в эксплицитности и узнаваемости языковых средств, т. е. в языковом уровне авторской компаративности, когда на фоне общеязыковой и общенациональной нормы, автор целенаправленно отбирает особые языковые средства. Как выразилась А.Ф. Ашимова, «существует грань, отличающая компаративное поле произведений данного автора от произведений других авторов этого же периода, литературного направления и даже тематики» [Ашимова, 2013: 7]. Очевидно, что идиостиль создается текстовыми средствами на всех уровнях языка: фонетика, орфография, пунктуация, морфология, синтаксис, стилистика. Важную роль играют также культурные отсылки. Система стилистических фигур, композиционное структурирование текста, различные лексические, морфологические и синтаксические предпочтения и представляют эту грань, т. е. личностные идиостилевые инварианты художественного образа. Совокупность всех характеристик делает уникальным авторский способ реализации индивидуальной языковой картины мира. На практике идиостиль соотносится с личностным почерком автора произведения, с теми стилеобразующими характеристиками, которые делают его отличным от ряда аналогичных ему произведений других авторов. Данные отступления от универсальных законов и принципов построения художественного текста могут трактоваться уже через систему ценностей, жизненный опыт философские взгляды и т. п. Как отмечает Т.Б. Самарская, «эти характеристики зависят от особенностей языковой личности, породившей рассматриваемый текст от вербальных ассоциаций характера восприятия действительности, мировоззрения и мотивации, присущих это

личности, а также ее психических социальных характеристик, культурно-исторических истоков, национальной принадлежности, политических и философских взглядов и т. п.» [Самарская, 2016: 129].

В своей работе, посвященной риторике художественного текста, М.Н. Макеева выделяет понятие *маркеров* риторической ситуации, т. е. тех элементов, представленных экспликационно-импликационными средствами, которые актуализируют потребность дискурсивного постижения реципиентом смысловой мозаики текста [Макеева, 2000: 8]. Выделяют следующие группы маркеров: фонетические, интонационные, лексико-грамматические, синтаксические, коммуникативные, стилистические [Кукуева, 2018: 36]. Так, к стилистическим можно отнести тропы (метафоры, метонимии, эпитет), к лексико-грамматическим — индивидуально-авторские неологизмы, лексико-синтаксические, которые проявляются, например, когда встречается устранение знаков препинания или пробелов. Можно также выделить и культурно-значимые маркеры, включающие иноязычную и архаическую лексику.

Здесь же необходимо обозначить подход Н.А. Фатеевой, которая полагает, что тексты одного автора, для которых характерны отношения семантической эквивалентности по тем или иным параметрам (структуре, единству концепции, прагматической ситуации, композиционных принципов, подобию тропической, звуковой, экспрессивной и ритмико-синтаксической организации) связаны «инвариантным кодом смыслопорождения». Данная система, представляющая личностные семантические и структурно-текстовые комплексы, обозначена как *метатропы*. Н.А. Фатеева выделяла следующие их типы: ситуативные (референтивно-мыслительные комплексы, выраждающиеся в повторяемых моделях воображаемых ситуаций или воспоминаниях); концептуальные (устойчивые зависимости типа «ситуация – образ – слово», например, принцип олицетворения, гиперболизации или аллегоризации); операционные (языковые единицы, входящие в сеть

поэтических парадигм, например, реализуемые метафорами, эпитетами и др. средствами образности); композиционные (устойчивые зависимости, сочетающие все остальные типы метатропов и способствующие связности и смысловому членению). Иными словами, исследователь определяла метатроп как «функционально-семантические зависимости, структурирующие авторскую модель мира» [Фатеева, 2003: 19]. Сходные единицы, организованные лирическими темами, сюжетами и символами обозначил и Д.Е. Максимов в работе, посвященной А. Блоку, назвав их по функциональному значению *интеграторами*, а все творчество поэта, соответственно, представляет собой «иерархию интеграторов» в их исключительно прочной непрерывной связи [Максимов, 1981: 41].

«Базой формирования идиостиля является когнитивно-эмотивно-мотивное единство, обусловленное экстралингвистическим и лингвистическим контекстом» [Корниенко, 2019: 141]. Таким образом, выработанная теоретическая база, обозначенные ранее подходы к анализу идиостиля (семантико-стилистический, системно-структурный, лингвопоэтический, коммуникативно-деятельностный), а также классификация, изложенная в работе Е.Р. Корниенко, позволяют выделить следующие составляющие идиостиля: языковое (выбор языковых единиц и их сочетание, создание неологизмов, нарушение нормы языка); стилевое (выбор стилистических приемов и их форма, функции и семантика); коммуникативное (коммуникативные стратегии, в том числе на уровне жанра); когнитивное (выбор языковых средств репрезентации картины мира: концепты, ключевые слова и др.).

Однако, возвращаясь к позиции Т.Б. Самарской, представляется очевидным, что кроме зависящего от лингвистического вкуса писателя отбора языковых средств и своеобразного их использования в новых функциях, еще одним ключевым элементом индивидуального творчества важно считать общественные тенденции и принципы их исторического взаимодействия. В монографии «О языке художественной литературы» В.В. Виноградов,

рассуждая о связи развития литературного языка и стилей художественной литературы называл самоочевидным факт того, что индивидуальный стиль, т. е. та своеобразная и сложная, но структурно единая и внутренне связанная система средств и форм словесного выражения, всегда исторически обусловлена и свойственна данному периоду развития художественной литературы [Виноградов, 1959: 87]. Соответственно, проблему изучения стиля писателя нельзя оторвать от изучения общих и вместе с тем специфических закономерностей развития стилей художественной литературы, т. к. индивидуальное творчество неизбежно обуславливается как традицией и достижениями прошлого, так и контекстом литературных направлений данной эпохи. В связи с этим, анализ индивидуальных стилей двух поэтов-переводчиков, К.Н. Батюшкова и Е.А. Баратынского, должен, прежде всего, производиться на фоне стилистической характеристики литературных направлений того времени, роли их современников и предшественников и, безусловно, становления данных двух поэтов, как авторов, в конкретных общественно-исторических условиях.

1.5 Основные даты жизни и творчества К.Н. Батюшкова

Константин Николаевич Батюшков родился 29 мая 1787 года в Вологде. Хотя основополагающее влияние на воспитание и культурные интересы поэта оказал писатель М.Н. Муравьев, его двоюродный дядя, как переводчик Батюшков сформировался за счет изучения французского и итальянского языков в частных пансионах Петербурга.

Так, закончив обучение в 1803 году, Батюшков поступил на службу в министерство народного просвещения делопроизводителем. Кроме Н.И. Гнедича, который вскоре стал лучшим другом Батюшкова, его сослуживцами были Н.А. Радищев, И.П. Пнин, И.М. Борн и другие писатели, входившие в «Вольное общество словесности, наук и художеств». Участие в данном кружке и знаменует начало его литературной биографии, а традиции русского

просвещения, на которых основывалась деятельность общества, впоследствии во многом сформировали его поэтическое мироощущение.

В период до 1812 года, связанный в большей степени с кругом эпикурейских и любовных тем и мотивов его лирики, Батюшков переводит античных, итальянских и французских поэтов. Выбираемые Батюшковым художественные образы других культур должны были гармонировать с его художественными задачами, мировоззрением и вкусом, выросшим из мира античной древности, культуры итальянского Возрождения и французской эротической поэзии конца XVIII – начала XIX века. Как замечал Фридман, «переводы Батюшкова – это почти всегда вольные переводы, в которых он обнаруживает творческую самостоятельность и замечательное мастерство» [Фридман, 1964: 28].

Хотя служба дала возможность Батюшкову познакомиться с видными деятелями русской культуры, его тяготило пребывание в канцелярии. Иным же было его отношение к военной службе: еще в 1807 году Батюшков записывается в ополчение, участвует в войне со Швецией, совершает поход в Пруссию, в Финляндию и на Аландские острова. Во время Отечественной войны Батюшков вновь зачисляется на военную службу, принимает участие в ожесточенных сражениях, и в составе русской армии, в 1814 году попадает в вынужденный капитулировать Париж. Так, он создает стихотворения, в которых важнейшие события Отечественной войны освещены с высокопатриотической точки зрения. Например, в послании «К Дашкову» он со скорбью описывает разрушенную Москву, воплощая всенародный патриотический подъем, связанный с нараставшим стремлением изгнать французскую армию за пределы страны.

В кругу поэтов «Вольного общества», переводивших и с увлечением читавших произведения прогрессивных мыслителей, у Батюшкова возникает резкое неприятие к самодержавно-крепостническому устройству государства. Однако, мировоззрение Батюшкова, изложенное в его поэтическом труде, не содержало в себе веры в социальное освобождение. Остро ощущавший

бесчеловечную природу современного ему общественного устройства, Батюшков редко касался в своем творчестве социальных проблем, большей частью погружаясь в мир частной, домашней жизни уединившегося от людей человека.

Так, после отхода от кругов «Вольного общества» Батюшков начинает разрабатывать почти исключительно интимно-психологические темы, среди которых лишь временами проскальзывают социальные мотивы. Мировоззрение, в целом не характерное для писателей классицизма, во многом определило его симпатии к карамзинской школе, основным содержанием поэтического творчества которой было превосходство чувства над разумом. Школа карамзинистов отстранялась от общественных тем, занимавших центральное место в литературе классицизма. Но карамзинисты тонко рисовали психологический мир человека, они выработали большую и новую культуру слова. Всю свою эстетику Батюшков подчиняет требованию верного выражения внутреннего мира личности.

В данной перспективе, основные черты поэзии Батюшкова определяются новыми романтическими тенденциями, а сам он, будучи тесно связанным с классицистической эстетикой, причисляется, скорее, к предромантикам: в его поэзии ведущую роль играли романтические элементы, но они еще не оформились в целостную художественную систему. Именно предромантик Батюшков вскоре и подготовил раннюю лирику Пушкина, которая, по существу, также являлась предромантической.

Главные темы лирики Батюшкова первого периода утверждали жизнь в ее ярких проявлениях. Однако с ними нередко переплетается тема смерти. Это противоречивое сочетание объяснялось тем, что философия индивидуального наслаждения была иллюзорной, она не могла заслонить от Батюшкова трагические противоречия жизни, коими была наполнена его жизнь. Талантливый и образованный поэт, среди близких знакомых и друзей которого были такие выдающиеся деятели русской культуры, как Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский, П.А. Вяземский, И.А. Крылов, А.Н. Оленин

и другие, чувствовал себя везде ненужным и лишним. Батюшков не имел и прочной материальной основы существования. Его небольшое запущенное поместье давало очень мало дохода, на гражданскую службу он вновь идти не хотел. Тяжелым ударом для Батюшкова был его вынужденный отказ от брака с любимой женщиной – А.Ф. Фурман, которая не ответила ему взаимностью. После этого разрыва, произшедшего в 1815 году, он заболел сильным нервным расстройством.

Еще в 1810 году Батюшков замышлял напечатать свои произведения отдельным изданием. Теперь он твердо решает это сделать, чтобы подвести итог своей литературной работы. В 1817 году Батюшков с помощью Гнедича издает свое двухтомное собрание сочинений «Опыты в стихах и прозе» (в первый том входили прозаические, во второй – стихотворные произведения). Это единственное вышедшее при жизни поэта издание его сочинений было встречено горячими похвалами критики, справедливо увидевшей в нем выдающееся достижение русской литературы.

Однако публикация «Опытов» не смогла поправить материальное положение поэта. Отсутствие средств к жизни, тяжелое настроение, вызванное страшной действительностью самодержавно-крепостнического государства, явились главной причиной того, что в 1818 году Батюшков уехал на дипломатическую службу в Италию, хотя ему было бесконечно жаль расставаться с родиной.

Батюшков был отягощен тяжелой наследственностью и обладал хрупкой, нестойкой натурой. Все эти неприятности, по-видимому, ускорили развитие в нем тяжелой душевной болезни, которая поразила поэта в 1821 году. Душевная болезнь вдвое сократила сознательную жизнь Батюшкова. Он потерял рассудок в тридцать четыре года и прожил еще столько же, изредка приходя в себя. Поэт умер в Вологде 19 июля 1855 года от тифа.

1.6 Основные даты жизни и творчества Е.А. Баратынского

Баратынский Евгений Абрамович [1800 – 1844] – поэт, крупнейший представитель пушкинской плеяды. Воспитание получил сперва в деревне, затем в петербургском французском пансионе и пажеском корпусе. В результате серьезной провинности – кражи довольно крупной суммы – был исключен из корпуса с запрещением навсегда поступать на службу. «Эта кара сильно потрясла Баратынского (он заболел тяжким нервным расстройством и был близок к самоубийству) и наложила отпечаток на его характер и последующую судьбу» [Благой, 1930: 335].

Так, он появляется в Петербурге осенью 1818 г., знакомится с Бестужевым и Дельвигом, с которым и поселяется вместе. Дельвиг вскоре приобщает Баратынского к профессиональной литературе, напечатав его ранние произведения без ведома автора. «Много лет спустя Баратынский вспоминал, каждый раз с новым беспокойством, о мучительном ощущении, которое он пережил, узнав о своем посвящении в цеховые поэты» [Купреянова и др., 1981: 380]. Дельвиг познакомил Баратынского с Кюхельбекером, Плетневым и Пушкиным. Сближение происходит быстро; уже в феврале 1819 года связи Баратынского с лицейским поэтическим кружком довольно тесны. Эти связи сказываются в поэтическом творчестве Баратынского появлением «античных» эпикурейских мотивов. Тема гедонистического упоения жизнью с ее скоропреходящими радостями в его ранних стихах звучит очень сильно.

Баратынский очень точно определил те принципы, которым он следовал, – более всего в своих элегиях, которые в начале 1820-х гг. создали ему литературную репутацию и явились новым словом в развитии жанра. Анализм Баратынского вырастал на рационалистической основе. Баратынского интересует становление и динамика психологических состояний, фазы любовного чувства. Традиционная элегия вообще избегала мотивировать ситуацию: она задавалась изначала, и предыстория ее, как

правило, была для поэта несущественна. У Баратынского художественный акцент ложится на психологическую мотивировку, которая иной раз изменяет не только традиционно сложившуюся ситуацию, но и самий жанровый канон. Одним из наиболее совершенных образцов его элегий является «Признание» (1823), о котором Пушкин писал: «“Признание” — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий...» [Пушкин, 1937: 84]. Все это было литературным открытием. Внутренний мир элегического героя Баратынского решительно не соответствовал традиционным образцам; «классическая» основа деформировалась, на ней вырастал романтический психологизм. В этом была особенность эстетической эволюции Баратынского, которая далеко не сразу и не полностью была понята русскими романтиками разных поколений.

Расцвет элегического творчества Баратынского приходится на начало 1820-х гг. Вынужденное пребывание в Финляндии воспринимается им как изгнаничество, своего рода ссылка. В его строчках также звучат уже и ноты общественной оппозиции. Он так и не стал декабристом, но и его захватил поток идей, которые получили наиболее прямое воплощение в деятельности тайных обществ. Так или иначе, он сблизился с Рылеевым и Бестужевым, но вскоре его крепкие отношения с будущими декабристами сменились охлаждением — декабристы ратовали за литературу, которая бы носила открыто агитационный характер и участвовала в переделке жизни в духе их идеалов. Поэзия же Баратынского была поэзией раздумий над жизнью, художественным исследованием человека и действительности.

В 1825 г. после настойчивых ходатайств друзей Баратынскому удается, наконец, получить офицерский чин, он выходит в отставку, женится и селится в Москве, где в 1827 г. вышло в свет собрание его стихотворений, явившееся итогом первого десятилетия его творческого пути. Домашние обстоятельства удерживают его вдали от петербургского литературного круга.

Между тем Баратынский явно эволюционировал к поэзии преимущественно философской. «Последекабрьская эпоха сказалась в его

лирике глубоким пессимизмом поэтического мироощущения, постоянно звучащим мотивом одиночества и обреченности всего высокого и прекрасного» [Купреянова и др., 1981: 387]. Эта тема начинает принимать у него универсальный характер. В 1827 г. он создает стихотворение «Последняя смерть», открывающее собою новый период его творчества. Мотив смерти возникает теперь у Баратынского постоянно. И здесь вновь обнаруживается отличие Баратынского от поэтов последующего поколения, обращавшихся к этой теме. Его мировоззрение тронуто религиозным скептицизмом, доставшимся ему в наследство от просветителей XVIII в., которых он в свое время усердно читал. В конце 1820-х гг., в эпоху всеобщей ревизии просветительских идей, он переводит Вольтера.

Творчество позднего Баратынского во многом соответствовало художественнымисканиям 1830-х гг., но его индивидуальная поэтическая судьба складывалась драматично. Как автора поэм его постоянно сопоставляли с Пушкиным, находя у него черты подражательности. Именно в силу внешней близости поэтических принципов Баратынский стремился всячески отделить себя от Пушкина, и это приводило к внутренней борьбе, которая позднейшей критикой истолковывалась иногда как «зависть» младшего поэта к великому сопернику. О «зависти», конечно, говорить не приходится, но взаимное внутреннее охлаждение было.

Баратынский менял свою литературную среду, связи его с петербургским литературным кругом ослабевали, а после смерти Дельвига почти вовсе порвались. «Социальная изолированность Баратынского отозвалась в его творчестве резким индивидуализмом, сосредоточенным одиночеством, замкнутостью в себе, в своем внутреннем мире, мире “сухой скорби” — безнадежных раздумий над человеком и его природой, человечеством и его судьбами, по преимуществу» [Благой, 1930: 337]. Сам он следующим образом описывал этот период: «Эти последние десять лет существования, на первый взгляд не имеющего никакой особенности, были мне тяжелее всех годов моего финляндского заточения» [Баратынский, 1951:

528]. Трагизм позднего Баратынского был отражением не превратностей его собственной жизни, а судьбы его поколения, осознанием непримиримости противоречий окружающей его действительности. В обстановке реакции, последовавшей за разгромом восстания декабристов, не было места тем, кто не хотел смириться с торжеством зла и несправедливости. Их чувства, их настроения воплотила его поэзия. «Гуманизм Баратынского, присущая ему тонкость психологического анализа, глубина проникновения в противоречия действительности, благородная беспощадность к себе сделали его стихи близкими и нужными нашему времени» [Фризман, 1996: 51].

Когда Баратынский умер, газеты и журналы того времени почти не отклинулись на его кончину. Лишь Белинский сказал тогда о покойном поэте вдохновенные и проникновенные слова: «Мыслящий человек всегда перечтет с удовольствием стихотворения Баратынского, потому что всегда найдет в них человека — предмет вечно интересный для человека» [Белинский, 1955: 448]. В поколении Пушкина Баратынскому принадлежало не первое, но весьма заметное и прочное место.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Анализ теоретической литературы показал, что в экспертном переводоведческом сообществе выработан ряд теоретических положений, касающихся работы переводчика с художественным поэтическим словом. Так, например, переводчик может перейти к вопросам формы, которые, при всей их сложности, являются задачей второстепенной, так как тоже подчинены передаче авторского замысла по достижению художественного воздействия, только после того, как он понял все элементы содержания и первоначальную цель автора, будь то выражение собственного настроения или стремление вызвать определенную реакцию. В данной перспективе, переводчик осуществляет передачу сложного комплекса эстетической и концептуальной информации лаконичными вербальными средствами, не прибегая к буквализму, то есть он стремится воспроизвести новый поэтический текст, что ставит вопрос уже об адекватности данного вида художественного перевода.

Достижение адекватности же является конечной целью всякого перевода. Переводчик сам принимает решение о способе достижения цели: скрупулезно воспроизводя каждый фрагмент подлинника или, наоборот, ради целостного восприятия жертвуя отдельными его фрагментами, подвергая их разного рода трансформациям, вплоть до полной замены. В любом случае, семантика поэтического текста шире суммы значений всех языковых единиц – в разных языках одна и та же форма может иметь различное прагматическое значение. Точное воспроизведение всех формальных особенностей подлинника (буквализм) вредит адекватности восприятия, а первостепенная задача при поэтическом переводе состоит в том, чтобы воспроизвести впечатление, оставляемое подлинником. В реализации же собственного творческого потенциала переводчик неизбежно отступает от оригинала, что оказывается на адекватности и поднимает уже вопрос о конкретном идиостиле.

Под термином «идиостиль» подразумевается система содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определенного автора, с чьей помощью воплощенный в этих произведениях авторский способ языкового выражения становится очевидным. Компонентами же идиолекта называют все индивидуальные составляющие авторской языковой системы, а те из них, что устойчиво реализуют коннотационную функцию, считают составляющими идиостиля. В отличие от оригинальности, представляющей собой разовое нетрадиционное использование языковых средств, идиостиль носит устойчивый постоянный характер и прослеживается во всем творчестве автора, благодаря чему представляется возможным определить его картину мира и присущие его творческому пути характеристики.

Составляющие идиостиля заданы на всех структурных уровнях текста и создают, таким образом, единую авторскую вербально-семантическую систему. Однако немаловажным остается аспект социальный и исторический, так как стиль писателя должен изучаться в его развитии и многообразии его жанровых проявлений в соответствии с данным литературным течением. Изменения в идиостиле связаны с общим движением стилей художественной литературы и нередко определяются одними и теми же общественно-историческими причинами, хоть и в субъективном преломлении.

Подводя предварительные итоги, важно обозначить, что при решении вопросов интерпретации текста, невозможно обойтись без описания стилистических особенностей того или иного писателя, а также стиля конкретного художественного произведения. Вбирая в себя всю совокупность характеристик текста, организованных в соответствии со способом авторского видения мира, при переводе поэтического текста идиостиль имеет основополагающее значение. При этом невозможно говорить об «идеальной» схеме отображения текста оригинала и о критериях, обеспечивших бы абсолютную адекватность и сохранение идиостиля автора, потому что

специфика перевода поэтического текста не позволит сохранить подлинное формальное содержание. Хотя переводчик поэтического текста не сможет задать произведению новую проблематику, в стремлении избежать вторичности и подчеркнуть творческую индивидуальность, он прибегнет к коренным трансформациям, что, в конечном итоге, и подчеркнет результат несохранения идиостиля текста оригинала.

В данном контексте любопытными представляются переводы представителей «золотого века» русской поэзии К.Н. Батюшкова и Е.А. Баратынского, современников А.С. Пушкина, чья тонкая диалектика мысли и уникальный художественный метод во многом повлияли на литературную традицию. Так, об актуальности произведений и преемственности с их поэтикой говорит множество исследований, однако, особый интерес вызывает вопрос о степени проявления их авторской индивидуальности при передаче сложного комплекса концептуальной и эстетической информации в переводе французских стихотворений.

ГЛАВА 2. ПРОЯВЛЕНИЯ СПЕЦИФИКИ ИДИОСТИЛЯ ПОЭТА В ЕГО ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

2.1 Идиостиль К.Н. Батюшкова

Исчерпывающая лексикографическая база данных всех известных поэтических произведений Батюшкова была изложена в монографии Н.Л. Васильева и Д.Н. Жаткина [Васильев, Жаткин, 2018]. Давая глубокую количественно-качественную характеристику исследуемому художественному материалу, авторы отмечают, насколько меньше внимания в научных работах уделено непосредственно языку поэта, нежели его биографии, особенно в контексте его очевидного влияния на становление Пушкина. Действительно, Батюшкову часто приписывается роль его прямого, вместе с Жуковским, предшественника. Так, например, в работе В.В. Виноградова «Стиль Пушкина» выделен отдельный параграф, анализирующий стиль Батюшкова и указывающий на прямые словесные параллели и совпадения фразеологических систем двух авторов [Виноградов, 1941: 178].

Давая же более общую оценку художественному методу и стилю Батюшкова, Н.В. Фридман отмечает основополагающее влияние на него интимной лирики древних поэтов, вылившееся в психологическую тематику множества его произведений и частое обращение к античным сюжетам, мифологии и идеальной четкости художественных форм. Так, мифологических персонажей, чьим образам уподобляются герои, в поэзии Батюшкова представлено очень много (Фортуна, Парка, Киприда, Амур, Гальциона и т. п.). Однако, даже ориентируясь во многом на классицизм, основным предметом художественного изображения в предромантической поэзии Батюшкова была внутренняя жизнь человека, а основным эстетическим принципом такого изображения – «истина в чувствах» [Фридман, 1971: 264].

Однако помимо передачи сложных эмоций романтической поэзии, часто замкнутых в сфере бесплотных и абстрактных рассуждений, исследователями отмечается особый характер использования Батюшковым материальных (живописного и звукового) элементов мироощущения.

«Вы, други, видали меня на коне?
Вы зрели, как рушил секирой твердыни,
Летая на бурном питомце пустыни
Сквозь пепел и выногу в пожарном огне?
Железом я ноги мои окрыляя,
И лань упреждаю по звонкому льду;
Я, хладную влагу рукой рассекая,
Как лебедь отважный по морю иду...»
(«Песнь Гаральда Смелого»)¹

Батюшков воспроизводит в тексте цельные и динамичные картины, наполняя его конкретными деталями, которые закрепляются точными эпитетами («звонкий лед», «хладная влага» и т. д.) и становятся почти физически ощутимыми для читателя. Конкретность образов поэзии Батюшкова дополняется тем, что в ней воспроизводятся температурные признаки, а также запахи: *«Ты пал! — и я навек лишен твоих прохлад!* <...> *Ни в хладном Севере для сердца нет отрад!* <...> *И слезы вечные на хладный камень лить!»* («На смерть Лауры»), *«Куда текут народа шумны волны? К чему сих аромат и мирры сладкий дым»* («Умирающий Тасс»), *«Но ветер сладостный, но роющи благовонны»* («Подражание Ариосту») и т. п. Таким образом, в поэзии Батюшкова можно найти множество эпитетов, обладающих большой конкретностью («соленая волна», «шумящий дождь», «сырой туман», «густая трава», «сочны апельсины», «стройная обувь» и т. п.). Эти «слуховые», «зрительные» и другие эпитеты находят поддержку в системе метафор и сравнений: *«Румяна и свежа, как роза полевая»* («Таврида»), *«То, как лозы винограда обвиваю тонкий вяз, так меня, моя отрада, обними в*

¹ Здесь и далее: Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И.М. Семенко; отв. ред. Д.Д. Благой. М., 1977, 606 с.

последний раз!» («Элизий»), *«Красавица <...> краснеет и бледнеет, как месяц в небесах»* («На развалинах замка в Швеции») и т. п.

Кроме того, Н.Л. Васильев и Д.Н. Жаткин отдельным пунктом в его поэтическом языке выделяют вовлечение в образную систему технических, научных, «метафизических» понятий: *алебастровый, алхимия, аполог, астроном, атараксия, барометр, галлицизм, грамматика, девятый мир, металл, метеор, моральный, небесное тело, пасквиль, пенье сфер, пролог, ритор, сатира, сталь, стальной, стоический, существованье, сфера, сцена, таблица, трагик, философ, философия, эпический, эфир, эфирный* и т. д. [Васильев, Жаткин, 2018: 22].

Так, стиль Батюшкова наполняется реалистическими элементами: помимо типичных для романтизма образов, в его поэзии видное место занимают бытовые мотивы: *«Стол ветхий и треногий с изорваным сукном»*, *«Все утвари простые, все рухлая скудель»* («Мои пенаты»), *«Там, там нас хижина простая ожидает, домашний ключ, цветы и сельский огород»* («Таврида»), описание природы, гастрономические картины, детальные портреты людей:

«Как я люблю, товарищ мой,
Весны роскошной появление
И в первый раз над муравой
Веселых жаворонков пенье».
(«К Никите»)

В остальном, можно отметить архаичность языка Батюшкова: *аз, азийский, амвра, архонт, ахейский, багряница, бедство, бесщадно, блато, бо, бразда, ввеки, вдовица, вежды, взамену, взрасти, власы, внезапу, возлестъ, воззреть, возлетать, вои, востекать, восторгнуть, восищуметь, вотще, вретено, всемощный, въяве, гиады, гиперборейский, глад, гладный, движнутъся, днесъ, довременно, долу, допросчик, дочерь, древле, дружний, егда, елень, есмъ, жило, заботница, заимовати, заклепа, занавеса, заречъ, зело, земледел, зеница, зрак, зреТЬся, излучистый, истощевать, клас, ковач,*

коликий, куица, лары, лелеятель, летописатель, лик, листвие, ловитва, льдяный, людство, лъзя, милосердый, млат «молот», многонародный, морицинный, мраз, мусия, мусный, мясти, напечатлеть, наутрие, небренный, недро, несть, нетление, нималый, ниспуститься, нисслать, нощь, облак, облежать, облистанье, обмирать, овен, окончина, остановлять, остылый, отверстый, отческий, охотный, ошуую, плаватель, поведети, поганство, подобиться, поитель, покровенный, полнощный, полунощный, полунощь, помога, поморие, поядатель, праг, пребыть, преложитель, премена, пременить, пременять, преобразить, престать, приближисть, приближиться, приосенять, прислушивать, приютный, приятство, провождать, провождаться, разверзнутуться, разрат, размолвить, рало, рамена, рещи, ристалище, ристанье, рифмотвор, рухлый, рыбарь, свеять, сдобровать, се, седмь, сей, скончать, скудель, скудельный, слезить, соделать, сочлен, сретать, стихотвор, странствователь, стрещи, сходствовать, тож, толикий, треволненный, трикрат, тъмочисленный, уготовать, храмина и т.д.; редкость индивидуально-авторских неологизмов: виноносный, гадатай, громометатель, единошумный, зареинский, лънянозолотой, мусный, одомаратель, полузаражавый, солнцев, столповенчанный, сторукий, честненько; частое употребление фразеологических единиц: адское исчадье, белый свет не мил, битый час, бить челом, бог знает куда, боже упаси, в цвете лет, девятый мир, до гроба, до дна, заключить в объятия, замолвить слово, затыкать уши, и так и сяк, и там и сям, из края в край, кончить дни, лететь стрелой, море по колено, насупить брови, не сводить глаз, ни жив ни мертв, окончить век, осьмое чудо света, повыбиться из сил, пожать плечами, покинуть свет, преклонить колена, разинуть рот, с горем пополам, сойти с ума, стоять горой, хлеб наущный, хлеб-соль.

Отражением же разговорной речи являются слова с суффиксами уменьшительной (речка, местечко, домик, лицико, прутик, деревенька и т.п.) и уничижительной семантики (сердчишко, умишко и т. п.), конструкции с использованием частиц (им-то, зачем-то, там-то и т. п.), восклицательные

предложения и междометия (*O! пой, Увы! мой друг, Ax! это ли одно, Увы!.*).

Славянизмы, в свою очередь, могут употребляться в одном и том же произведении с их полногласной формой: «*Вздохнул, пожал плечами и к городу опять <...> Поля, селения и грады*» («Странствователь и домосед»); «*Мудрец от Лар своих за златом не бежит <...> Ax! нет! - и золото блестящего Пактола*» («Тибуллова элегия») и т. п. Следовательно, нередко вариативность оправдана не столько стилистикой, сколько достижением рифмы, мелодики, звукописи.

Ритмика достигается и иными способами. Батюшков нередко прибегает к использованию усеченных прилагательных: «*Воспел ты бурну брань, и бледны эвмениды всех ужасов войны открыли мрачны виды*», «*To розы юные, Киприде посвященны*», «*A там что зрят мои обвороженны очи?*» («К Тассу»); анафорическому повтору:

«Отдай, богиня, мне родимые поля,
Отдай знакомый шум домашнего ручья,
Отдай мне Делию: и вам дары богаты...»
(«Элегия из Тибулла»)

Также музыкальность ритма Батюшкова основана на аллитерациях. Последовательные звуковые повторы в каждом конкретном случае обуславливаются тематикой произведения, например звукосочетания «ла», «ал» в стихотворении «Тень друга», передающие плеск волн и т. п.:

«Я берег покидал туманный Альбиона:
Казалось, он в волнах свинцовых утопал,
За кораблем вилася Гальциона,
И тихий глас ее пловцов увеселял».
(«Тень друга»)

Наконец, рассуждая об основных характеристиках ритмических форм Батюшкова, Б.В. Томашевский в своей работе указывает на разнообразие композиционных вариаций, которое удалось достигнуть благодаря любимому

размеру Батюшкову – ямбу. Он редко изменял ему ради хорея, или амфибрахия («Песнь Гаральда», «Радость»). Одно стихотворение написано дактилем («Источник»). По наблюдению Томашевского, «он достиг совершенства в смене стихов различной длины в согласии с внутренним движением темы» [Томашевский, 1948]. Основными формами вольного ямба Батюшкова являются шестистопные («Послание к стихам моим», «Послание к Хлое») и четырехстопные («Мой гений»).

Имеющаяся информация о социально-исторических условиях творческой работы К.Н. Батюшкова, выработанная лексикографическая база данных, изложенная в «Словаре поэтического языка», и характеристика наиболее частотных стилистических, композиционных и структурных средств художественного выражения, полученная нами из известных поэтических текстов его сочинения, представляют возможным анализ произведений, переведенных им с французского языка, и дальнейшее сопоставление полученного материала с оригиналом в контексте проявления переводчиком индивидуального авторского стиля.

2.2 Проявление идиостиля К. Н. Батюшкова как поэта в переводческой деятельности

Как справедливо отметил К.Н. Фридман, «в кругу эпикурейских и любовных образов поэзии Батюшкова наиболее рельефно выразился ее художественный метод и ее стиль» [Фридман, 1964: 26]. С данными мотивами по большей части Батюшкова связывали его переводы античных итальянских и французских поэтов. Его привлекали те образы искусства, которые гармонировали с его мировоззрением и художественными задачами, выросшими из развития русской литературы. Широко развивая собственные идеи, Батюшков-переводчик часто совершенно видоизменял оригинал, проявляя творческую самостоятельность и обнаруживая свое поэтическое мастерство.

Всего нами будут рассмотрены переводы 11 стихотворных текстов на французском языке: «Adieux d'un poëte à la ville de Paris» («Перевод I сатиры Боало») Никола Буало, эпиграммы «O! la maudite compagnie» («Всегдаший гость, мучитель мой») Экушара Лебрена, «La chute des feuilles» («Последняя весна»), «Combat d'Homere et d'Hesiode» («Гезиод и Омир – Соперники») Шарля-Юбера Мильвуа, «Elegie XI» (Элегия), «La frayeuse» («Ложный страх»), «Le revenant» («Привидение»), «Toi, qu'importe ma présence...» («Мщение»), «Le torrent» («Источник»), 3 песня поэмы «Isnel et Asléga» («Сон воинов»), «Les déguisements de Vénus» («Вакханка») Эвариста Парни.

Перевод первой сатиры Боало «Adieux d'un poëte à la ville de Paris» является скорее подражанием, чем переводом. Несмотря на то, что удалось сохранить большую часть имен собственных с отсылкой на классическую культуру (*Damon* – Дамон; *Muse* – Муза; *Fortune* – Фортуна; *Apollon* - Аполлон; *Phébus* – Феб; *Parnasse* – Парнас; *Parque* – Парка), добавив к ним лишь Диогена (древнегреческий философ) и добиться ряда эквивалентных соответствий («*Ou bien montez en chaire ; et là, comme un docteur, Allez de vos sermons endormir l'auditeur*» – «<...> на кафедру взберись, Там можно говорить и хорошо, и глупо, Никто не сердится, спокойно всякий спит»; «*Mais sans un Mécénas à quoi sert un Auguste?*» – «Но Мецената нет, увы! – и Август дремлет.» и др.), Батюшков полностью адаптировал свое произведение под русские реалии, изменив и общее настроение.

Так, место действия было перенесено из Парижа в Москву, все личные намеки Буало на известные французскому читателю условные литературные имена и реальные личности (*George, Jaquin, Rolet, Colletet, Montmaur, Saint-Amant, Angéli, Brodeau, Patru, Huot, Mazier, Pé-Fournier, Saint-Jean, Arnauld, Saint-Sorlin, Saint-Pavin*) были полностью опущены и заменены Батюшковым на говорящие фамилии и имена: *Глупон, Бурун* (условное имя с отрицательной коннотацией [Васильев, Жаткин, 2018: 77]), *Сплетник, Честон, Стукодей* (персонаж сатирического стихотворения В.Л. Пушкина «Вечер» (1798), ставший символом обывателя или несносного литературного

критика [Там же: 88]), *Лаиса* (условное поэтическое имя), *Глицера* (афинская красавица, нарицательное обозначение женской красоты); неоднократное упоминание Бога (*Dieu*) в завершающей части оригинала («*Attend pour croire en Dieu que la fièvre le presse*»; «*Car de penser alors qu'un Dieu tourne le monde*», «*Qui crois l'âme immortelle, et que c'est Dieu qui tonne*») было сведено до «*Я верю, что есть ад, святые, дьявол, рай, Что сам Илья гремит над нашими главами*», где *Илья* – повелитель грома, небесного огня, дождя в славянской религиозной традиции.

Другим существенным отличием стал больший, по сравнению с оригиналом, политический контекст. В то время как *Боало* больше концентрируется на тяжелой судьбе поэта («*Et je suis, à Paris, triste, pauvre et reclus*» – Тоскливо, бедно и одиноко я живу в Париже), творческих терзаниях и бедности своего героя («*Las de perdre en rimant et sa peine et son bien, D'emprunter en tous lieux, et de ne gagner rien*» – Устал топить в рифме свое горе и свое добро, попрошайничать, ничего не зарабатывая), *Батюшков*, возводит данную проблему в контекст социального неравенства и действительности самодержавно-крепостнического устройства его страны, приводя, кроме того, отсылку на личный опыт работы делопроизводителем:

«Скорее я почту простого селянина,
Который потом хлеб кропит насущный свой,
Чем этого глупца, большого господина,
С презреньем давит что людей на мостовой!

<...>

Тебе никак нельзя, поверь, с людьми ужиться:
Ты беден, чином мал — зачем же не ползешь?
Смотри, как Сплетнин здесь тотчас обогатился,
Он князем уж давно...

<...>

А между тем Честон, который не умеет
Стоять с почтением в лакейской у бояр,
И беден, и презрен, ступить шага не смеет;
В грязи замаран весь он терпит холод, жар

<...>

К чему прибегнуть мне? Не знаю, что начать?

Судьею разве быть, в приказные пуститься?
Судьею?.. Боже мой! Нет, этому не быть!»

В остальном, индивидуальный стиль проявлен в употреблении просторечных и экспрессивных выражений (*заимодавцы, сих, лютейши, усеченное прилагательное незнаем, междометие Ax!, отсюдова, стихотвор, лжемудрец* и т.п.), устойчивых фразеологических сочетаний (*обратиться в бегство; славы шум* («*И громкой славы шум, и самый блеск престола*» – «*Тибуллова элегия*»); *навеки; бежать из всех ног; лил бы слезны реки; хлеб насыщный; терпеть нет сил; во сто раз; Боже мой; век прожить; горячиться; правды свет; в целом мире* и т.п.). Стихотворение написано типичным для Батюшкова шестистопным ямбом, а ритмика преимущественно достигается анафорическим повтором:

«Пускай за счастием, пускай иной идет,
Пускай найдет его Бурун с кривой душою»

«Скорее Стукодей бранить всех перестанет,
Скорей любовников Лаиса отошлет
И мужа своего любить как мужа станет,
Скорей Глицера свой, скорей язык уймет»

Однако личная позиция Батюшкова в переводах не закончилась лишь критикой государственного строя. Будучи карамзинистом, Батюшков неоднократно вступал в полемику с враждебным лагерем политических и литературных консерваторов под предводительством А.С. Шишкова, вскоре став одной из самых ярких фигур в данном противостоянии. Самым вызывающим произведением Батюшкова в данной борьбе признано «Видение на берегах Леты», но и переводы французской лирики не обошлись без язвительной насмешки в сторону шишковистов. Так, эпиграмма на общество скучного человека, написанная Экушаром Лебреном, была переведена следующим образом:

«O! la maudite compagnie
Que celle de certains fâcheux
Dont la nullité vous ennuie:
On n'est pas seul, on n'est pas deux»

«Всегдашний гость, мучитель мой,
О, Балдус! долго ль мне зевать, дремать с тобой?
Будь крошечку умней или – дай жить в покое!
Когда жестокий рок сведет тебя со мной –
Я не один и нас не двое».

В варианте Батюшкова примечательно добавленное имя собственное. Балдус – ироническое прозвище писателя-педанта, прежде всего, конкретно фигуры Шишкова, широко применявшееся карамзинистами для осмеяния литературных противников [Васильев, Жаткин, 2018: 76].

Другим особым свойством поэзии Батюшкова стал разрыв с каноническими жанровыми формами. По наблюдению В.В. Виноградова, «яркий драматизм лирического стиля» обусловил «новые синтаксические формы» поэзии Батюшкова [Виноградов, 1941: 306]. Таким образом, поэт значительно расширяет эмоциональный диапазон элегии, отказываясь от шаблонной сентиментальной монотонности и плачевного психологического колорита. В переводе «La chute des feuilles» Шарля Мильвуа «Последняя весна» к безнадежному и печальному концу герой приходит через острое драматическое развитие лирического чувства. Батюшков начинает с вполне жизнеутверждающего и мажорного колорита и снова возвращается к нему уже в середине:

«В полях блистает Май веселый!
Ручей свободно зажурчал,
И яркий голос Филомелы
Угрюмый бор очаровал:
Все новой жизни пьет дыханье!
Певец любви, лишь ты уныл!»
<...>
«Но если Делия с тоскою

К нему приближится; тогда
Исполните благоуханьем
Вокруг пустынnyй небосклон
И томным листьев трепетаньем
Мой сладко очаруйте сон!»

Подлинник Мильвуа, в свою очередь, написан в классической для элегии форме медитативного и печального размышления без позитивных оттенков:

«De la dépouille de nos bois
L'automne avait jonché la terre;
Le bocage était sans mystère,
Le rossignol était sans voix».

(Останками наших лесов осень завалила землю; у рощи нет тайн, у соловья нет голоса).

«Si mon amante désolée
Venait pleurer quand le jour fuit,
Éveille par un léger bruit
Mon ombre un instant consolée,
Il dit, s'éloigne... et sans retour!»

(Если моя возлюбленная придет поплакать, когда кончается день, пробуди легким шумом мою тень, она, уходя, утешит... и не вернется!).

На стремление Батюшковым внести положительные ноты очевидно указывает и изменение осени в оригинале (*l'automne*) на весну, в литературе символизирующую возрождение. Образ весны позволил ему внести в свой перевод и иную свою характерную черту – мир яркой декоративной природы: «Поэзия Батюшкова декорирована растениями, создающими впечатление особой “роскоши” природы, окружающей лирического героя» [Фридман, 1971: 288]. Так, строки Мильвуа «*Ta jeunesse sera flétrie avant de la prairie*» (Твоя молодость увянет перед лугом) значительно дополняются и в переводе обретают совершенно иной оттенок:

«Зазеленеют гибки лозы,
Поля оденутся в цветы,
Там первые увидишь розы
И с ними вдруг уянешь ты».

Подобная живописная картина реалистического типа сочетается в переводе с мифологическими образами. Батюшков вводит имена Филомелы («*И яркий голос Филомелы угрюмый бор очаровал*»), дочери афинского царя, превращенная Зевсом в ласточку; Гальционы («*Услышши горлиц воркованье и Гальционы тихий глас*»), дочери бога Эола, бросившейся со скалы (поэтический образ соловья [Васильев, Жаткин, 2018: 90]); а предмет любви лирического героя Мильвуа («*ton amante désolée*») заменен на Делию («*Делия с тоскою*»), возлюбленную древнеримского поэта Тибулла; в свою очередь, «*Эпидавра прорицанье*» (Эпидавр – древний город в Греции) является не дополнением, а метонимическим переводом «*Fatal oracle d'Epidaire*» из оригинала. Реалистическое описание явлений природы (быта) в сочетании с мифологическими образами и подобная стилевая двуплановость нередко встречается в творчестве Батюшкова, например, в произведениях «Мои пенаты», «Тебя и нимфы ждут, объятья простирая...» и др.:

«Тебя и нимфы ждут, объятья простирая,
И фавны дикие, кроталами играя».

<...>

«Цветы завянут все, завоют рощи дики,
Слезами потекут кристальны ручейки,
И, резки испустив в болоте ближнем крики,
Прочь крылья навострят носасты кулики,
Печальны чибисы, умильны перепелки».

Лексический состав характерен усеченными прилагательными («гибки лозы», «цветочки милы»), архаизмами *стенанья, приближится, денница* и чередованием полной формы слова *голос* с неполногласной церковной *глас* («*И Гальционы тихий глас*»; «*И яркий голос Филомелы*»), слова *тихой* с

суффиксом -ой со словом *тихий* («*И Гальционы в тихой час*»; «*Лишь пастырь в тихий час денницы*») в целях сохранения рифмы. К стилистическим приемам можно отнести эпитеты («*угрюмый бор*», «*яркий голос*», «*печальное сердце*», «*пустынная родина*», «*пустынный небосклон*», «*пустынный памятник*», «*кончина неотразимая*», «*памятник унылый*», «*унылая песнь*», «*томное трепетанье*», «*мертвое молчанье*»), фразеологические сочетания (*певец любви* («*Как вдруг певец любви на ветвях замолчал*» – «*Пастух и соловей*»), *верная смерть, весна пришла, ронять слезы, тихий час* и т. п.).

Перевод другого произведения Мильвуа «*Combat d'Homere et d'Hesiode*» – «*Гезиод и Омир – Соперники*», наряду с оригинальным «*Умирающим Тассом*», по замечанию Б.В. Томашевского, стали эпическими элегиями, в которых Батюшков достиг своего расцвета [Томашевский, 1948]. Переводя произведение, основанное на известном предании о состязании Гомера и Гесиода, Батюшков уже не мог позволить себе коренных сюжетных преобразований, как в случае с «*Последней весной*», что накладывало большую ответственность при применении переводческих трансформаций. Здесь же, однако, в Батюшков был волен в использовании привычных мифологических образов без риска стилевой двойственности.

Так, Батюшков производит смысловое развитие множества лексем, как расширяя, так и конкретизируя их оригинальное значение. В фрагменте «*A ses festins funèbres Ganictor <...> Pleurait Amphidamas*» (Ганиктор на похоронной церемонии <...> Оплакивал Амфидаманта) опускаются оба имени, Ганиктор сводится до «*сильного владыки*» и позже до «*владетеля Халкиды*», «*слабого царя, Халкиды властелина*», а Амфидамант до «*отца*» – «*Там сильный Владыка, над прахом отца, оконча печальны обряды...*»; и далее «*les derniers rayons du troisième soleil...*» (Последние лучи третьего солнца) – «*Но солнце на лоно Фетиды склонялось*» (Фетида – морское божество); «*Et vous, peuple!*» (И вы, народ) – «*Еллады сыны*» (Эллада – Греция); «*le mont des Neuf Sœurs*» (Гора девяти сестер – муз) – «*Под тенью пальмовой близ чистой Иппокрены*»

(Иппокрена – источник вдохновения муз); «*l'oiseau du tonnerre*» (громовая птица) – «*Orel grromometатель*»; «*Heureuse est la demeure*» (Счастлива обитель) – «*процветут Темпейские долины*»; «*Autant le haut Gargare surpasses les rochers enfoncés dans la mer*; «*Autant l'Olympe altier surmonte le Tartare*; «*Autant parmi les Dieux domine Jupiter*» (Насколько высокий Гаргар (гора) превосходит морские скалы; Насколько гордый Олимп превосходит Тартар (глубочайшая бездна); Настолько же среди богов возвышается Юпитер) – «*Как ясный свод небес над царством высится плачевного Эреба, как радостный Олимп стоит превыше неба: так выше всех богов, властитель их, Зевес!*» (Эреб – царство вечного мрака; древнегреческий Зевс соответствует древнеримскому Юпитеру); «*vers le soir*» (К вечеру) – «*В священном сумраке, в сиянии Дианы*» (Диана – богиня луны; в контексте – луна); «*le nectar*» (нектар) – «*напиток Гебы рьяный*» (Геба – дева, разносившая богам нектар и амброзию); «*Et nous, mortels promis à l'empire des ombres*» (И мы, смертные, обещаны империи теней)– «*А мы все смертные, все Паркам обречены*» (Парки – старухи, плетущие нить человеческой жизни); «*Et les dormantes eaux du fleuve aux rives sombres*» (Спящие реки с темными берегами) – «*И реки спящие, Тенаром заключены*» (Тенар – вход в царство мертвых); «*Jupiter Néméen aux Parques t'a promis*» (Юпитер Немейский пообещал тебя Паркам) – «*тебя Зевес Немейской как жертву славную готовят для врагов*» и др.

Первая часть элегии – экспозиция – наполнена мелкими, иногда бытовыми деталями погребальных состязаний:

«Три раза стремили возницы
Коней легконогих по звонким полям»;
<...>
«Спешите! Залейте студеной струей
Пылающи оси и спицы;
Коней отрешите от тягостных уз
И в стойлы прохладны ведите;
Вы, пылью и потом покрыты бойцы...»

Динамика происходящего подчеркивается анафорой и аллитерацией с согласными с, з, ц, вероятно передающей цоканье копыт:

«Ристалище славы бойцам отверзал.
Три раза с румяной денницей
Бойцы выступали с бойцами на бой;
Три раза стремили возницы»

Анафорический повтор задает ритм и в других частях произведения:

«Народы, как волны, в Халкиду текли,
Народы счастливой Еллады!»

«От Мелеса меня играючи унес
На край земли, на край небес»

«Хвала отцу богов! Как ясный свод небес
Над царством высится плачевного Эреба,
Как радостный Олимп стоит превыше неба»

«Страхись любви, страхись Эвбеи берегов;
Твой близок час: увы!»

«Как Феб торжественно вселенну обтекает,
Как дни и месяцы рождаются в небесах;
Как нивой золотой Церера награждает»

Примечателен здесь и образный ряд, уподобляющий людей волнам: «*Народы, как волны, в Халкиду текли*», и то же в завершающей части элегии «*сыны Ахейские, как волны, на край ристалища обширного спешат*». Гомер же надеяется атрибутами божественности: «*Слепец всевидящий! ты будешь проклинать*»; «*Певец божественный, скитаясь как нищий*»; «*Презрел высокий гимн бессмертного Омира*» – эпитетом *бессмертные* Батюшков в одной из реплик Гесиода заменил богов (Dieux): «*Savourer le nectar dans la coupe des Dieux*» – «*С бессмертными вкушать напиток Гебы ръянй...*».

Концовка элегии заключает традиционную драматическую развязку, однако Батюшков значительно усиливает ее по сравнению с оригиналом Мильвуа: мысль о непризнанном поэте, нигде не находящем себе друзей, заменяется риторическим вопросом о роковой неизбежности страданий: «*Et tous deux, sans regrets quittant ces bords ingratis, vont chercher des amis, qu'ils ne trouveront pas*» (И оба, без сожалений, покинут неблагодарную страну и пойдут искать друзей, которых никогда не найдут) – «*Он с ним пристанища в Елладе не находит; И где найдут его талант и нищета?*».

Идиостиль проявляется и в использовании фразеологических единиц: например, дважды подчеркивающее тему бесприютности мира для Гомера сочетание *из края в край* («*Пройдя из края в край гостеприимный мир*»; «*Слепца из края в край, как сын усердный водит*»), с тем же значением употребленное в произведении «Разлука» («*Напрасно я скитался из края в край*»); *на край земли; бросить взгляд; кончить дни; раб судьбы* и т.п.; эпитетов: *звонкие поля; студеная струя; безвестный юноша; благотворный взгляд; ветхий старец; бездонные моря; белоснежный лебедь; сладчайший мед; роскошная весна; сладкие заботы* и т.п.

Важно отметить и существенную для творчества Батюшкова роль Эвариста Парни. Французский поэт во многом вдохновлял его и напрямую повлиял на содержание множества произведений, о чем можно судить хотя бы по прозвищу «Парни Российский», полученного, по замечанию Кошелева, от Пушкина [Кошелев, 2001: 9]. Так, из 12 переводов французской лирики 7 выполнено по работам Парни.

Разработанные им мотивы любовных страданий переданы в уже раннем батюшковском переводе – «Элегии», признанной, по замечанию Н.В. Фридмана, самой неудачной из его переводов Парни [Фридман, 1971: 135]. Так или иначе, представляется возможным оценить степень соответствия его оригиналу – в данной перспективе, Батюшков остается почти дословно верен подлиннику, перенося как композиционные решения автора, так стилистические приемы: «*Que le bonheur arrive lentement! Que le bonheur*

s'éloigne avec vitesse!» – «Как счастье медленно приходит, Как скоро прочь от нас летит!»; *«le cours de ma triste jeunesse»* – «в печальной юности моей»; *«L'espoir qui trompe a toujours sa douceur»* (Надежда, которая обманывает, имеет свою сладость) – «Обман надежды нам приятен»; *«L'espérance est morte dans mon cœur»* (Надежда умерла в моем сердце) – «Надежда сердцу изменила»; *«Et sans pitié la vérité cruelle vient»* (Безжалостная правда пришла) – «Несносной правды вижу свет» и т.п. Заметным отличием остается только сведение всех благ жизни, перечисленных Парни в финальной части, к цвету юности, и заменой оригинальной анафоры на собственную:

«J'ai tout perdu; délire, jouissance,
Transports brûlants, paisible volupté,
Douces erreurs, consolante espérance,
J'ai tout perdu: l'amour seul est resté».

(Я все потерял: бред, наслаждение, яркие эмоции, сладострастие, легкие глупости, утешительную надежду, – Я все потерял: осталась только любовь).

«На свете все я потерял,
Цвет юности моей увял:
Любовь, что счастьем мне мечталась,
Любовь одна во мне осталась!»

Возвращаясь к комментарию Фридмана, можно предположить, что «неудачность» данного перевода проявилась, по мнению исследователя, именно в верности подлиннику, следовательно, во вторичности и отсутствии идиостиля, в то время как, например, к созданию популярных «Вакханки» или «Мщения», Батюшков уже формирует свой творческий метод и значительно расширяет художественные образы Парни, уходя от оригинала.

Перевод «La Frayeur», получивший название «Ложный страх» тоже оказался достаточно близким к оригиналу, однако здесь лишь по нескольким характеристикам можно выявить однозначное авторство Батюшкова.

Например, следующий фрагмент

«Tu murmurais , je riais de ta plainte:
Je savais trop que le dieu des amans
Sur nos plaisirs veillait dans ces momens».

(Ты шептала, я смеялся над твоим страхом: Я хорошо знал что бог любовников в тот момент позаботиться о нашем удовольствии) в переводе Батюшкова обретает следующую форму:

«Ты пугалась; я смеялся.
Нам ли ведать, Хлоя, страх!
Гименей за все ручался,
И амуры на часах».

Внимание здесь привлекает не столько типичное для Батюшкова развитие образа (Гименей – бог брака), гораздо любопытнее здесь оказывается схожесть с одной из строф «Богине Невы» М.Н. Муравьева – двоюродного дяди Батюшкова, во многом определившего его литературные вкусы:

«Я люблю твои купальни,
Где на Хлоиных красах
Одеянье скромной спальни
И амуры на часах».

Другой фрагмент, отличный от оригинала, *«Томно персей волнованье под прозрачным полотном...»* – уже не отсылка к другому автору, а точное повторение Батюшковым привычных ему сочетаний: *«Венок из белых роз блестает на главе, и перси дышат под покровом...»* («Воспоминание»); и практически идентичное *«Их перси взволновались под тонкой пеленой...»* («Быть может, их Фетида...»). Вскоре к этим же образам Батюшков вернется и в других своих переводах Парни.

Кроме Гименея, Батюшков конкретизирует образ богов: *«Si les dieux me*

laissaient le pouvoir de dispenser la nuit et la lumière» (Если бы боги дали мне силу управлять ночью и светом) – «*Если б Зевсова десница мне вручила ночь и день», и добавляет эпизод с пьянством в финальную строфу:*

«A mes amis j'en donnerais un quart,
Le doux sommeil aurait semblable part;
Et la moitié serait pour ma maîtresse».

(Друзьям я уделю четверть (ночи), сну такую же часть, а половину своей возлюбленной)

«Дружбе дам я час единой,
Вакху час и сну другой; (Вакх – Бог вина)
Остальною ж половиной
Поделюсь, мой друг, с тобой!»

До остального, перевод близок к подлиннику. В свой вариант Батюшков добавляет цветы: «*L'aurore vint plutôt qu'à l'ordinaire*» (Утренняя заря наступит раньше обычного) – «*Рано утренние розы запылали в небесах*» и дополняет его анафорическими повторами:

«Помнишь ли, мой друг бесценный! <...>
Помнишь ли, о друг мой нежной!»

«Все в безмолвии глубоком,
Все почило сладким сном!»

Более вольный перевод был осуществлен Батюшковым для элегии «*Le Revenant*» («Привидение»), в которой главный герой Парни рассуждает о предстоящей смерти, начиная с развернутой метафоры:

«Au second acte brusquement
Finira donc la comédie :
Vite je passe au dénouement ;
La toile tombe, et l'on m'oublie».

(Комедия неожиданно закончится во втором акте: я быстро иду к

развязке; занавес падет и все меня забудут).

Батюшков оставляет лишь «занавесу»:

«Что же медлить! Ведь Зевеса
Плач и стон не укротит.
Смерти мрачной занавеса
Упадет – и я забыт!»

Однако, почти полностью опустив театральную метафору, Батюшков компенсирует ее конкретностью уже других образов:

«Souvent du zéphyr le plus doux
Je prendrai l'haleine insensible»;
<...>
«Ils feront vaciller la plume
Sur vos cheveux noués sans art,
Et disperseront au hasard
La faible odeur qui les parfume»

(Часто я буду преображаться в неощутимое дыхание нежнейшего зефира <...> Буду покачивать перо в ваших небрежно убранных волосах и разносить их легкий аромат)

«На груди твоей под дымкой
Тайны прелести лобзать;
Стану всюду развевать
Легким уст прикосновеньем,
Как зефира дуновеньем,
От каштановых волос
Тонкий запах свежих роз».

Так, Батюшков наполняет данный фрагмент реалистическими деталями, вновь упоминая «прелести под дымкой» («перси под прозрачным полотном»; «под тонкой пеленой»; «под покровом»), не забывая и про свои любимые цветы, что, однако, заставляет его заменить розы в оригинале Парни уже на лилии во избежание повторения:

«Si la rose que vous aimez
Renaît sur son trône de verre;
Si de vos flambeaux rallumés
Sort une plus vive lumière;
Si l'éclat d'un nouveau carmin
Colore soudain votre joue,
Et si souvent d'un joli sein
Le nœud trop serré se dénoue»;

(Если ваша любимая роза окажется в вазе; Если ваши светильники загорят ярче; Если щеки заблестят другим цветом; Если распустившаяся повязка освободит прелестную грудь).

«Если лилия листами
Ко груди твоей прильнет,
Если яркими лучами
В камельке огонь блеснет
Если пламень потаенной
По ланитам пробежал,
Если пояс сокровенной
Развязался и упал»

Батюшков точно воспроизводит синтаксическую композицию, однако вновь заменяя члены метонимического перечисления на более конкретные и, соответственно, экспрессивные. Образ же цветов используется Батюшковым и далее, уже в метафорическом смысле: «*Quand je reverrai les attrait qu'effleura ma main caressante...*» (Когда я увижу снова красоту, которую ласкала моя рука) – «*Когда же ты <...> обнажишь во мраке ночи роз и лилий красоты*»; «*Charmes nus, fraîcheur du bel âge, contours parfaits, grâce, embonpoint, je verrai tout*» (Обнаженные прелести, молодое тело, идеальные контуры, грация, фигура – я увижу все):

«Я увижу совершенство...
Тайны прелести красот,
Где сам пламенный Эрот

Оттенил рукой своею
Розой девственну лилею».

Вообще, образ любимого в поэзии как неразлучного спутника, как и в случае с «Привидением» Парни («невидимкой буду *вокруг тебя летать*»), был близок для поэзии Батюшкова. Таковы, например, «*И образ милый, незабвенный, повсюду странствует со мной*» («Мой гений»); «*Твой образ следовал с любовию за мною*» («Воспоминание») и т.п. К нему же он возвращается при переводе девятнадцатой элегии Парни «*Toi, qu'importe ma présence*»: обиженный герой, преследующий свой предмет любви, чтобы покарать за неверность («*Partout je te suivrai, dans l'enceinte des villes...*» – Я буду преследовать тебя *везде, в пределах городов...*») у Батюшкова уподобляется иному образу: «*Явлюсь, как бледное в полуночь привиденье, И всюду следовать я буду за тобой...*». Подобной распространенностю образов и художественным наполнением Батюшков вытеснил оригинальный материал Парни, создав произведение почти в два раза больше оригинала, сохранив лишь общие мотивы. Вольность перевода очередной раз проявляется в более яких и конкретных формах: развитие любовного чувства с клятвой вечной верности из темного алькова у Батюшкова переносится в лес, позволяя описать природный пейзаж, а кульминацию с предельным напряжением любовным эмоций сопроводить сценой грозы:

«*Ta pudeur, en ces lieux, se montra moins farouche,
Et le premier baiser fut donné par ta bouche
Des jours de mon bonheur ce jour fut le plus beau.*»
<...>
«*Renonçant à tout sur la terre,
Je jurai de n'être qu'à toi.
Dans cette alcove obscure...*»

(Там ты была не так скромна, и первый поцелуй был дан твоими устами, это был самый счастливый из дней. Отказавшись от всего на земле, я поклялся быть только твоим. В этом темном алькове...)

«И в первый раз “люблю”, краснеяся, сказала, –
(Тому сей дикий бор немый свидетель был).
Твоя рука в моей то млела, то пылала,
И первый поцалуй с душою душу слил.
Там взор потупленный назначил мне свиданье,
В зеленом сумраке развесистых древес,
Где льется в воздухе сирен благоуханье
И облако цветов скрывает свод небес;
Там ночь ненастная спустила покрывало,
И страшно загремел над нами ярый гром;
Все небо в пламени зарделося кругом, –
И в роще сумрачной сверкало».

Еще большей реалистичностью описания наполнен альтернативный вариант последующего фрагмента, окончательно выпадающий из «галантной» лирики Парни:

«Напрасно! ты была в объятиях моих,
В объятиях любви, на ложе сладострастья,
Покрытая дождем холодного ненастья,
И к новым радостям ты воскресала в них!»

За исключением переноса места действия ключевой сцены, остальные добавления Батюшкова не противоречат оригиналу, лишь вводя большую подробность описаний и широкие дополнения к образам: *«Tu semblais une fleur nouvelle»* (Ты напоминала новый цветок) – *«Ты здесь, подобная лилее белоснежной, взлелеянной в садах Авророй и весной»* и др.

«C'est ici qu'un sourire approuva ma tendresse;
Plus loin, quand le trépas menaçait ta jeunesse
Je promis à l'Amour de te suivre au tombeau».

(Тут улыбка одобрила мою нежность; Дальше, когда смерть угрожала твоей молодости я обещал любить тебя до могилы)

«Вот здесь я в первый раз вкусила надежды сладость.
Здесь жертвы приносил у мирных алтарей, –
Когда твою грозила младость, –
Болезнь жестокая во цвете погубить, –
Здесь клялся, милый друг, тебя не пережить!»

Безусловно, Батюшков не оставляет свой вариант без античных образов. Так, он вводит Аврору, Гименея (*«dans les bras d'un rival»* (В руках соперника) – *«В глазах соперника, на ложе Гименея»*) и Коцит, реку в древнегреческом царстве мертвых (*«Когда же безвременно, с полей кровавой битвы, К Коциту позовет меня судьбины глас»*).

Особую группу переводов, связанных с любовной лирикой Парни, составляют стихотворения, действие которых развивается в экзотической обстановке. В «Источнике», являющемся творческой переработкой персидской идиллии (*Idylle persane*) Парни *«Le torrent»*, говорить о сохранении индивидуального стиля автора как поэта вообще сложно, так как подлинник написан в форме прозы – Батюшков переделал оригинальный текст в стихотворение.

Так, каждая строфа представляет из себя перенесенный на стихи абзац произведения Парни. Примечательна здесь сохраненная Батюшковым эпифора: каждый эпизод в тексте заканчивается *«... le torrent qui précipite avec fracas ses flots écumeux»* (источник, из которого с шумом бьет пенистый поток); у Батюшкова: *«источник (ток) пустынной <...> с ревом и с пеной сквозь дебри течет (стремясь по полям)»*. Внимание здесь же привлекает и атрибут «пустынной»: в оригинале описание локации ограничивается *«ce lieu sauvage»* (Это дикое место) и *«ce lieu solitaire»* (Это одинокое место) – Батюшкову же важно в реалистичных тонах подчеркнуть экзотический колорит местности. Так, действие происходит в *«дебрях»* и *«пустынных краях»*, где *«для девы невинной пальмы под тенью здесь роза цветет»*, а в водах быстро несется *«цветок розмариновый»* – в оригинале Парни пальма не фигурирует вовсе, а цветок указан без указания вида.

Внимания стоит и описание образа любовницы главного героя – Зафны. Кроме знакомого клише «Чувствую персей твоих волнованье» и сочетания «Сильны восторги и пламень в крови!», упомянутого в «С отвагой на челе и пламенем в крови...», важно обозначить и ключевой эпитет – «Сладостно девы стыдливой роптанье!». Как отмечал И.Н. Розанов, «Батюшков ценит “стыдливость”. “Стыдливый” – это один из любимейших его эпитетов» [Розанов, 1914: 281] – «О юноши и девы стыдливые! Толпами сбирайтесь...» («Радость»). Из тех же соображений Батюшков использовал во «Мщении» «потупленный взор» («Там взор потупленный назначил мне свиданье...»), выражавший смущение: «В Лайсе нравится улыбка на устах, <...> Но мне милей ее потупленные взоры» («Из греческой антологии»).

Экзотизм привлекал Батюшкова и в скандинавской героике. Реализовать оссианические мотивы ему удалось при переводе 3 песни поэмы «Isnel et Asléga» в произведении «Сон воинов». Персидская экзотика здесь заменяется экзотикой северной, а суровые пейзажиозвучны настроению лирического героя. Как отмечал Е.Г. Эткинд, в переводе Батюшкову удается в значительной мере приблизиться к оригинальным чертам германских оссианических произведений, изменив стилистику Парни, диктуемую условностями французской литературной нормы: «Батюшков пробивается сквозь пелену французского рационализма и гармонии к сокровенному подлиннику» [Эткинд, 1973: 126].

Достигается это резким усилением драматизации. Например, Парни описывает сон одного из воинов преимущественно в настоящем времени:

«L'un dans les bois est surpris par un ours;
Il veut frapper, et ses mains s'engourdissement;
Il voudroit fuir, et ses genoux fléchissent;
Il se relève, et retombe toujours».

(Один в лесу встречает медведя; Он хочет ударить, рука немеет; Он хочет бежать, колени подкашиваются; Он снова встает и снова падает)

Кроме замены медведя на неопределенное и более выразительное

«чудовище», Батюшков добавляет динамику и лишает свой вариант всякой последовательности с помощью беспорядочной смены глагольных времен:

«Иный чудовище сражает –
Бесплодно меч его сверкает;
Махнул еще, его рука
Подъята вверх... окостенела;
Бежать хотел – его нога
Дрожит, недвижима, замлела;
Встает, и пал!»

Идентичное динамическое развитие в сновидении уже другого воина достигается с помощью нагромождения синонимичных глаголов, взятых, опять же, в разных временах:

«Sur le torrent un autre s'abandonne;
Ses bras d'abord nagent légèrement;
Contre le flot, qui s'élève et bouillonne,
Bientôt il lutte, et lutte vainement;
Le flot rapide et le couvre et l'entraîne;
Sur le rivage il voit ses compagnons,
Et veux crier; mais sans voix, sans haleine,
A peine il peut former de faibles sons».

(Другой остается в потоке; Сначала он слегка гребет руками; Против потока, который поднимается и бурлит, вскоре он борется, но борется тщетно; Быстрый поток охватывает его и уносит; На берегу он видит своих спутников и хочет закричать; но без голоса, без дыхания, едва он может издать слабый звук)

«Иный плывет
Поверх прозрачных, тихих вод,
И пенит волны под рукою;
Волна, усиленна волною,
Клубится, пенится горой
И вдруг обрушилась, клокочет;
Несчастный борется с рекой,

Воззвать к дружине верной хочет,
И голос замер на устах!»

Традиционный мотив оссианических произведений, приглушенный в монотонном повествовании Парни, Батюшков воспроизводит, рисуя более конкретные и выразительные образы окружающего пейзажа: «*Les feux mourants décroissent et pâlissent*» (Слабые огни гаснут и бледнеют) – «*И гаснет пепел черных пней*»; «*Doux Sommeil, descends sur les héros*» (Сладкий сон, спустись на героев.) – «*И томный сон отягощает лежащих воев средь полей*»; «*L'écho le prolonge*» (Эхо ее [песню] разносит) – «*и в мраке гул ужасный от скал горам передает*»; отсутствующий в оригинале фрагмент:

«Но ветр шумит и в роще свищет;
И волны мутного ручья
Подошвы скал угремых роют,
Клубятся, пенятся и воют
Средь дебрей снежных и холмов...»

Психологически убедительные образы Батюшков реализует через отсутствующую у Парни тему тоски по родине, воплощая при этом бытовые мотивы:

«Иный места узрел знакомы,
Места отчизны, милый край!
Уж слышит псов домашних лай
И зрит отцов поля и домы...»

Сам Батюшков объяснял данное добавление отсылкой к классическим источникам, конкретно к «*dulcis patria*» Вергилия [Эткинд, 1973: 129], в оригинале: «*Nos patriae fines et dulcia linquimus arva*» (Мы покидаем пределы родины и милые нивы). Обращение же Батюшковым к древнегреческой мифологии, в данном случае уже неуместное, в переводе заменяется на упоминание скандинавского божества Гелы (богиня смерти): «*Autour de moi tout dort, et seul je veille; Je veille, en proie au soupçon dévorant*» (Вокруг меня

все спит, один я бодрствую, поглощенный тревогой) – «*Все спит кругом: лишь воют рощи, Лишь Гелы тень во мгле ревет*».

В песне главного героя Эрика Батюшков сохраняет мелодическое построение куплетов Парни, основанное на одинаковых стихах в начале и конце: «*Je suis assis sur le bord du torrent*» <...> «*Et mon épée effleure le torrent*» – «Сижу на береге шумных вод» <...> «Мой меч скользит по влаге вод!»; «*Cisjus na brèg e de riu*» <...> «И меч отмщенья заблистает! Но он скользит по влаге вод».

В завершение цикла переводов из Парни, рассмотрим общепризнанный образец поэтического мастерства Батюшкова, поставившего его в глазах Белинского, Пушкина, Вяземского и других видных литературных деятелей того времени выше самого Парни – «Вакханку, представляющей перевод IX главы поэмы «*Les déguisements de Vénus*». Неоднократно проявленное и ранее обозначенное Батюшковым стремление к коренной эстетической реконструкции оригинала в итоге явило собой самобытное произведение, далекое от мотивов Парни в своем «апофеозе чувственной страсти» [Белинский, цит. по: Фридман, 1971: 136].

Подлинник повествует о пастухе Миртисе, увлеченного вакханкой – жрицей Вакха, древнегреческого бога вина и веселья. За рамки объективного описания главного героя в оригинале Батюшков выходит с помощью замены Миртиса на лирическое «я», тем самым внося и большую драматизацию происходящего: «*Nomme Myrtis, et fuit soudain sous l'ombrage du bois voisin*» (Крикнула «Миртис» и скрылась под тенью соседнего леса) – «Я за ней – она бежала легче серны молодой». Оригинальное описание вакханки в центральной части пьесы последовательно построено на простых предложениях с подлежащим, сказуемым и дополнением: «*Le lierre couronne sa tête*» (Плющ венчает ее голову); «*Le voile* <...> *est jeté*» (Вуаль наброшена); «*Le pampre forme sa ceinture*» (Лоза обвивает пояс); «*Sa main tient un thyrse*» (Ее рука держит тирс); «*Sa bouche présente le fruit*» (Рот являет плод). Батюшков воспроизводит этот эпизод в значительно более ярких деталях в

форме двух комплексных грамматических конструкций: «*Эвры (ветры) волосы взвевали <...> ризы поднимали <...> свивали*» – динамика данного фрагмента примечательна и аллитерацией: *взвевали, перевитые, свивали, обвитый*. А каждое из подлежащих в «*Стан <...> ланиты <...> уста – Все неистово прельщает!*» сопровождается отличными друг от друга определениями: «*Стройный стан, кругом обвитый хмеля желтого венцом*» (эпитет и причастный оборот); «*И пылающи ланиты розы ярким багрецом*» (причастный оборот с инверсией); «*И уста, в которых тает пурпуровый виноград*» (придаточное предложение).

В финальной части Батюшков опять же отходит от мотивов Парни, заменяя танец на картину преследования вакханки, воспроизводя динамику через глаголы движения и параллелизм соседних строк:

«Я за ней... она бежала
Легче серны молодой;
Я настиг – она упала!
И тимпан под головой!
Жрицы Вакховы промчались
С громким воплем мимо нас;
И по роще раздавались
Эвоэ! и неги глас!»

С позиции употребления частотных образных сочетаний «Вакханка» отличилась метафорами «*Жрицы Вакховы текли*», знакомой по сравнению, использованном в «Гезиоде и Омире» («*Народы, как волны, в Халкиду текли*»; «*сыны Ахейские, как волны*») и «*И пылающи ланиты розы ярким багрецом*» («*Лиза розою пылает*» – «*Веселый час*»). «Роза» вообще оказывается одной из наиболее употребимых Батюшковым лексем, чей образ он в своей поэзии использовал 64 раза [Васильев, Жаткин, 2018: 93].

В заключение к выполненному анализу можно вернуться к замечанию Фридмана об одном из самых ранних переводов Батюшкова – «Элегии», признанной наименее удачной из его работ. Сопоставление ее с

произведением Парни показало семантическую и смысловую близость использованных Батюшковым языковых средств к оригиналу. Так, сформировавшийся вскоре у Батюшкова художественный вкус, проявившийся в нежелании сохранять банальные и лишенные живой образности сочетания французских поэтов, заменяя их на яркие по мысли и картинности средства творческого воплощения, позволил в итоге создать выдающиеся по своей гармонии и мелодичности произведения, нередко превосходящие, позамечаниям критиков, подлинный текст. В данном контексте не приходится говорить об адекватности и эквивалентности как о критериях оценки его труда как переводчика – для литературоведов Батюшков-переводчик в итоге оказался ценен своим вольным подходом к эстетической интерпретации чужих мыслей.

2.3 Идиостиль Е.А. Баратынского

Автор едва ли не единственной специальной научной работы, которая бы рассматривала на большом фактическом материале особенности стиля Е.А. Баратынского, В.И. Чернышев объяснял чрезвычайную важность подобного исследования, прежде всего, возможностью выявления общих тенденций развития художественной литературы того времени: «Язык Пушкина мы будем знать только тогда, когда изучим язык современных ему поэтов и прозаиков. Вот почему, между прочим, мы должны признать необходимым и важным изучение языка Е.А. Баратынского» [Чернышев, 1969: 34]. Баратынский принадлежал к литературному поколению, возглавляемому Пушкиным, характерному жанру элегии, в котором, по словам А.И. Федорова, и проявилась его оригинальность больше всего. В элегиях романтиков Баратынский не мог принять ни однообразно-бедного унылого содержания, ни языковых средств, ставших поэтическим шаблоном: «Язык элегий Баратынского по точности выраженной мысли приближается к языку научных психологических описаний, но в отличие от них сохраняет

утонченность поэтической отделки» [Федоров, 2010: 139]. Сам Баратынский, рассуждая о слоге, делал акцент на точности употребления выражений: «Что касается до слога, – надоменно помнить, что мы для того пишем, чтоб передавать друг другу мысли; если выражаемся неточно, нас понимают ошибочно, или вовсе не понимают: для чего же писать?» [Баратынский, 1951: 425].

Так, точность психологических описаний требовала расширения числа определений. Нестандартное применение эпитетов, как то, например, в элегии «Признание» (*«Притворной нежности», «прекрасного огня моей любви первоначальной»*, *«безжизненны мои воспоминания»*), было направлено на реалистическую точность описания сложных и глубоких душевных переживаний. Поэт, по словам В.И. Коровина, не только использует традиционный словарь для точного выражения переживаний, но и обогащает поэтический язык оригинальными сопряжениями смыслов [Коровин, 1980: 64]: *смышеный приговор; бездушной пыли; тоской заемною; плотнейшим из князей; упорный холод; ошибочные страсти, брак обдуманный, тягостную часть, тафтяные цветы, модное маранье, в равнодушии высоком, догадливым пером, посторонней суеты, жеманное вытье, в беседе самой распаиной, Афродита гробовая, искушенная жена, великолепье отжилое, посторонний подбородок, разительным гербом, по дряхлым скалам, путем железным, усопших важный сон, мыслящий наследник разрушенья.* Точность эпитетов Баратынского также привлекла внимание автора сборника его сочинений А. Белого: «Они не особо красочны, но очень оригинальны» [Белый, 1910: 594].

Анализируя языковые достижения Баратынского, П. Бранг отмечал, что тот дал, наряду с Пушкиным, вторую жизнь национальному языку, «осмысливая новую лексику, придавая ей силу, углубляя ее смысл и придавая удивительную, неожиданную гибкость языку» [Бранг, 2010: 74]. В.И. Чернышев специально выделяет в этом отношении Баратынского как «первого из авторов пушкинского круга», кто широко использовал авторские

неологизмы [Чернышев 1970: 163]: *навеститель, напечатленье, Мой беззаботливый герой, Душемутительный поэт, чарующий наход, блажное болтовство, бесчарная Цирцея*. Особую группу составляют слова разговорного языка и народной речи или образованные по их подобию: *безвычур толковит, горюн неловкой, Оконченная летунья, эпиграмма-хохотунья, живитель сердца, лелеятель, не осужен, буйственно, летучий, падучий, гнетучий, пустынничий*. В лексике текстов Баратынского особое место занимают славянизмы, архаизмы, классицизмы. Как отметил В.И. Чернышев, словарные особенности языка Баратынского показывают его богатое знакомство с разновидностями русской лексики в ее исторических, социально-диалектных и литературных отложениях. «Особенности стиля показывают в нем большого мастера русского литературного слова, обнаруживающего и превосходное значение литературных традиций, и таланты личной находчивости и авторской изобретательности» [Чернышев, 1969: 41]. Для придания стихотворной речи торжественности и серьезности Баратынский прибегал к использованию неполногласных церковных форм слов: *глас, чреда, хлад, младые, глава, златые, бразды, брег, древо, длань, злато, хладно, врата, сребрит, здравье* и т. п. Из тех же соображений, автор пользовался старыми книжными словами: *зерцало, лики., вперив очи, мнится, узрел, дольный, вещала, чертоги, утучнять, тщетен, стогны, скрежетом зубов, вотще, ярмо, искус, ланиты, стези, столпы* и т.п. Трепетное отношение Баратынского к народному языку можно определить по нетрадиционным для произведений изысканно высокой поэзии междометий (*ай да! то-то! шмыг! ой-ой!* и т.п.), своеобразных по форме наречий (*вчерась, давеча, нынче, авось, нагишом, порожняком, кишия кишит, ливмя льет, многонько, недалечко* и т.п.), уменьшительных прилагательных (*крепонек, мелконек, высоконький, сухонький* и т.п.) и общему употреблению простонародных слов: *недосужно, тароватый, немочь, кручина, хоромы, пуще, никак (кажется), бренчу, побреду, земляк, шататься, нет складу* и т.п., а также воспроизведения особенностей синтаксиса народной речи:

«Ты ль это, дитятко мое,
Такою позднею порою?
И не смыкаешь очи сном,
Горюя, бог знает, о чем!
Вот так-то ты свой век проводишь,
Хоть от ума, да не умно:
Ну, право, ты себя уходишь,
А ведь грешно, куда грешно».
(«Бал»)²

В целом, Баратынский не создавал малопонятных и необычных смысловых сдвигов, прибегая к использованию данных языковых средств, которые своей стилистической окраской не вызывали бы ненужных ассоциаций, из соображений достижения вышеупомянутой точности. Эстетические качества поэзии Баратынского отмечал и А.С. Пушкин: «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален, ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко. Гармония его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения должны поразить всякого, хоть несколько одаренного вкусом и чувством» [Пушкин, 1958: 221].

Касательно заимствований, естественное в условиях литературного образования французское влияние не наложило особого отпечатка на его творчество, за исключением появления слова «пироскаф» (пароход) в заглавии одного стихотворения, но не повторяющегося в тексте. В остальном, Баратынский былдержан в перенесении французских слов в русский литературный язык.

В произведениях можно наблюдать многообразие синтаксических антитет и семантических оксюморонов («Мы пьем в любви *отраву сладкую*»;

² Здесь и далее: Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. И.М. Тойбина; Сост., подгот. текста и примеч. В. М. Сергеева. Л.: Сов. писатель, 1989. 464 с.

«Печаль любви сладка»; «В тихой, сладостной кручине»; «Лишь вслед ему с унылым сладострастием»; «Еще, в болтливом забытье»; «Порывом скорби животворной»; «С тупым вниманием глядят»; «С тоскою жаркой и живой»; «Развратной прелестью изнеженных стихов»). Нередко встречается прием олицетворения («Лобзает жадная волна»; «Пред ним развалины угрюмы»; «Звезда <...> С думою глядит <...> И нежностью горит») и метонимии, когда описание предмета, свойства или действия указывает на качества владельца («Она рассеянным перстом»; «Водил небрежный карандаш»; «Под лаской вкрадчивой резца»; «Узнал задумчивые очи»; «Пугаясь ревнивых глаз»; «И свежести ланит стыдливых»; «В тоске задумчивой моей»; «Зачем же в ней слепое сожаленье»; «Предавшись нежному томлению»; «И в ощущениях слепых души рассеянной и праздной»; «С какою медленностью томной»; «На вас я в неге бездыханной»).

Синтаксис в произведениях Баратынского нередко ориентирован на предельный лаконизм и наполнен короткими, до одного слова, предложениями:

«Любовь камен с враждой Фортуны –
Одно. Молчу! Боюся я...»
(«Люблю я вас, богини пенья»)

«Весна, весна! Как воздух чист!
Как ясен небосклон!»
(«Весна, весна»)

Примечательно также частое расположение второстепенного члена предложения в начале речи:

«О счастии с младенчества тоскуя,
Все счастьем беден я».
(«О счастии с младенчества тоскуя»)

Присутствует и одинаковое синтаксическое построение соседних предложений, где одно и то же слово или однокоренные слова

противопоставляются в контексте, усиливая последующую градацию.

«Мгновенье мне принадлежит.
Как я принадлежу мгновенью!»
(«Финляндия»)

«Пусть мнимым счастием для света мы убоги,
Счастливцы нас бедней, и праведные боги
Им дали чувственность, а чувство дали нам».«Коншину»)

«И, в тишине трудясь для собственного чувства,
В искусстве находить возмездие искусства!»
(«Богдановичу»)

«Под небом лучшим обрести
Я лучшей доли не сумею...»
(«Буря»)

«Твои стихи в печать выходят,
Его стихи – выходят в свет».«Эпиграмма»)

Теоретическая база наиболее частотных лексем, функциональных и стилистических методов художественного воплощения, изложенной в настоящем пункте, позволяет, как и в случае с К.Н. Батюшковым, выявить степень проявления индивидуального стиля Баратынского при переводе французской лирики.

2.4 Проявление идиостиля Е.А. Баратынского как поэта в переводческой деятельности

Переводы французских стихотворных произведений, сделанные Е.А. Баратынским, характеризуются теми же внешними чертами, что и поэзия его собственного сочинения. Обилие средств народной речи, верность русской литературной традиции, точность выражения психологических

описаний при переводе элегий, исключительно характерные метафоры и принципы построения синтаксиса четко указывают на уже знакомые способы авторского выражения. Сам Баратынский скорее вдохновлялся оригинальными произведениями, а не строго воспроизводил их содержание, — за исключением близкой к подлиннику интерпретации стихотворения «*Je sais, quand le midi leur fait désirer l'ombre...*» Андре-Мари Шенье, в подзаголовках ко всем своим переводам Баратынский помечал их как «подражание» автору, во-первых, формально снимая с себя все ограничения в воплощении собственных творческих идей и ответственность за неверную трактовку авторского замысла, и в очередной раз подтверждая теорию о том, что перевод поэзии представляет собой создание нового текста в плане содержательных и формальных лингвистических характеристик.

Всего нами будут рассмотрены переводы 8 стихотворных текстов на французском языке: «*Élégie XXV*» («Смерть»), «*Je sais, quand le midi leur fait désirer l'ombre...*» («Наяда») Андре-Мари Шенье, «*Le retour*» («Возвращение»), «*La chute des feuilles*» («Падение листвьев»), «*Le fleuve d'oubli*» («Лета») Шарля-Юбера Мильвуа, «*Léda*» («Леда»), «*Réflexion amoureuse*» («Ожидание») Эвариста Парни, «*A Madame la Comtesse de Caylus*» («Утешение») Шарля Лафара, а также перевод Баратынским собственного произведения «Девушке, которой имя было: Аврора» («*Aurore Chernval*») на французский язык.

Перевод «*La chute des feuilles*» Шарля-Юбера Мильвуа Баратынский издавал дважды в 1823 и 1827 соответственно, в значительной мере поменяв содержание. Однако, в варианте от 1823 фрагмент «*Ta jeunesse sera flétrie*» (*Твоя молодость увянет*) переведен как «Я вяну: легкою мечтой, мелькнув, исчез мой век младой», а в 1827 как «И вяну я: <...> Вы улетели, сны златые, минутной юности моей!». Хотя метафора с «увяданием» часто встречалась в произведениях Баратынского: «Я вяну – вянет все со мною!» («Весна»); «Друг печальный вянет в жизни молодой» («Больной»); «Губя печально дни младые, приметно вяну я!» («Один, и пасмурный душою...»), в данном случае она

является прямым переводом подлинника, а не собственным предпочтением. В свою же очередь, метафорическая система «жизнь – сон», «сон – мечта» уже более характерна именно для Баратынского: «*Лови пролетное мгновенье! Исчезнет жизни сновиденье...*» («Живи смелей, товарищ мой...»); «*Тогда я ожил бы для радости, для снов златых цветущей младости*» («Любовь»);

«В дорогу жизни снаряжая
Своих сынов, безумцев нас,
Снов золотых судьба благая
Дает известный нам запас.
Нас быстро годы почтовые
С корчмы довозят до корчмы,
И снами теми роковые
Прогоны жизни платим мы». («Дорога жизни»)

И той, и другой метафорами Баратынский в своих переводах уже пользовался: в первоначальной редакции перевода «*A Madame la Comtesse de Caylus*» Шарля Лафара 1820 года данный фрагмент был переведен следующим образом:

«*Sans espérance, sans désir,
Je regrettois les sensibles plaisirs
Dont la douceur enchantta ma jeunesse.
Sont-ils perdus, disoit-je, sans retour?*»

«И так, исчезли, – думал я, –
Весенних лет мечты златые,
Часы приспели роковые,
И вянет молодость моя!»

Так, Баратынский прибегает к двум типичным для себя стилистическим фигурам в пределах одной строфы. Вскоре, однако, перевод был отредактирован, первая половина была полностью заменена и в перевод этого же отрывка Баратынский добавил уже другое свое клише – анафорический повтор:

«Все обмануло, – думал я, –
Чем сердце пламенное жило,
Что восхищало, что томило,
Что было цветом бытия!»

В этой же строфе примечательна метафора «пламенное сердце» – по замечанию П. Бранга, «поэт 27 раз употребляет слово “пламень”, 40 раз – “пламя” и 79 раз прилагательное “пламенный”» [Бранг, 2010: 74]. Что же касается именно «сердца», то его несколько иное сочетание с «пламенем» встречается в произведениях «Пирь» (*«И веки сердце проживало в немного пламенных часов»*) и «Две доли» (*«Для вас и замыслы блестящие, и сердца пламенные сны!»*).

Прием анафорического повтора также был использован в обеих версиях при добавлении реплики Купидону: *«О чем вздыхаешь, – молвил он, – О чем грустишь, неблагодарный?»* и в первом издании: *«Сыны души моей больной, сыны полуночного бденья»*. Метафорический ряд «больная душа» можно встретить в стихотворениях «Ропот» (*«И я напрасно упованье в больной душе моей бужу»*) и «Приятель строгий, ты не прав...» (*«В душе больной от пищи многой, в душе усталой пламень гас»*).

Кроме малых нововведений в роль Купидона, заметным сюжетным изменением служит переименование мадам Келюс на Хлою: *«Je vais mettre fin à ta peine, je te promets un regard de Caylus»* (Я положу конец твоему горю, обещаю тебе взгляд Келюс) – *«Воскреснуть сердцем можешь ты; Не веришь мне? Взгляни на Хлою!»*. Хлоя – условное поэтическое имя, восходящее к французской и русской классической стихотворной традиции, к которому Баратынский обращался неоднократно. Так, например, в 1826 году было написано стихотворение «Хлое».

Возвращаясь к *«La chute des feuilles»*, можно отметить обилие неполногласных церковно-книжных форм слов и книжно-поэтической лексики, например, *дубрава, дубравный, брега, младой, драгое, древо, очи, кручина, денница, опочию, судьбины, кровы*. Хотя эти слова представляли

общий для поэтов лексический запас и выполняли функцию чисто интонационную, можно отметить и исключительно фольклорное сочетание: «*Близ рощи той его гробница; Но не пришла краса-девица...*». Похожее обращение к славянским культурным феноменам примечательно и в переводе «Le retour», где в подлиннике Мильвуа герой обращается к Амуру: «*Souris, Amour...*» (Улыбнись, Амур). Баратынский заменяет его на славянское божество любви и брака:

«Лель, улыбнись, когда из ней
Случится девице моей
Унести во взорах пламень томный...»

Отдельного внимания в творчестве Баратынского заслуживают отсылки к культуре Древней Греции и мифологические мотивы. Так, например, строка «*La nuit du trépas t'environne*» (*Ночь смерти окружает тебя*) была преобразована в «*Глубокий мрак тебе грозит; Уж он зияет из Эрева*» (Эреб – в греческой мифологии олицетворение вечного мрака), а фрагмент

«*Si mon amante désolée
Venait pleurer quand le jour fuit,
Éveille par un léger bruit
Mon ombre un instant consolée,
Il dit, s'éloigne... et sans retour!*»

(Если моя возлюбленная придет поплакать, когда кончается день, пробуди легким шумом мою тень, она, уходя, утешит... и не вернется!) был переведен как:

«Придет поплакать надо мною
Подруга нежная моя:
Твой легкий шорох к чуткой сени,
На берегах Стигийских вод,
Моей обрадованной тени
Да возвестит ее приход!»

Под берегами Стигийский вод, очевидно, подразумевается, загробный

мир (Стикс – одна из пяти рек в царстве Аида). Примечательно, что в первой редакции Баратынский смог обойтись без аллюзий и классицизмов, но вскоре решил, что *Стигийские воды* будут уместнее:

«Моя подруга молодая
Ее отыщет в сих местах:
Тогда над камнем безответным,
Где я навек опочию,
Буди ты шорохом приветным
Тень услажденную мою!»

Кроме Стикса, в древнегреческом царстве мертвых течет и река Лета – именно такое название дает Баратынский своему переводу «Le fleuve d'oubli» (Река забвения) того же Шарля Мильвуа:

«Onde fâcheuse, onde malavisée,
Dont le murmure assoupit l'Elysée,
Et qui , sans choix, engloutis dans tes eaux
Le souvenir et des biens et des maux,
Retire-toi; ta faveur inhumaine
Ne sera point l'objet de mon désir;
Et je renonce à l'oubli de la peine
Qu'il faut payer par l'oubli du plaisir».
(«Le fleuve d'oubli»)

Из стилистических средств можно отметить эпитет «неприязненный ручей» («*Onde fâcheuse, onde malavisée*» – Злая волна), оксюморон «нещадное утешенье» («*Faveur inhumaine*» – нечеловеческая милость), риторический вопрос «Для чего в твоих водах погибает без разбора память горестей и благ?» («*Et qui , sans choix, engloutis dans tes eaux le souvenir et des biens et des maux*» – И кто, не имея выбора, поглотит в водах твоих память и о добре, и зле). Как и прежде, синтаксис характерен короткими предложениями («*Tak!*»), и повторением одного и того же слова с усилением градации: «*И вовек утех забвеньем мук забвенья не куплю*».

«Душ холодных упованье,
Неприязненный ручей,
Чье докучное журчанье
Усыпляет Элизей!
Так! достоин ты укора:
Для чего в твоих водах
Погибает без разбора
Память горестей и благ?
Прочь с нещадным утешеньем!
Я минувшее люблю
И вовек утех забвеньем
Мук забвенья не куплю».
(«Лета»)

Абсолютно идентичные признаки наблюдаются и в переводах Баратынским произведений Эвариста Парни «Réflexion amoureuse» и «Léda»: «*Je vais la voir, la presser dans mes bras*» («Réflexion amoureuse») – «*Она придет! К ее устам Прижмусь устами я моими...*» («Ожидание»); «*Легко возлегшая на волны, легко скользит по ним она*»; «*Как бы красы ее поет, как бы поет живую негу!*»; «*Он сладкозвучно вздыхает, он влажным клевом вопрошают*» («Леда»).

Пожалуй, самым показательным в плане проявления идиостиля представляется перевод Баратынским его собственного стихотворения на французский язык. Может показаться, что весь диапазон характерных черт синтаксиса, упомянутых в данной главе, обусловлен, прежде прочего, своеобразием строфического построения поэтического текста именно в русском языке, особенно учитывая факт того, что ритмическая композиция во французском задается ударением на последний слог.

«Oh, qu'il te sied ce nom d'Aurore
Adolescente au teint vermeil!
Verse lumière, et plus encore
Aux cœurs dont tu romps le sommeil.
Entends la voix déjà souffrante
De la jeunesse prévoyante:
«Pour qui se lève ce beau jour?

Pour qui cette Aurore charmante
Sera-t-elle soleil d'amour?»
(«A Aurore Chernval»)

«Выдь, дохни нам упоеньем,
Сименница зари;
Всех румяным появленьем
Оживи и озари!
Пылкий юноша не сводит
Взоров с милой и порой
Мыслит с тихою тоской:
«Для кого она выводит
Солнце счастья за собой?»
(«Девушке, которой имя было: Аврора»)

Так, хотя в оригинальном тексте «Девушке, которой имя было: Аврора» Баратынский смог избежать типичных для себя маркеров, клише и принципов организации, которые сразу бы выявили его, как автора, французский вариант, в свою очередь, характерен уже неоднократно упомянутым приемом анафорического повтора (*«Pour qui se lève ce beau jour? Pour qui cette Aurore charmante?»*), а нетипичные для изысканного поэтического стиля междометия, описанные в первой части главы, но не замеченные ни в одном из его переводов на русский, находят место в тексте на французском языке (*«Oh, qu'il te sied ce nom d'Aurore»*). Таким образом, данный пример лишний раз доказывает, что идиостиль обусловлен не столько законами стихосложения и языком, сколько устойчивым образом мышления творческой личности.

2.5 Сравнительная характеристика идиостилей Батюшкова и Баратынского как авторов и переводчиков

Проведенный анализ поэтической деятельности К.Н. Батюшкова и Е.А. Баратынского на разных структурных языковых уровнях и с позиции pragmatики их произведений возвращает нас к понятию идиостиля как части языковой личности (ЯЛ) по модели Ю.Н. Караполова [Караполов, 1989].

Систематизация же обозначенных личностных идиостилевых инвариантов их оригинального творчества позволит сделать конкретные выводы о проявлении таковых и в языковой личности переводчика.

Так, все упомянутые характеристики индивидуально-авторской системы Батюшкова нашли свое отражение и в его идиостиле как переводчика.

Таблица 1. Сравнительная характеристика идиостиля К.Н. Батюшкова

Уровень языковой личности	Характеристики идиостиля	ЯЛ автора	ЯЛ переводчика
Вербально-семантический	Частотность / редкость лексем	+	+
	Церковнославянизмы	+	+
Уровень языковой личности	Характеристики идиостиля	ЯЛ автора	ЯЛ переводчика
Вербально-семантический	Архаичные элементы языка	+	+
	Просторечия	+	+
	Фразеологические сочетания	+	+
	Научные термины	+	+
	Авторские неологизмы	+	+
Когнитивный	Метафорические образы / сравнения «люди – волны», «женщина – цветок», «части тела – цветы», «спутник жизни – привидение», «волнование персей» и др.)	+	+
	Материалистическая эстетика / бытописание	+	+
	Мифологические образы / фольклор	+	+
Прагматический	Достижение мелодичности (построение синтаксиса, анафоры, аллитерации и др.)	+	+
	Отсылки (обращения) к другим авторам	+	+
	Проявление политической позиции	+	+
	Творческие изыскания (переосмысление жанра и др.)	+	+

Условные сокращения, используемые в таблице: ЯЛ – языковая личность.

Вербально-семантический уровень языковой личности К.Н.Батюшкова как поэта и как переводчика в его идиостиле характеризуется неполногласными церковнославянизмами, ориентированными более на сохранение слога, словами книжно-поэтическими и архаичными, равно как и устойчивыми фразеологическими сочетаниями, которые в целом представляли для поэтов общий лексический фонд. Следовательно, использование их Батюшковым в переводе представляется не столько достижением его языковой способности, сколько закономерным явлением времени. Однако, в контексте эксплицитности авторских средств и проявления творческой самостоятельности примечательно и узываемо, например, чередование церковно-книжных слов с их полной формой («Я вздохну... и *глас* мой томной, Арфы *голосу* подобной» – «Привидение» из Парни), использование архаизмов и просторечных элементов для усиления драматизма или стилизации речи («Лежащих *воев* средь полей» – «Сон воинов» из Парни; «*To внезапу, то тишиком, с воплем в твой являться дом*» – «Привидение») или наиболее частотных фразеологизмов как в рамках одного произведения, так и вообще в творчестве («Слепца из края в край, как сын усердный водит»; «Пройдя из края в край гостеприимный мир» – «Гезиод и Омир – Соперники» из Мильвуа). Другими важными составляющими являются наиболее употребимые лексемы, как, например, *роза* (всего 64 и в переводах, и в оригинальных произведениях; 9 – в переводах); гораздо более редкое для других поэтов, согласно «Словарю поэтического языка», *поле* [Васильев, Жаткин, 2016: 17] (всего 76 и в переводах, и в оригинальных произведениях; 20 – в переводах); вообще характерные для Батюшкова и нетипичные для высокого художественного слога научные термины («*Какого стоика сие не раздражает?*»; «*За оду просит том, сей песню сочинил, а этот – мадrigал*» – «Перевод I сатиры Боало») и созданный им «громометатель» («Гезиод и Омир – Соперники») из общего числа в 19 авторских неологизмов.

На когнитивном уровне проявляется система образов, на которой Батюшков строит свои сравнения и метафоры: в переводах «люди – волны» 3 раза (*«Народы, как волны, в Халкиду текли»*), часть тела – цветок 4 раза (*«Обнажишь во мраке ночи роз и лилий красоты»*), волнование персей 3 раза (*«Томно персей волнованье под прозрачным полотном»*) и др., а также общая склонность к реалистической словесной живописи, описанию быта и материалистической эстетике (*«Спешите! Залейте студеной струей пылающи оси и спицы»* – *«Гезиод и Омир – Соперники»*). Для обычного же читателя гораздо более примечательно обилие в творчестве Батюшкова имен собственных, преимущественно заимствованных из античной мифологии и других фольклорных сюжетов разных народов (*«Дружбе дам я час единой, Вакху час и сну другой»* – *«Привидение»*; *«Лиши Гелы тень во мгле ревет»* – *«Сон воинов»* и др.).

Одной из составляющих идиостиля Батюшкова, проявившейся уже на прагматическом уровне, явилось стремление к мелодичности и ритмики его произведений, достигаемых как синтаксической композицией, так и, например, аллитерацией (*«Ристалище славы бойцам отверзал. Три раза с румянай денницей бойцы выступали с бойцами на бой; Три раза стремили возницы»* – *«Гезиод и Омир – Соперники»*). Сюда же можно отнести и практическое расширение Батюшковым предмета элегии, проявившееся в освобождении от сентиментальной монотонности и жизнеутверждающих мотивах (*«В полях блестает Май веселый! Ручей свободно зажурчал...»* – *«Последняя весна»* из Мильвуа). Однако любопытнее всего в контексте прагматики представляется наложенные на работы французских авторов иерархия смыслов Батюшкова, заключенная в его личном опыте, мотивах и мировоззрении. Так, произведенные им преобразования могли быть как безобидной аллюзией на любимых авторов (*«Иный места узрел знакомы, места отчизны, милый край!»* – Вергилий), так и в корне менять идейно-сюжетную композицию текста. Например, Батюшков по-своему реагирует на кризисность феодально-крепостнической формации своего

государства, замещая тем самым оригинальное содержание сатиры Буало, а эпиграмма Лебрена и вовсе получает у него конкретного адресата.

Таблица 2. Сравнительная характеристика идиостиля
Е.А. Баратынского

Уровень языковой личности	Характеристики идиостиля	ЯЛ автора	ЯЛ переводчика
Вербально-семантический	Частотность / редкость лексем	+	+
	Церковнославянизмы	+	+
	Архаичные элементы языка	+	+
	Просторечия	+	+
Уровень языковой личности	Характеристики идиостиля	ЯЛ автора	ЯЛ переводчика
Вербально-семантический	Авторские неологизмы	+	-
Когнитивный	Метафорические образы / сравнения («смерть –увядание», «переживания – больная душа», «сон – мечта», «молодость (жизнь) – мечты» и др.)	+	+
	Мифологические образы / фольклор	+	+
Прагматический	Достижение мелодичности (построение синтаксиса, анафоры, аллитерации и др.)	+	+
	Отсылки (обращения) к другим авторам	+	-
	Проявление политической позиции	+	-
	Творческие изыскания (переосмысление жанра и др.)	+	+

В свою очередь, в переводческой деятельности Баратынского идиостиль в полной мере проявляется не на всех уровнях. Как и в случае с Батюшковым, вербально-семантические черты характерны отдельными предпочтительными лексемами («пламень» и т. п.), но по большей степени обусловлены общей литературной традицией, а там, где Баратынский и мог бы проявить индивидуальность, например, в авторской неологизации, он

этого не сделал. В «Словаре поэтического языка» это объясняется определенным консерватизмом и сдержанностью Баратынского в средствах самовыражения [Васильев, Жаткин, 2016: 66], что, с другой стороны, обуславливает его трепетное отношение к живой народной речи (лексемы *кручинा*, *судьбина*, *краса-девица* и т. п.). На когнитивном уровне так же проявляется система образов Баратынского и устойчивые метафоры («*И так, исчезли, – думал я, – Весенних лет мечты златые, часы приспели роковые, и вянет молодость моя!*» – «Падение листьев» из Мильвуа) и уже меньшие – в своем культурном разнообразии, по сравнению с Батюшковым, мифологические и фольклорные сюжеты («*Часы летели как мгновенья! Лель, улыбнись...*» – «Возвращение» из Мильвуа).

На уровне прагматики Баратынский оказался сдержан в введении собственных идей и суждений в переводы чужих произведений. В то время как политические воззрения Батюшкова логично отразились в переводе сатирических работ, Баратынский был ограничен лишь жанром элегии, ориентированной на душевые переживания другого толка и, следовательно, иные способы их выражения – здесь же Баратынский сумел воплотить свои творческие изыскания, нередко расширяя эмоциональный диапазон оригинала, наполняя тот большим психологизмом («*Когда ж с отчаяньем в очах, пустыню воплем оглашая...*» – «Падение листьев») и задавая определенный тон синтаксического построения («*Сбылось! Увы! судьбины гнева...*» – «Падение листьев»).

Таким образом, систематизация данных признаков в переводческом творчестве поэтов позволяет сделать выводы об общем подходе их к этой деятельности, ответственности при интерпретации чужих мыслей и о степени проявления индивидуального художественного стиля.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Подводя итог главы, представляется возможным выявить степень проявления индивидуального авторского стиля переводчика при переводе поэтических текстов. Прежде всего, последовательный анализ художественных произведений К.Н. Батюшкова и Е.А. Баратынского позволил обозначить логическую связь между наиболее частотными лексемами, стилистическими средствами творческого воплощения, композиционно-структурной и ритмико-мелодической стороны в поэтических текстах их собственного сочинения и художественном материале, получившемся в результате их работы как переводчиков. Кроме того, интересны и методологически существенны оказались историко-литературные условия, во многом определившие уже не столько форму, сколько содержание их идеально-художественной работы.

Как было ранее отмечено, в поэтическом переводе реципиент редко может судить о произведенных смысловых сдвигах, а конечный результат по большей степени зависит от чувства ответственности и субъективного стремления переводчика воплотить творческий потенциал. Так, в контексте применяемых переводческих стратегий ярким примером для сопоставления идиостилей Батюшкова и Баратынского является анализ их переводов элегии Шарля Мильвуа «La chute des feuilles». Несмотря на расширение Баратынским эмоционального тона и других добавлений, его сюжет не уходит далеко от оригинала; Батюшков же оставляет от Мильвуа только мотив смерти главного героя, в остальном полностью меняя все составляющие.

Так, к моменту, когда Батюшков сформировал свой художественный метод, подобная вольность проявлялась почти во всех его переводах («Последняя весна» написана в 1815, «Вакханка» в 1815 и т.д.), превосходящих, по замечаниям критиков, французские оригинальные произведения и представлявших собой сложную творческую переработку подлинника: от широкого дополнения его реалистическими описаниями до

собственной системы образов и неологизаций. В свою очередь, наиболее ранняя из его переводов «Элегия» (1804) была не признана именно из-за вторичности и семантической близости подлиннику. Соответственно, литературоведами Батюшков-переводчик ценился именно за вольный подход к переводу и интерпретации чужих мыслей. Таким образом, его идиостиль как поэта нашел воплощение на всех уровнях его языковой личности как переводчика.

Е.А. Баратынский же, реализуя в переводах свою творческую индивидуальность, не позволял себе в корне нарушать доминанты концептуальной системы автора французского текста, будучи, прежде всего, ограниченным каноном жанра элегии, в котором написаны 6 из 8 оригинальных произведений. Так, литературная норма послужила важным фактором и в выборе средств художественного выражения – кроме широкого ряда народной и книжно-поэтической лексики, определенный консерватизм и сдержанность Баратынского проявилась, например, в полном отсутствии в переводах авторских неологизмов.

Следовательно, индивидуальный авторский стиль при переводе поэтических может проявляться на всех уровнях языковой личности – вербально-семантическом, когнитивном и прагматическом, а анализ работ К.Н. Батюшкова и Е.А. Баратынского, в свою очередь, подтверждает данный тезис. Однако, степень, в которой проявляются данные индивидуальные черты, зависит во многом от целей, творческих устремлений, мировоззрения и иерархии смыслов переводчика.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Формирование автором особого художественного метода и индивидуального подхода к творчеству, в конечном счете, составляющего его наследие, всегда было актуальным вопросом с точки зрения как литературоведов и профессиональных критиков, так и с позиции простого читателя. Компетентность же переводчика, казалось бы, заключается в достижении им на всех уровнях адекватности и эквивалентности, а проявление его собственных характерных личностных особенностей не может способствовать повышению качества перевода. Насколько же адекватным, в таком случае, может оказаться поэтический перевод, специфика которого во многом диктуется законами стихосложения конкретного языка? Насколько далеким от подлинника может оказаться, по итогу, текст перевода от поэта, стремящегося на основе чужих идей реализовать собственный творческий потенциал, избежав при этом вторичности? Может ли получившийся текст перевода, нарушающий как формальные, так и концептуальные решения автора оригинала, считаться удачным? В данном исследовании эти вопросы были рассмотрены на материале поэтических произведений и переводческой деятельности ярких и самобытных авторов «золотого века» русской поэзии, К.Н. Батюшкова и Е.А. Баратынского, чьи эстетические воззрения повлияли как на главную фигуру данного периода, А.С. Пушкина, так и на русский историко-литературный процесс в целом.

Так, процесс поэтического перевода, специфичный из-за различий в ритмическом строе языков, соответственно, в большей степени заданный не столько соблюдением формальных особенностей, сколько передачей концептуальной информации и системы образов, представляет собой воспроизведение качественно нового поэтического текста. Эстетическая реконструкция и переводческие трансформации, к которым вынужден в данном случае прибегнуть переводчик, неизбежно ведут и к смысловым

сдвигам в содержании – как результат, в переводе присутствует в большей мере индивидуальный художественный стиль не автора, а переводчика. Однако, изменения не ограничиваются лишь достижением ритма и отбором языковых средств, во многом диктуемым литературной традицией – составляющие идиостиля проявляются на всех структурных уровнях языковой личности, включая и прагматический. Таким образом, важным фактором могут оказаться творческие мотивы и поэтическое мировидение переводчика. Стремление превзойти автора оригинала, расширив систему средств и форм художественного выражения, а иногда и вовсе воплотить собственные идеи и мысли уже ставит ключевым вопрос об адекватности такой работы.

В данной перспективе примечательными оказались переводы французских поэтических произведений К.Н. Батюшковым, чей индивидуальный почерк нашел воплощение на каждом из уровней языковой личности, начиная с частотных лексем и излюбленных образов, заканчивая проявлением политической позиции при переводе сатиры. Важно, однако, отметить, что в более ранних работах, например, в «Элегии» из Парни, когда Батюшков еще не сформировал в полной мере свой художественный стиль, его авторские черты проявляются меньше. «Элегия», семантически близкая к оригиналу, была негативно оценена критиками. Более же поздние работы, в которых Батюшков позволял себе в корне менять сюжет и вольно оперировать наиболее предпочтительными сочетаниями и образами, значительно расширяя тем самым диапазон стилистических средств и наполняя произведения большей динамикой и драматизмом, получили восторженные отзывы и признание литературоведов, поставив Батюшкова выше французских поэтов, которых он переводил. С позиции же переводоведения ценность данных оценок представляется спорной – выдающиеся достижения языковой способности Батюшкова практически полностью стирают границу между интерпретацией и оригинальным поэтическим творчеством, а об

авторстве французских поэтов читатель может узнать лишь в комментариях под пометами «подражание» или «вольный перевод».

Идентично обозначены в подзаголовках и переводы за авторством Е.А. Баратынского. Синтаксическая композиция, метафорическая система, наиболее частотные лексические единицы и другие характеристики на каждом из структурных уровней так же указывают в переводах на его авторство. На прагматическом и вербально-семантическом уровнях, однако, присущий Баратынскому консерватизм и сдержанность в отборе средств самовыражения, отмеченные исследователями его поэтического языка, значительно отличают его подход к переводу от вольного воплощения своих творческих устремлений Батюшковым.

Таким образом, исследование, проведенное на текстовой базе известных поэтических произведений К.Н. Батюшкова и Е.А. Баратынского, показало, что при переводе стиль автора оригинала проявляется гораздо в меньшей степени, чем идиостилевые доминанты переводчика, что подтверждает ранее обозначенный тезис. Текст перевода, в свою очередь, в инокультурной и иноязычной среде и вовсе может восприниматься не как интерпретация и адекватная передача содержания исходного произведения, а как оригинальное поэтическое творчество. Степень же, в которой данные доминанты реализуются, во многом зависит от иерархии смыслов и исключительно субъективной мотивации переводчика в воплощении собственных творческих замыслов, а оригинал в таком случае служит больше вдохновением, нежели непреложной основой.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. СПб.: СПбГУ, 2004. 335 с.
2. Ашимова А.Ф. Идиостиль как проявление языковой личности автора на примере романа «Доктор Живаго» // Вестник Мининского университета Вып. 3. Нижний Новгород, 2013. С. 7–9
3. Баратынский Е.А. Стихотворения, поэмы, проза, письма / Подгот. текста и примеч. О. Муратовой и К. Пигарева. М., 1951. 646 с.
4. Бархударов Л.С. О лексических соответствиях в поэтическом переводе // Тетради переводчика Вып. 2. М.: Международные отношения, 1964. С. 41–60.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 504 с.
6. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений Т. 8 / Тексты подгот. В.С. Спиридовым; коммент. Ф.Я. Приймы; В.С. Спиридова; ред. А.Г. Дементьев М., 1955. 728 с.
7. Белый А. Символизм. М., 1910. 633 с.
8. Благой Д.Д. Баратынский Е.А. // Литературная энциклопедия Т.1. М., 1930. С. 335–339.
9. Болотнова Н.С. Проблема изучения идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного текста // Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль: коллективная монография. Томск, 2001. С. 63–99.
10. Бондарко А.В. Грамматическое значение и смысл. М., 1978. 176 с.
11. Борев, Ю.Б. Эстетика. М., 1988. 511 с.
12. Бранг П. К языковому достижению Е.А. Баратынского // Филологическая регионалистика. Тамбов, 2010. С. 68–76.
13. Ванников Ю.В. Проблемы адекватности перевода. Типы адекватности, виды перевода и переводческой деятельности // Текст и перевод. М., 1988. С. 34–39.

14. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка Е.А. Баратынского. Монография. М., 2016. 156 с.
15. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка К.Н. Батюшкова. Монография. М., 2018. 97 с.
16. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. 620 с.
17. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. 657 с.
18. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. 612 с.
19. Виноградов В.В. Идиолект // Русский язык. Энциклопедия, М., 1998. С. 144–145.
20. Гончаренко С. Ф. К вопросу о поэтическом переводе // Тетради переводчика Вып. 9. М., 1972. С. 81–91
21. Гончаренко С. Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика Вып. 24. М., 1999. С. 108–111
22. Грибова Н. Н. Реализация концепта «искусство» как проявление идиостиля писателя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов. 2010. 216 с.
23. Григорьев, В. П. Грамматика идиостиля. М., 1983. 224 с.
24. Грищенко А.И. Идиостиль Николая Моршена: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 22 с.
25. Золян С.Т. От описания идиолекта – к грамматике идиостиля // Язык русской поэзии XX века: сб. статей. М., 1989. С. 238–259.
26. История русской литературы. Том 2. От сентиментализма к романтизму и реализму. Е.Н. Купреянова [и др.]; отв. ред. Н.И. Пруцков. Л.: Академия наук СССР. 1981. 657 с.
27. Караполов Ю.Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения. М., [Электронный ресурс] 1989. URL: http://destructioen.narod.ru/karaulov_jasikovaja_lichnost.htm (дата обращения: 12.05.2021).

28. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 2010. 264 с.
29. Кашкин И.В. О методе и шоле советского художественного перевода // Поэтика перевода: сб. статей. М., 1988. С. 21–28.
30. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966. 384 с.
31. Корниенко Е.Р. Идиолект и идиостиль как механизмы взаимодействия дискурсов // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: гуманитарные науки Вып. 10. 2019. С. 137–141
32. Коровин В.И. Читателя найду в потомстве я // Русский язык в школе Вып. 1. 1980. С. 59–67
33. Кристалл Д., Дейви Д. Стилистический анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.9. М.,1980. С.148–165.
34. Кукуева Г.В. Маркеры риторичности как один из приемов эффективной коммуникации в текстах рассказов Т. Толстой // Экология языка и коммуникативная практика. Вып. 4. 2018. С. 34–41
35. Левый И. Искусство перевода. М., 1976. 395 с.
36. Леденева В.В. Идиостиль (к уточнению понятия) // Филологические науки Вып. 5. 2001. С. 36–41.
37. Либерман Я.Л. Как переводят стихи (заметки о переводе еврейской и не только еврейской поэзии). Екатеринбург, 1995. 90 с.
38. Макеева М.Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия: автореф. дис... канд. филол. наук. Краснодар., 2000. 36 с.
39. Медведкова, Е.С. Идиостиль и идиолект автора исторического романа // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2016. С. 124–132.
40. Михайлов М.М. Культура русской речи. Чебоксары, 1966. 216 с.
41. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Флинта: Наука, 2003. 320 с.

42. Панов, М.И. Эффективная коммуникация: история, теория, практика. М., 2005. 959 с.
43. Пищальникова В.А. Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект. Барнаул, 1992. 73 с.
44. Плотникова С.Н. Языковая, коммуникативная и дискурсивная личность: к проблеме разграничения понятий // Лингвистика дискурса. Иркутск, 2005. С. 5–16.
45. Псурцев Д.В. К проблеме перевода и интерпретации художественного текста: об одном критерии адекватности // Вестник МГЛУ Вып. 463. М.: 2002. С. 16–26.
46. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Том 13. М., 1937. 652 с.
47. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том 7. Критика и публицистика. М., 1958. 765 с.
48. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. М., 2007. 140 с.
49. Самарская Т.Б. Языковые средства создания идиостиля // Полitemатический сетевой электронный научный журнал кубанского государственного аграрного университета Вып. 116. Краснодар, 2016. С. 129–138.
50. Самойлов Д. В. Сравнение перевода с оригиналом // Редактор и перевод: сб. статей. М., 1965. С. 60–71.
51. Сдобников В.В., Петрова О.В. Теория перевода: учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков. М.: Восток - Запад, 2007. 448 с.
52. Сейфуллина Л. Н. О литературе. Статьи и воспоминания, 1971. 300 с.
53. Старкова Е.В. Проблемы понимания феномена идиостиля в лингвистических исследованиях // Вестник Вятского государственного университета. 2015. С. 75–79.

54. Тарасова И.А Слово и число (к вопросу о «лексических маркерах» идиостиля) // Идиолект Вып. 2. Курск: КГПУ. 2000. С. 20–26
55. Томашевский Б.В. К.Н. Батюшков. Стихотворения. [Электронный ресурс] 1948. URL: <https://www.booksite.ru/batyushkov/tomashevskiy.htm> (дата обращения: 16.04.2021).
56. Фатеева Н.А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003. 399 с.
57. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. М.: Высшая школа, 1983. 303 с.
58. Федоров А.И. Язык и стиль поэзии Е.А. Баратынского // Сибирский филологический журнал. 2010. Вып. 4. С. 135–144
59. Фридман Н.В. Поэзия Батюшкова. М., 1971. 383 с.
60. Фриzman Л.Г. Баратынский Е.А. // Русские писатели XIX в. М.: Просвещение. 1996. С. 48–51.
61. Чернышев В.И. Язык и стиль стихотворений Е.А. Баратынского // Русская речь Вып. 4. 1969 С. 34–41.
62. Чернышев В.И. Избранные труды Т.2. М., 1970. 718 с.
63. Швейцер А.Д. Семантико-стилистические и pragматические аспекты перевода // Иностранные языки в школе Вып. 3. 1971. С. 6–16.
64. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика. М., 1973. 280 с.
65. Шичкина М. Г. Идиостиль в переводе: к постановке вопроса // Молодой ученый. Вып. 14. М., 2016. С. 682–685.
66. Щукин В. Г. Лингвистические аспекты проблемы идиолекта: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1978. 18 с.
67. Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. М., 1963. 431 с
68. Эткинд Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. 249 с.
69. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» М., 1975 С. 193–230.
70. Bassnett S. Translation Studies / Literary Theory / Linguistics. [Электронный ресурс]. 1991. URL:

71. Bloch B. A Set of Postulates for Phonetic Analysis. *Language*. 24. 1984, p. 3–46.
72. Blodgett E. De la difficulté de traduire Saint-Denys Garneau en anglais // *Études françaises*, 48(2). Montréal, 2012. p. 111–119
73. Catford J.C. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. L., 1965. 103 p.
74. Chomsky N. *New Horizons in the Study of Language and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 345 p.
75. Kayra E. Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique. *Meta*, 43(2). Montréal, 1998. p. 254–261.
76. Kenny D. Equivalence // *Routledge encyclopedia of translation studies*. N.Y., 1998. p. 77 – 80.
77. Nakaji Y. L'œuvre poétique entre traduction et création // *Littérature*, 125. 2002. p. 66-72
78. Nida E. *The theory and practice of translation*. Leiden, 1969. 220 p.
79. Robel L. Problèmes théoriques de la traduction de la poésie russe en français // *Revue des Études Slaves*, 47. 1968. p. 123-128

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. И.М. Тойбина; Сост., подгот. текста и примеч. В. М. Сергеева. Л.: Сов. писатель, 1989. 464 с.
2. Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И.М. Семенко; отв. ред. Д.Д. Благой. М., 1977, 606 с.

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 КРЯиПЛ

 А.В. Колмогорова
«15 » июля 2021 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

ПРОЯВЛЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ПЕРЕВОДЧИКА В
ПЕРЕВОДЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ (НА МАТЕРИАЛЕ
ПЕРЕВОДОВ К.Н. БАТЮШКОВА, Е.А. БАРАТЫНСКОГО)

Выпускник



О.П.Черкашин

Научный руководитель



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

Нормоконтролер



В.В.Ефимова

Красноярск 2021