

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА РОМАСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ І ПЕРЕКЛАДУ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **АВТОРСЬКА КАРТИНА СВІТУ СТЕФАНА МАЛЛАРМЕ У
ТРАНСЛАТОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0359-фп
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.055 Романські мови та
літератури (переклад включно), перша -
французька
освітньо-професійної програми
Переклад (французький)
Колмогорова Олеся Дмитрівна

Керівник к.ф.н., доц. Третьяк Ю. Ю.
Рецензент к.ф.н., доц. Стулина Є. В.

Запоріжжя – 2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра романської філології і перекладу
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.055 Романські мови та літератури (переклад включно),
перша - французька
Освітня програма Переклад (французький)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

Шаргай І. Є., к.ф.н., доц

«_____» _____ 2020 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

_____ Колмогоровій Олесі Дмитрівні

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Авторська картина світу Стефана Малларме у транслатологічному аспекті»
2. Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Третьяк Ю. Ю. к.ф.н., доцент

затверджена наказом ЗНУ від «23» квітня 2020 року № 483-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 07.12.2020
3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) теоретичні джерела: Н. Д. Арутюнова Функціональные типы языковой метафоры, Г. В. Колшанський Объективная картина мира в познании и языке, О. І. Чередниченко, Я. Г. Коваль Теорія і практика перекладу та ін.
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) назвати види картин світу; 2) дати визначення поняттям «картина світу», «мовна картина світу» та «концептуальна картина світу»; 3) дати визначення поняття «авторська картина світу»; 4) дослідити як актуалізується авторська картина світу в

твори; 5) проаналізувати образи природи як основу АКС С. Малларме; 6) проаналізувати способи відтворення авторської картини світу С. Малларме.
 5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Третьяк Ю. Ю., к.ф.н., доц.	24.04.2020	24.04.2020
Розділ 1	Третьяк Ю. Ю., к.ф.н., доц.	10.06.2020	10.06.2020
Розділ 2	Третьяк Ю. Ю., к.ф.н., доц.	13.08.2020	13.08.2020
Висновки	Третьяк Ю. Ю., к.ф.н., доц.	22.09.2020	22.09.2020

6. Дата видачі завдання _____ 24.04.2020 р.

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Срок виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	квітень 2020	Виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	квітень 2020	Виконано
3.	Написання вступу	травень 2020	Виконано
4.	Написання теоретичного розділу	червень 2020	Виконано
5.	Написання практичного розділу	серпень 2020	Виконано
6.	Формулювання висновків	вересень 2020	Виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2020	Виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2020	Виконано
9.	Захист	грудень 2020	Виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант

_____ (підпис)

Колмогорова О. Д.

_____ (ініціали та прізвище)

Керівник роботи

_____ (підпис)

Третьяк Ю. Ю.

_____ (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

Т. М. Уділова

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 71 стор., 62 джерела.

Об'єкт дослідження: вербалізована засобами французької мови авторська картина світу Стефана Малларме, репрезентована в віршах Парнаського періоду (тобто раннього до 1884 року) в збірці «Poésies» С. Малларме.

Мета роботи: дослідження комплексу перекладацьких рішень, до яких запобігають перекладачі творів Стефана Малларме для відтворення його авторської картини світу, через виокремлення використаних перекладацьких трансформацій.

Теоретико-методологічні засади: теоретичні засади дослідження проблем відображення картини світу, засоби її вербалізації в тексті твору (І. С. Алексеєва, Н. Д. Арутюнова, В. А. Маслова, Й. А. Стернін), проблеми художнього перекладу (В. Н. Комісаров, В. С. Виноградов та ін.).

Отримані результати: В віршах авторська картина світу відображає сприйняття оточуючої дійсності Стефаном Малларме та вербалізується різними засобами: використання лексики певних тематичних груп із різною частотністю, підбором певних елементів змісту, унікальними авторськими мовними засобами та використанням тропів і фігур. Нами був здійснений аналіз віршів поетичної збірки Стефана Малларме «Poésies» 1887, завдяки якому ми виявили головні особливості авторської картини світу та класифікували складові авторської картини світу на три групи: флорообрази, просторові образи, образи стихій. Також ми проаналізували переклади віршів і виявили наскільки адекватно вони відтворюють картину світу автора. Перекладачі використовували цілий комплекс перекладацьких трансформацій, проте були випадки, коли їм не вдалося віднайти відповідник, який би повністю відображав семантичну ємність образу, створеного Стефаном Малларме.

Ключові слова: картина світу, авторська картина світу, способи вербалізації авторської картини світу, символ, відтворення в перекладі, перекладацькі трансформації, флорообрази, просторові образи, образи стихій, герметичність, метафора, еквівалент.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 ПОНЯТТЯ КАРТИНИ СВІТУ ТА СПОСОБИ ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ В ПЕРЕКЛАДІ ЯК ОБ’ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	7
1.1 Поняття картини світу	7
1.2 Мовна і концептуальна картини світу та їх елементи	10
1.3 Авторська картина світу як відображене в творі світосприйняття автора	14
1.4 Засоби репрезентації авторської картини світу (АКС)	17
1.5 Проблема сприйняття та способи відтворення авторської картини світу перекладачем	25
РОЗДІЛ 2 СПОСОБИ ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОЇ КАРТИНИ СВІТУ В ПЕРЕКЛАДІ З ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ ВІРШІВ СТЕФАНА МАЛЛАРМЕ	33
2.1 Коротка характеристика творчого шляху Стефана Малларме	33
2.2 Загальна характеристика збірки «Poésies» С. Малларме	35
2.3 Образи природи як основа авторської картини світу С. Малларме, відображеної в збірці «Poésies» та способи їх відтворення в перекладах.....	37
2.3.1 Флорообрази	38
2.3.2 Просторові образи.....	47
2.3.3 Образи стихій	55
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	66
ДОДАТКИ.....	72

ВСТУП

Літературні твори насичені різними художніми образами, які репрезентують картину світу. Картина світу, в свою чергу, є системою із певних поглядів щодо оточуючого світу. Авторська картина світу є складною системою, яка характеризується індивідуальним світосприйняттям автора, його мисленням та уявою.

В даному дослідженні нами був здійснений аналіз оригіналу та перекладів обраних нами віршів із збірки «Poésies» (1887) Стефана Малларме з метою виявлення особливостей авторської картини світу автора. Нами були зафіксовані образи природи, як складові елементи авторської картини світу, а саме: флорообрази, просторові образи, образи стихій. Ми дослідили ряд перекладацьких прийомів, які були виконані різними перекладачами, та проаналізували наскільки вони адекватно відтворюють авторську картину Стефана Малларме в іншій мові.

Актуальність роботи полягає в дослідженні способів репрезентації авторської картини світу та в аналізі перекладацьких тактик, за допомогою яких перекладачеві вдається відтворити в перекладі своєрідність французького поетичного твору і зберегти авторську картину світу, що є обов'язковою вимогою для досягнення адекватного перекладу.

Наукова новизна визначається в проведеному аналізі засобів репрезентації авторської картини світу С. Малларме в його збірці віршів «Poésies» та в визначенні способів подолання складнощів, які виникають при перекладі.

Об'єктом дослідження виступає вербалізована засобами французької мови авторська картина світу Стефана Малларме, репрезентована в віршах Парнаського періоду (тобто раннього до 1884 року) в збірці «Poésies» Стефана Малларме.

Предметом дослідження є система складових авторської картини світу Стефана Малларме та способи їх відтворення в перекладах.

Метою даної магістерської роботи є аналіз здійснених перекладацьких перетворень, направлених на відтворення образів природи (флорообразів, просторових образів, образів стихій), як основи авторської картини світу Стефана Малларме.

Завдання:

- 1) дослідити існуючі теоретичні джерела за заданою темою та дати визначення поняття картини світу, назвати типи картин світу, детально вивчити поняття авторської картини світу та визначити його зв'язок із поняттями мовної та концептуальної картин світу;
- 2) проаналізувати можливі засоби вербалізації авторської картини світу в художньому творі;
- 3) визначити існуючі способи відтворення в перекладі мовних засобів оригіналу, які репрезентують авторську картину світу;
- 4) провести аналіз збірки віршів «Poésies» С. Малларме та виокремити засоби, що створюють авторську картину світу;
- 5) виявити і назвати способи відтворення авторської картини світу Стефана Малларме в перекладі;

Методи дослідження були визначені поставленими завданнями. У даній магістерській роботі ми виконали аналітичний, порівняльний та описовий методи аналізу. Ми провели лексико-семантичний аналіз обраних нами віршів.

Практична значущість проведеного нами дослідження полягає в актуальності використання отриманих нами результатів у подальшому вивченні особливостей авторської картини світу.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

Перший розділ складається із опису існуючих понять: «картина світу», «мовна картина світу», «концептуальна картина світу», «авторська картина

світу». Особливу увагу акцентовано на авторській картині світу, виявленні її основних складових, вивченні способів її вербалізації в тексті та існуючих перекладацьких трансформацій, які використовують перекладчі для передачі авторської картини світу.

Другий розділ складається із аналізу, направлено на виявлення особливостей збірки віршів «Poésies» С. Малларме на лексико-граматичному та семантичному рівнях, вивчення засобів вербалізації авторської картини світу Малларме та способів відтворення її в перекладі.

Висновки складаються із узагальнення отриманих нами результатів.

Загальна кількість сторінок - 71, кількість використаних джерел - 62.

РОЗДІЛ 1 ПОНЯТТЯ КАРТИНИ СВІТУ ТА СПОСОБИ ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ В ПЕРЕКЛАДІ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Поняття картини світу

Як загальнолюдське, так і індивідуальне світосприйняття формується під впливом багатьох факторів і знаходить своє втілення в різних концептах. Картина світу є віддзеркаленням того самого світосприйняття, яке є притаманним як всьому народові, так і окремій особистості.

Передумови формування концепту картини світу з'явилися ще в античні часи. Цілісність цього концепту реалізується як сукупність теоретичних (філософсько-наукових), так і донаукових форм пізнання (релігійно-художніх). Сам термін «картина світу» з'явився в лінгвістиці лише в кінці ХХ століття [Пименова 2019, с. 5].

Картина світу – це сукупність знань і думок суб'єкта стосовно об'єктивної реальної або уявної дійсності. Цей термін був запропонований німецьким фізиком Г. Герцем, за яким термін «картина світу» розумівся як сукупність внутрішніх образів зовнішніх об'єктів, за допомогою яких можна здійснити логічні судження щодо поведінки даних об'єктів [Герц 1959, с. 16].

Пізніше термін починають використовувати в гуманітарних науках, наприклад, у роботах К. Ясперса та Л. Вайсгербера, проте в науковій літературі є й схожі менш поширені терміни, такі як «образ світу» та «модель світу». Лінгвістичні особливості картини світу також були досліджені в роботах В. фон Гумбольдта, Є. Сепіра, Б. Л. Уорфа, О. О. Потебні та ін. Проблема статусу картини світу пов'язана із питаннями взаємодії мови, мислення та дійсності. За В. фон Гумбольдтом мова є «проміжною ланкою» між особистістю та світом. За О. О. Потебнею мистецтво та наука, поезія і проза, що є світобаченням цілої нації, живуть у мові і обумовлені тією ж мовою [Пименова 2019, с. 5].

М. Хайдеггер у своїй статті «Время картины мира» зазначає, що термін картини світу ми асоціюємо із відображенням певних реалій. КС, являючись віддзеркаленням дійсності, представляє собою фіксацію рис, які вважаються найбільш значущими. Згідно із М. Хайдеггером, картина світу не є відображенням світу, а є самим світом, який розуміється в вигляді картини [Хайдеггер 1993, с. 49].

За В. А. Масловою картина світу втілюється за допомогою просторових, часових, кількісних, етичних та інших параметрів. Згідно до цього, мова, традиції, природа, виховання, тощо, все це впливає на формування картини світу [Маслова 2007].

Картина світу репрезентує собою загальні уявлення про світ та його будову. Всі картини світу відрізняються за двома типами:

1. Ступінь узагальнення
2. Засоби моделювання реальності

Згідно із першим типом класифікація картин світу виглядає таким чином:

- 1) загальна (вона стосується певного історичного періоду певної науки)
- 2) окрема наукова (в ній представлена певна галузь науки)
- 3) індивідуальна (стосується певної особистості)

А другий тип містить у собі таку класифікацію, де усі складові є рівноправними та взаємопов'язаними:

- 1) міфологічна
- 2) релігійна
- 3) наукова
- 4) філософська
- 5) естетична [Лебедев 2004, с. 154].

Цілісна картина світу може бути створена людиною завдяки наявності практики її різноманітних контактів із зовнішнім світом. У формуванні суцільного образу світу приймають участь усі можливі форми свідомості – дотеоретична (повсякденна), теоретична (наукова, філософська),

позатеоретична (релігійно-міфологічна та художня). Таким чином, картина світу структурована певним чином і віддзеркалена в свідомості людини, вона є вторинним існуванням об'єктивного світу. Картина світу в ідеалі наслідує сам світ, а також і позицію суб'єкта, його відношення щодо інших об'єктів, його відношення до самого себе як до члена цього світу, до оточуючих, оскільки відображення світу в людини має активний, а не пасивний стан [Магомедова 2008].

Б. О. Серебренніков у своїй книзі «Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира» розуміє під картиною світу вихідний глобальний образ світу, який знаходиться в основі світобачення людини. Цей образ репрезентує суттєві якості світу в розумінні свого носія і є результатом усієї духовної активності людини. Картина світу виступає як суб'єктивний образ об'єктивної реальності, втілюючись у знакових формах, але лише частково. Варто зазначити, що КС може бути створена із двох різних складових: 1) експлікації та осмислення образів світу, які знаходяться в самій основі життєдіяльності 2) створення нових образів світу, яке стає можливим шляхом рефлексії систематичного характеру [Серебренников 1990].

Г. В. Колшанський підтверджує думку, що картина світу, яка відображена в свідомості людини, втілює собою вторинне існування об'єктивного світу. Це вторинне існування об'єктивного світу закріплено та реалізовано в своєрідній матеріальній формі. Цією матеріальною формою є мова, яка виконує функцію об'єктивізації індивідуальної людської свідомості. Із цього виходить, що людина «приносить» у цей світ не себе саму зі своїми законами і закономірностями, а лише особливий вид взаємодії «людина – світ», у результаті цієї взаємодії і породжується картина світу [Колшанский 1990].

Отже, картина світу є відображенням об'єктивної дійсності через суб'єктивне світосприйняття, на яке впливає безліч чинників, наприклад, мовне оточення, суспільні цінності, тощо.

1.2 Мовна і концептуальна картини світу та їх елементи

Вітчизняні філософи Г. А. Брутян, Р. І. Павіленіс, та такі лінгвісти, як Г. В. Колшанський, В. І. Постовалова, Г. В. Рамішвілі, Б. О. Серебренніков, В. Н. Телія, Ю. Н. Караулов, В. А. Маслова та ін. розрізняють мовну та концептуальну картини світу [Маслова 2004, с. 51].

Між картиною світу, як відображенням реального світу, та мовною картиною світу, як фіксацією цього відображення, наявні складні відносини. Межі між ними є слабкими та розмитими. Оскільки пізнаючи цей світ, людина може помилятися, тому концептуальна картина постійно буде змінюватися, тоді як мовна картина ще довгий час зберігає сліди цих помилок [Маслова 2004, с. 51].

В. фон Гумбольдт стверджує, що усі мови мають яскраво виражені індивідуальні риси в лексичному і граматичному планах, а також кожна мова надає своїм носіям різні способи мислення і сприйняття навколишньої дійсності [Гумбольдт 1985].

У житті конкретної сучасної людини мовна картина світу з'являється раніше і формує концептуальну картину світу. Це пояснюється тим, що людина здатна розуміти світ і саму себе завдяки мові. Саме в мові є закріпленим суспільно-історичний досвід, як загально людський, так і національний. З одного боку умови життя людей, оточуючий їх матеріальний світ визначають їх свідомість і поведінку, які відображаються в мові, в семантиці та в граматичних формах. З іншої – людина сприймає світ переважно через форми рідної мови, яка детермінує людські структури мислення та поведінки [Маслова 2004, с. 52].

Сама мова є фактом культури. Культура народу вербалізується в її мові, саме мова акумулює ключові концепти культури, транслюючи їх у знаки – слова. Створена мовою – мовна картина світу є суб'єктивним образом об'єктивного світу [Маслова 2004, с. 53].

Маслова зазначає, що сам термін «мовна картина світу» - це не більше, ніж метафора. Вона пояснює це тим, що в реальності специфічні особливості

національної мови, в яких зафіксований унікальний суспільно-історичний досвід певної групи людей, створюють для носіїв цієї мови не якусь іншу неповторну картину світу, яка є відмінною від об'єктивно існуючої, а лише надають їй специфічну забарвленість, яка є обумовленою національною значущістю предметів, явищ та процесів [Маслова 2004, с. 52-53].

К. В. Рахіліна описує мовну картину світу як відмінну від загального поняття про світ, пояснюючи це тим, що конкретні культури мають власну мовну специфіку. Проте, в межах однієї мови може відбуватися конвенціоналізація – негласна колективна домовленість мовців виражати свої думки певним чином. Таким чином, стверджується, що семантики різних мов повинні бути різними, однак важко сказати, чи існують певні гіпотези про природу цих відмінностей [Рахіліна 1988, с. 10].

М. В. Пименова трактує поняття «мовна картина світу» як існуючу сукупність уявлень та знань про світ у свідомості певного мовного колективу. Ці уявлення мають властивість змінюватися протягом історії, вербалізуючи реальність [Пименова 2014, с. 14].

Мовна картина світу віддзеркалює національну картину світу і може бути виявленою в мовних одиницях різних рівнів [Маслова 2004, с. 51].

Ю. Д. Апресян описує мовну картину світу як маючу донауковий характер та називає її «наївною картиною». Представники певного мовного колективу мають свою специфіку сприйняття, обумовлену історією розвитку мови. Поняття, наявні в мові, утворюють єдину систему поглядів, свого роду колективну філософію, яка є наявною в кожному мовному колективі [Апресян 1995, с. 39].

Ідею, що картина світу та мова мають особливий зв'язок, підтримувало багато лінгвістів, у тому числі і В. фон Гумбольдт. Ця ідея набула більшої чіткості в ХХ ст. в рамках так званої «гіпотези лінгвістичної співвіднесеності», яка була сформована американськими лінгвістами Є. Сепіром та Б. Л. Уорфом. Сутність цієї гіпотези полягала в твердженні, що усі люди мають різне сприйняття світу, вони бачать світ через призму

власної мови. А як відомо, саме мова, на якій мислить і якою говорить людина, визначає спосіб мислення індивіда. Саме тому Б. Л. Уорф був проти обмеженого трактування мови як звичайного інструмента для відтворення думок. Навпаки, за його словами, це граматичні правила формують думку, являючись програмою і керівництвом розумової діяльності індивіда, засобом аналізу його вражень і синтезу. Згідно із концепцією Б. Л. Уорфа, світ є «калейдоскопічним потоком вражень, який має бути організований нашою свідомістю, а це означає – що він є організований самою мовною системою, яка знаходиться в нашій свідомості». Таким чином, концепція Є. Сепіра та Б. Л. Уорфа втілюється в терміні «мовна картина світу», яку Ю. Н. Караулов визначає як вмістилище для всієї концептуальної складової мови [Уорф 1960].

Концептуальна картина світу представляє собою поняття більш широке, ніж мовна картина світу. Картина світу – це те, як індивід представляє світ у своїй уяві, – більш складний феномен, ніж мовна картина світу [Маслова 2004, с. 50].

Говорячи про концептуальну картину світу, важливим є розуміння самого терміну «концепт». За Кубряковою концепт – це термін, який слугує задля пояснення ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка містить у собі знання і досвід людини; оперативна змістовна одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи мови мозку (*lingua mentalis*), усієї картини світу, відображеної в людській психіці [Кубрякова 1996, с. 90].

Також поняття «концепт» можна розуміти як культурно відмічений вербалізований смисл, наявний в плані вираження цілим рядом своїх мовних реалій, які утворюють відповідну лексико-семантичну парадигму; одиниця колективного знання, маюча мовне втілення та етнокультурну специфіку.

Бабушкін описує концепт як цілісний ідеальний зміст різного ступеня яскравості та чіткості, який містить у собі знання людини щодо фактів матеріального та духовного буття [Бабушкін 1991, с. 47].

Або концепт можна розуміти як змістовну одиницю колективної свідомості, яка репрезентує предмет реального або ідеального світу і знаходиться в національній пам'яті носіїв мови в вербально означеному вигляді [Бабушкин 1991, с. 51].

Також варто зазначити, що в людській свідомості можуть формуватися складні образи. Ці комбіновані складні образи мають не тільки чуттєво-наочні, а й раціонально логічні компоненти [Бабушкин 1991, с. 46].

Поняття концепту репрезентує собою смисли, якими оперує людина в процесі мислення і які відображають досвід і знання, зміст результатів усієї людської діяльності і процесів пізнання світу [Кубрякова 1996, с. 90].

Концепти виникають у процесі «побудови» інформації щодо об'єктів та їх властивостей. До того ж, така інформація може включати як відомості про об'єктивний стан подій в світі, так і відомості про уявні світи і про можливий стан подій в цих світах [Кубрякова 1996, с. 90].

Розглядаючи відмінності між мовною та концептуальною картинами світу, А. А. Уфимцева наводить приклад із складовими змістовними елементами двох картин світу. В мовній картині світу є наявними семантичні поля та лексико-семантичні групи, а в концептуальній картині світу такими одиницями є концепти [Уфимцева 1988].

Отже, під концептом розуміють сукупність явищ, які дозволяють зберігати знання про світ і самі по собі є основою концептуальної системи. Вони сприяють обробці суб'єктивного досвіду шляхом розгрупування інформації по певним існуючим у суспільстві категоріям і класам [Кубрякова 1996, с. 90].

Лінгвіст Д. С. Лихачов зазначає, що індивід, оперуючи концептом у письмовій або усній мові, не завжди може охопити увесь сенс концепту, а іноді наділяє концепт своєю власною інтерпретацією. Наприклад, автор може наділяти концепти більшою психологічною складністю, асоціативністю та індивідуальністю. Окрім сфери використання концепту (наприклад, у творчості – в віршах), грає роль особистість індивіда. Зміст концепту

обумовлений становим, класовим, національним і особистим досвідом людини [Лихачев 1993].

Отже, мовна та концептуальна картини світу тісно пов'язані. Формування та подальше функціонування авторської картини світу відбувається в співвідношенні із мовною та концептуальною картинами, оскільки останні дві є значно ширшими, ніж індивідуально-авторська.

1. 3 Авторська картина світу як відображене в творі світосприйняття автора

Людська особистість споконвіку була одним із актуальних предметів багатьох досліджень. Їй присвячено багато праць із найрізноманітніших сфер – психології, філософії, соціології та інших. Саме завдяки власній картині світу людина здатна самовиражатися в творчості, створюючи унікальні роботи, які зберігатимуть авторське світобачення допоки існуватимуть. А також, завдяки власній картині світу, автор може впливати на світобачення інших людей, читачів.

Авторська картина світу номінується багатьма іншими термінами, наприклад, індивідуально-авторська картина світу, поетична, художня картина світу або художній світ поета. У даній магістерській роботі ми використовуємо термін «авторська картина світу» (АКС).

Авторська картина світу виникає в свідомості читача при сприйнятті ним певного художнього твору (або, наприклад, у свідомості глядача, слухача при сприйнятті інших витворів мистецтва) [Попова 2007, с. 40].

Авторська картина світу визначається як концептуальна система, яка має естетичне значення та яка структурує творчу діяльність індивіда по відношенню до створення та інтерпретації альтернативної поетичної діяльності та до АКС, яка характеризується суб'єктивністю, емоційністю, центричністю особистості автора та фрагментарністю [Маслова 2007, с. 12].

Авторську картину світу можна вважати вторинним відображенням розумової діяльності в образах, які отримують конкретне естетичне втілення в текстовій діяльності [Болотнова 2004, с. 21].

Ця картина світу має системний комплексний характер і цілісність, детермінованість із загальними об'єктивними закономірностями. Авторська картина світу детермінована самою особистістю автора, його образним мисленням, світовідчуттям, лексиконом. Загалом, авторська картина світу в мистецтві моделює не знання щодо реальності, а систему ціннісних орієнтацій, дає уявлення про світ загалом. Крім того, авторська картина світу робить майже невіддільними структуру свідомості суб'єкта і структуру об'єкта. Авторська картина світу є відображенням мовної і концептуальної картин світу, які взаємопов'язані між собою [Болотнова 2004, с. 21].

Загалом, світ автора репрезентується в його творах, і складається із різноманітних персонажів, оточуючої обстановки, історико-часових та просторово-географічних даних, а також із побутових суджень [Караулов 2003, с. 110]. Також до цього додаються філософські концепції, життєві ідеали і оцінки, втілені в дискурсах діючих осіб (персонажів), а також у сюжетних лініях. Від внутрішнього світу повсякденного духовного життя, яке є в кожній людині, світ автора відрізняється перш за все тим, що він повністю складається із мовних елементів, він є експлікованим мовними засобами в його текстах. Саме тому, читач, аби зрозуміти текст, спершу намагається розібратися в самому тексті, в сенсі, який в ньому закладений, а не в конституції душі автора, яка є значно ширшою [Караулов 2003].

Оскільки в поезії репрезентується духовно-чуттєвий досвід індивіда, то в поетичній реальності важливою є не документальна достовірність, а відповідність на рівні відчуття. Поезія відноситься до області художньої творчості, де авторська інтерпретація і передача індивідуального знання грають ключову роль. У поезії стає можливим вільне конструювання ірреального світу за допомогою мови, моделювання будь-яких смислів, співвіднесення [Маслова 2007, с. 30]. Іншими особливостями авторської

картини світу є системність, цілісність, опосередкований зв'язок з реальною дійсністю та мінливість [Болотнова 2004, с. 21].

Для авторської картини світу є характерним антропоцентризм. Саме із антропоцентризмом (людина як суб'єкт співвідноситься із навколишнім природним світом, після із соціальним світом, далі із кожним окремим індивідумом, і сама з собою – самопізнання) пов'язаний суб'єктивний характер авторського світу в художньому творі, який проявляє себе в тексті як у складній системно-структурній організації. Реальна дійсність видозмінюється в залежності від світогляду письменника і набуває нового значення, оскільки в своїй роботі автор набуває статусу творця [Болотнова 2004, с. 21].

Певні особливості світу автора знаходяться в семантичній структурі його творів на рівні буквальних значень. Слова із високою частотою вживання і є ключовими та структурують світ, створений автором [Караулов 2003].

Варто зазначити, що в своєму творі автор не завжди просто описує події і акти людської діяльності, автор також може свідомо або навіть підсвідомо надавати оцінку з точки зору існуючих культурних норм у певному суспільстві, виражати в тексті своє ставлення прямо, або вписувати його між рядками, даючи лише натяки. Це дає привід вважати, що кожен літературний твір втілює в собі індивідуально-авторський спосіб сприйняття організації світу, а реальна дійсність у художньому тексті пропускається через призму авторського світовідчуття [Набиркина 2014].

Отже, індивідуально-авторська картина світу складається із металевих структур, які виділяються в рамках концептуальної картини світу. Текст автора є втіленням індивідуального сприйняття світу за посередництвом власної мовної системи.

1.4 Засоби репрезентації авторської картини світу

У попередньому розділі були зазначені фактори, які мають вплив на формування авторської картини світу. Вони були зазначені задля більш точного визначення сутності і місця АКС серед інших картин світу.

Автор здійснює підбір засобів, базуючись на мовних структурах. І саме ці мовні структури є вираженням його неповторної картини світу. Авторська картина світу актуалізується через використання автором повторюваних ключових слів, тематичних або синонімічно-антонімічних відносин, асоціативно-образних рядів, завдяки яким в тексті створюються асоціативні поля [Щирова 2006, с. 22].

Авторська картина світу може містити в собі концепти, які є властивими світосприйняттю конкретного індивіда – автора, вони називаються індивідуальними концептами письменника. Таким чином, мова вже являється засобом створення авторської картини світу. Із цього всього можна зробити висновок, що авторська КС – це опосередкована КС. До того ж АКС є двічі опосередкованою КС, оскільки на неї впливають мовна і індивідуально-авторська концептуальна картини світу [Попова 2007, с. 40].

Знаходячись у взаємодії із мовною картиною світу, АКС репрезентується за допомогою підбору певних змістовних елементів та мовних засобів: підвищення або зниження частотності окремих мовних одиниць, певні тематичні групи мовних одиниць, використання індивідуально-авторських мовних засобів [Попова 2007, с. 40]. Створюючи авторську картину світу індивід може широко використовувати засоби художньої виразності. Наприклад, тропи та фігури, як засоби художньої виразності, також можуть широко вживатися для підсилення емоційного впливу на читача [Долінін 1987].

В авторській картині світу можуть бути наявні індивідуальні образи, що стають маркерами унікальності творчості автора та його світобачення. [Попова 2007, с. 40]. Саме ця теза знаних науковців привернула нашу увагу

найбільше, спробу осягнути і представити її на основі досліджуваного фактичного матеріалу ми і зробимо нижче, в практичній частині нашої роботи.

У відтворенні АКС активно задіяною є уся мова твору, оскільки саме мова може слугувати зовнішньою оболонкою, яка дає автору можливість виразити і одиниці літературного рівня (під ними можна розуміти художні образи), і ідейний зміст твору. Змістовна сторона твору являє собою тему, ідею, задум, всі вони обумовлені авторським світобаченням, їх не можна зрозуміти, не беручи до уваги мову, якою вони виражені, мову, яка слугує матеріальним буттям названого змістового аспекту. А з іншого боку, мова не є всесильною, вона не являє собою пряме та безпосереднє вираження світоглядної свідомості суб'єкта [Вороніна 2008, с. 20].

Як було зазначено вище, мова слугує формою вираження світобачення суб'єкта літературної творчості в тому випадку, коли йдеться про значення, які зберігаються в його лексичному арсеналі. У такому випадку розкривається унікальна індивідуально-авторська мовна картина світу суб'єкта літературної творчості, яка будується із властивих автору «згустків сенсу» – власних концептів. Специфіка художніх концептів по відношенню до понять полягає в тому, що вони не тільки мисляться, а й переживаються, являючись авторськими і будучи належними індивідуально-авторській картині світу [Вороніна 2008, с. 20].

Таким чином, в актуалізації авторської картини світу може бути задіяний художній концепт, який втілюється через мову, яка виступає інструментом. Художній концепт є концептом, який представляє уявлення про якийсь певний фрагмент світу в мовній картині світу конкретної особистості, перелік сенсів у певній ієрархії. Автор може не тільки використовувати загальновідомі концепти, а й створювати власні.

Індивідуальний авторський концепт можна охарактеризувати такими наявними характеристиками, як:

1. Розкриття концепту завдяки присутності світоглядних орієнтирів особистості, соціальної групи, етносу;

2. Репрезентація в наочно-чуттєвій формі, вона переживається і викликає емоційний відгук;

3. Концепт є доволі суб'єктивним, уявлення про нього можна скласти завдяки унікальній вербалізації самого концепту, в тому числі в поетичній складовій твору.

Проте, варто також зазначити, що в той ж самий час суб'єкт літературної діяльності взаємодіє із вже створеною в літературі художньою концепцією світу та індивіда, він вписується в той чи інший літературний напрям, і належить певному суспільству, виражаючи мовну картину свого етносу, класу, та соціальної групи. У цьому сенсі форми вже дані до самого початку творчого процесу [Вороніна 2008, с. 20].

Приєднуючись до певного літературного напрямку, особистість пізнає його концепцію, основні ідеї та погляди, які вже були виражені іншими людьми і були прийняті певною групою, яка, власне, і створює той самий напрям. Погоджуючись із висловленим світобаченням інших суб'єктів, автор запозичує деякі їх мотиви, ідеї, філософію, втілюючи їх вже безпосередньо в своїй творчості. Власне це і робить індивіда належним до певної літературної групи. Звісно, це не дає приводу стверджувати, що таким чином процент індивідуального розвитку авторської картини знижується. Цей процес розуміється як звична взаємодія між двома складовими «особистості» і «світу», оскільки навіть знаходячись у одному напрямі, автор має право на власне трактування і внесення коректив по відношенню до усієї літературної течії.

Тож, розглядаючи випадок, коли автор знаходиться під впливом літературного напрямку, можна зазначити, що певні форми були закладені ще до самого початку творчого процесу, адже власне авторська картина світу ще не є створеною, є тільки база для її створення. Але літературна творчість має суб'єктивний, індивідуальний та унікальний характер, а це означає, що в процесі створення літературно-поетичного твору суб'єкт літературної творчості втілює індивідуальну поетичну та мовну картини світу,

індивідуальні образи, власні концепти. Ці форми є одиничними та неповторними, хоч за ними стоїть загальне і типічне, за рахунок якого автор може висказати через своє творіння власне судження про світ і місце людини в природному, соціальному та культурному бутті [Вороніна 2008].

Світоглядні установки суб'єкта літературної творчості носять передумовний характер, обумовлюючи формування ідеї, зародження задуму твору, але ідея літературного твору здатна варіюватися і змінюватися в творчому процесі [Вороніна 2008].

Ідея, моральна складова поетичного тексту являють собою репрезентацію світобачення автора, який створює власну модель дійсності, базуючись на значущих для нього самого подіях. Розуміння сутності авторського поетичного твору в певній мірі може забезпечуватися і підтримуватися завдяки знанню його біографії, іноді навіть певних біографічних фактів, оскільки оточення особистості в більшості випадків визначає характер вражень і уявлень щодо світу, які формуються під впливом того самого оточення. У творчості кожного автора можна помітити схильність до певних тем, норм, проблематики, простежити за їх становленням, розвитком та укріпленням в авторській позиції стосовно певних життєвих цінностей. Характерні особливості індивідуально-авторського світосприйняття віддзеркалюються в образній системі творів автора, репрезентуючи його філософське підґрунтя в плані світовідчуття і естетичних вподобань [Тархова 2018].

Отже, створюючи художній образ, автор використовує засоби художньої виразності через які транслює власний задум. Засоби художньої виразності є різноманітними – серед них виділяються фонетичні, лексичні, синтаксичні, фразеологічні зображальні засоби, тропи та фігури. До найбільш вживаних відносяться метафора, порівняння, символ, тощо [Долинин 1987, с. 129–148].

Вище в нашій роботі ми визнали, що основною одиницею художньої картини світу є концепт, який творчо переосмислюється та відтворюється

автором в образах твору. Особлива роль в образній репрезентації відводиться метафорі.

Повсюди, де є порівняння предметів, ознак, відносин, подій та ситуацій, є наявною метафора. Цей троп надає змогу порівнювати найрізноманітніші речі, конкретне та абстрактне, час та простір [Арутюнова 1978].

Метафора – це результат зіставлення двох об'єктів задля можливості передачі ідеї автора за допомогою дескриптивної лексики. Ця лексика слугує для вказівки на предмет мовлення, із транспозицією в лексику, призначену для вказівки на його ознаки і якості. Метафора є ресурсом, який використовують у пошуку образу, способу індивідуалізації або оцінки предмета, смислових нюансів. У поетичному мовленні метафора дає конденсовану характеристику конкретного предмета, часто претендуючи на проникнення в його єство. Вона спрямована на розкриття його індивідуальності. Апелюючи до інтуїції, метафора завжди залишає адресату можливість творчої інтерпретації [Арутюнова 1990].

Французькі лінгвісти Ж. Моїно, Ф. Соблен, Ж. Тамін зазначають, що уявлення про людину та світ постійно змінюються. Згідно до цього метафора також набуває ного сенсу. Метафора частково змінює власні межі свого значення в зв'язку із зміною культурної традиції, епохи, тощо [Белова 2016].

Метафора виступає як когнітивний процес, який виражає і формує нові поняття, і як культурний процес, за допомогою якого змінюється сама мова [Арутюнова 1990].

Однією із найбільш важливих ознак метафори є відображення культурних цінностей певного суспільства, так метафора виступає знаряддям пізнання світу.

Індивідуально-авторська метафора є складовою частиною мовної картини світу і дає змогу зрозуміти, з однієї сторони, взаємообумовленість мовної та індивідуально-авторської метафори, а з другої – специфіку

індивідуально-авторської метафори, яка допомагає краще пізнати конкретну мовну особистість і особливості її світовідчуття [Белова 2016].

Однак, не дивлячись на таке широке використання метафори, вона не завжди є домінантною в художніх текстах. В авторській картині світу метафора вербалізує конкретні значущі фрагменти. Один і той самий автор може використовувати метафору із різною частотністю у своїх текстах.

Метафора має декілька різних класифікацій в лінгвістиці. Наприклад, Н. Д. Арутюнова розробила таку класифікацію метафор:

- 1) номінативна метафора (виникає на основі семантично автономної лексики)
- 2) образна
- 3) ознакова
- 4) генералізуюча

[Арутюнова 1978, с. 333].

В. Г. Гак має власну типологію метафор:

1. Повний метафоричний перенос:

- двостороння метафора (голова-казанок)

(може зберігати образність найбільшою мірою – конкретна метафора по Балі)

- одностороння ономасіологічна (волинити)

(образність стирається, причому ономасіологічна нерідко зберігає загальний емоційний образ (по Балі))

- одностороння семасіологічна метафора (ніжка стільця)

2. Частковий метафоричний перенос: (зубець виделки) [Гак 1988, с. 42].

Отже, метафора виражає бачення світу автора, його авторську картину світу. Тому в даній магістерській роботі ми приділяємо увагу лексичним одиницям, які утворюють метафоричні конструкції в віршах.

Говорячи про засоби вербалізації авторської картини світу, ми окремо виділяємо символ.

Символ – це універсальна категорія. Вона відображає специфіку образного освоєння життя. Символ є стереотипізованим та закодованим в

культурний контекст. Наявна символіка в тексті художнього твору надає лінгвістам доступ до свідомості автора [Арутюнова 1990, с. 10].

Художній символ являє собою вищий ступінь відстороненості лексичної одиниці від предметно-денотативної області, де вона виконує функцію прямої номінації. Окрім того, художній символ володіє ознаками іконічності, комплексності, архаїчності, конвенціональності, належності до свідомості людини, амбівалентності, наявності яскраво вираженого образу, а також відображення реальності [Тархова 2018].

Автор сам вирішує використовувати загальновідомі символи, або створювати власні – індивідуально авторські. Використання символізму самого по собі надає творчості автора певну індивідуальність.

Художній символ може мати узуальне значення, яке є зафіксованим у суспільній культурі в процесі його історико-культурологічного вжитку, а також художній символ може належати авторській системі світосприйняття і визначати характер стилю певного автора [Тархова 2018].

Таким чином, із зазначеного вище можна виділити, що символ репрезентує філософсько-естетичне бачення світу автора. Відмова від стандартних засобів вираження змісту говорить об унікальності авторського стилю. Символи, які використовує автор, завжди ним осмислюються і набувають індивідуального характеру. У творі художній символ стає об'єктом комунікації і способом створення образності і ідеї твору [Тархова 2018].

За Н. Д. Арутюновою символ – це концепт, споріднений образу, тому часто говорять про символічні образи. Проте, якщо перехід від образу до метафори викликаний семантичними і художніми потребами, то перехід до символу визначається факторами екстралінгвістичного характеру [Арутюнова 1990, с. 11].

Що стосується художнього образу, то він є способом суб'єктивного відображення і перетворення дійсності письменником. Художньому образу

притаманна психологічність, він виступає засобом естетичного впливу на читача та відображає думки автора [Гальперин 1981, с. 30].

В основі схожості метафори і символу дослідники бачать образність, алегоричність, інтерпретаційний характер, перенесення значення, штучне приведення до спорідненості різнорідних сутностей, тощо. Крім того, метафора та символ дозволяють назвати одним словом те, що неможливо сказати безліччю слів [Авдеенко 2013].

Основна відмінність полягає в розходження сутності цих явищ:

1) метафора – це троп, фігура мови; 2) символ – це мовний знак. Метафора релятивна в планах вираження і змісту, а символ – тільки в плані змісту. Задля існування метафори, необхідно зіткнення двох знаків (рамка і фокус, суб'єкт і об'єкт) [Авдеенко 2013].

Символ не вимагає особливого контексту, рамки, він самодостатній. Контекст створює метафору, а символ сам створює контекст. Метафора лежить в сфері мовної компетенції, символ – в сфері мовної і культурної компетенцій. Хоча використання і метафори, і символу призводить до актуалізації значень, напрямок актуалізації відображається по-різному: в випадку з метафорою актуалізація спрямована на мовне вираження, потенційні можливості мови; в випадку з символом – на мовне вираження культурних концептів, згустків сенсу. Метафоричні контексти можуть бути тотожні контекстам вживання символів, однак відмінності метафори і символу задають в контекстах двоякі інтерпретації, одні проти одних як суб'єктивні і об'єктивні, ситуативні і не ситуативні, що залежать від мовної кваліфікації інтерпретатора і обумовлені системою культури. У випадку із символом не має значення, що оточує символ у контексті: «сльоза», «крапля», «точка», «промінь», «око» або «хрест», так як сенс всіх контекстів нам задалегідь відомий. У метафоричному ж аспекті це принципово важливо [Авдеенко 2013].

Отже, актуалізація авторської картини світу відбувається завдяки вживанню автором певних ключових слів, їх повторів, використання

тематичних або синонімічно-антонімічних відносин між текстовими елементами, створення асоціативних образів та асоціативних полів. Автор втілює власні ідеї, використовуючи засоби художньої виразності: фонетичні, лексичні, синтаксичні, фразеологічні зображальні засоби, тропи та фігури. До найбільш вживаних відносяться метафора, порівняння, символ, тощо.

1.5 Проблема сприйняття та способи відтворення авторської картини світу перекладачем

Мови різних народів виникли та розвивались тисячоліттями, набуваючи власних характерних ознак, які відрізняють кожную з них від інших, навіть серед споріднених мов.

Переклад поетичних творів є однією з актуальних наукових проблем у загальній теорії перекладу, лінгвістиці та літературознавстві [Ляшко 2014, с. 133].

Практика засвідчує, що переклад творів різних жанрів вимагає додаткового аналізу першотвору. І передусім це стосується творів віршових [Ляшко 2014, с. 133].

З. Р. Хачмафова зазначає, що аналіз першотвору проводиться для того, аби перекладач зумів виявити авторські особливості світогляду, які вербалізовані за допомогою використаних мовних знаків у тексті. Перекладач проводить аналіз, у якому досліджує текст, його лексику та семантику, рівні експресивності, виявляє набір ключових слів та інших особливостей [Хачмафова 2013, с. 100]. Таке дослідження також включає в себе аналіз метафоричного образу світу автора, який створюється за допомогою стилістичних засобів виразності та індивідуально-авторських лексичних сполучень [Попова 2001, с. 42].

Проведення даного аналізу дає змогу перекладачеві краще зрозуміти текст, його особливості, авторський задум, тощо. Таким чином перекладач знаходить рішення проблеми сприйняття тексту та авторської картини світу поета. Такий підхід може бути застосованим у нашій роботі, тому для

дослідження авторської картини світу автора Стефана Малларме ми обрали лексико-стилістичні засоби вербалізації образів, які містяться в збірці віршів «Poésies».

При перекладі символів та метафор, які переважають у творчості Стефана Малларме, основна складність полягає в відтворенні експресивного значення. Іноді перекладачеві вдається зберегти еквівалентність, проте наявні індивідуально-авторські символи, які є результатом вибору автора для більшої виразності, є джерелом імпліцитної інформації, яка може трактуватися по-різному або, навпаки, її сенс може бути прихованим. Саме тому переклад віршів є своєрідним випробуванням.

Для подолання таких перекладацьких труднощів, перекладачеві доводиться ідентифікувати авторську картину світу, аби зуміти відтворити її в перекладі. За В. А. Масловою матеріалом для реконструкції авторської картини світу є творчість одного письменника, взята в комплексі або певного періоду його життя, відтворює дійсність відповідно до її сприйняття митцем [Маслова 2004, с. 54].

Отже, оцінка художньої мови, що репрезентує картину світу в тексті певного твору, є останнім етапом підготовки до перекладу. Оцінка художньої мови картини світу включає в себе аналіз оригіналу перекладачем. Даний аналіз виступає детальною лінгвотекстуальною роботою. Перекладач має чітко виділяти кліше, фразеологізми, граматичні, семантичні, синтагматичні та деривативні моделі. Також, перекладач має співвідносити отримані данні із художньою мовою епохи, коли був створений твір. Тобто, до компетенції перекладача додається необхідність мати певні знання в області культурології, літературознавства, тощо.

Твір містить у собі конотативну, діахронічну та соціокультурну інформацію, де поверхнева структура слів ускладнена глибинним образним поетичним змістом, що значно ускладнює процес перекладу [Чередниченко 1995, с. 11].

Поетичний переклад є дуже складним і тому можливі помилки, які допускає перекладач у своїй роботі, мають свої причини. Н. К. Гарбовський наводить такі причини перекладацьких помилок:

- недостатній рівень володіння мовами оригіналу та перекладу;
- нестача знань стосовно навколишньої дійсності, реалій;
- неуважність при роботі із текстом (незмога ідентифікувати особливості індивідуально-авторського стилю) [Гарбовский 2004].

Також, варто зазначити, що на якість перекладу впливає не тільки рівень знання мов перекладачем, а й рівень знання історико-культурних особливостей, завдяки яким як раз дуже часто з'являються метафоричні перенесення.

Саме тому знання екстралінгвістичних факторів є дуже важливими, адже вони є джерелом соціокультурних відмінностей. Знання про ці соціокультурні відмінності включають у себе як об'єктивні, так і асоціативні феномени реальності [Чередниченко 1995, с. 11].

У процесі перекладу задіяні дві мовні картини. Мовна картина світу автора оригіналу та мовна картина світу перекладача знаходяться у взаємодії, після якої формується мовна картина світу вихідного тексту [Усачева 2017, с. 245].

Задля здійснення перекладу, перекладач повинен мати навички інтерпретації тексту та вміти розпізнавати та передавати систему образів, створену автором оригінального твору.

Лексичні поєднання, які утворюють образність, становлять складність для роботи перекладача, оскільки важко віднайти такий відповідник, який би передав усі особливості оригіналу та відтворити задум автора. Тропеїчні засоби слід перекладати враховуючи їх структурні і семантичні особливості. При перекладі неологізмів перекладач має зберегти семантику та стилістичне забарвлення, перекладаючи відповідно із існуючою словотворчою моделлю в мові перекладу.

Текст художнього твору містить певні види змістів, або значень, якими, за І. С. Алексеевою, є наступні:

1. Денотативний зміст позначає об'єкти дійсності та їх основні характеристики.
2. Сигніфікативний співвідноситься з денотативним та відображає національні особливості сприйняття денотатів.

Мова йде про стійкі та оціночні асоціації, історичні відповідники та реалії, експресивне та стилістичне забарвлення;

3. Інтерпретативний зміст пов'язаний зі сприйняттям та розумінням тексту особистістю.

Перекладач може не до кінця розуміти зміст та неправильно передати інтенції автора. Особливу складність мають алюзії та фігури стилю, тощо.

4. Внутрішньомовний зміст виражає зв'язок мовних знаків між собою в рамках системи мови та її граматики. [Алексеева 2004, с. 68].

Перекладач, підшукуючи відповідники, може використовувати словники різного типу, розширюючи поле пошуку для здійснення еквівалентного перекладу. Перекладач намагається мінімізувати втрати, вдаючись до пошуку мовних аналогів, еквівалентів, перекладацьких трансформацій. Перед перекладачем постає проблема трансформації всіх наявних змістів та типів інформації в творі. Саме від перекладацьких рішень залежить точність відтворення думок автора. Отже, перекладач відіграє дуже важливу роль.

Л. С. Бархударов дає таке визначення терміну «перекладацькі трансформації»: численні та якісно різноманітні міжмовні перетворення направлені на досягнення перекладацької еквівалентності, всупереч розбіжностям у лексичних та семантичних структурах мов. [Бархударов 1975, с. 190]

І. С. Алексеева дає своє визначення терміну «перекладацькі трансформації»: міжмовні перетворення, що вимагають перебудови на лексичному, граматичному або текстовому рівні [Алексеева 2004, с. 158].

Текст ускладнений величезним числом понять однієї мови, які часто не можуть бути збережені при перекладі на іншу мову без перетворень [Гумбольдт 1985, с. 350]. Це твердження підкреслює важливість та необхідність використання перекладацьких трансформацій.

Перекладач вдається до цих трансформацій аби зуміти здійснити багаточисленне та якісне міжмовне транскодування. Саме це і є перекладацькими трансформаціями, завдяки яким перекладач намагається максимально точно передати усю інформацію із тексту оригіналу [Бархударов 1975, с. 190].

Необхідність в перекладацьких трансформаціях пояснюється потребою отримати від читача перекладу той самий емоційний відгук, що й від читача оригіналу. Тож, стикаючись із розбіжностями двох мов та культур, перекладач перетворює текст, використовуючи перекладацькі трансформації.

Саме завдяки ним поетичні тексти налічують в собі безліч перетворень. Перекладач виконує ряд певних операцій, аби віднайти баланс у міжмовній асиметрії.

Л. С. Бархударок виділяє такі типи перекладацьких трансформацій:

- 1) перестановки
- 2) заміни
- 3) додавання
- 4) опущення

Перестановки: зміна порядку слів і словосполучень в структурі речення.

Заміни: граматичні заміни, лексичні заміни, лексико-граматичні заміни.

Граматичні заміни: форм слова, частин мови, членів речення – зміна синтаксичної структури речення, синтаксичні заміни в складному реченні – заміна простого речення на складне, заміна складного речення на просте, заміна головного речення на підрядне, заміна підрядного на сурядне;

Лексичні заміни: конкретизація, генералізація і заміна;

Лексико-граматичні заміни: антонімічний переклад, прийом компенсації.

Додавання: додавання елементів, які компенсують нестачу інформації та забезпечують розуміння змісту повідомлення.

Опущення: опущення елементів, що несуть надлишкову інформацію [Бархударов 1975, с. 190].

Класифікації Л. С. Бархударова та І. С. Алексеевої мають спільні риси. Вони поділяють трансформації на:

- перестановки;
- заміни;
- додавання;
- опущення [Алексеева 2004, с. 158].

Проте, є одна відмінність між класифікаціями двох вчених. І. С. Алексеева зазначає, що такі трансформації, як антонімічний переклад, компенсацію і описовий переклад, потрібно досліджувати окремо, оскільки вони мають складну багаторівневу структуру [Алексеева 2004, с. 159].

Класифікація Я. Й. Рецкера відрізняється від двох попередніх. За його словами, перекладацька трансформація – це прийом логічного мислення, за допомогою якого розкривається значення іншомовного слова в контексті і йому знаходиться відповідник, який не збігається зі словниковим» [Рецкер 1974, с. 38].

У класифікації Я. Й. Рецкера всього дві групи трансформацій: лексичні та граматичні. До лексичних він відносить диференціацію, конкретизацію, генералізацію, антонімічний переклад, смисловий розвиток або модуляцію, цілісне перетворення та компенсацію. До граматичних трансформацій – повні та часткові заміни [Рецкер 1974].

Попри всі відмінності між різними класифікаціями перекладацьких трансформацій різними вченими, майже всі дослідники виділяють три типи: лексичні трансформації, граматичні та змішані.

Окрему складність для перекладу становить поетична форма. І. С. Алексеева пише, що поетична форма перекладу знаходиться в рамках багатьох обмежень. Ритм, розмір, кількість стоп, рима, тип чергування рим, каденція, строфа, рефрен – все це є особливостями форми, які в своїй єдності надають віршеві особий параметр музикальності. В жодному іншому тексті гра форм не має такого важливого значення, ніде більше естетична інформація не представлена такою концентрацією засобів, як у поезії. І. С. Алексеева визначає правила здійснення перекладу віршів, адже чим ближче переклад до оригіналу, тим точніше він відображає авторську картину світу:

1) збереження розміру та стопності. Тут бажано чотиристопний ямб передавати чотиристопним ямбом, а не п'ятистопним ямбом і не чотиристопним хореєм; якщо стопність змінюється (скажімо, в першому рядку шість стоп, а в другому – чотири), то зберегти і цей алгоритм;

2) зберегти каденцію, тобто наявність / відсутність заударного частини рими (чоловічі, жіночі, дактилічні закінчення) – адже заміна жіночої рими на чоловічу змінює музичну інтонацію вірша;

3) зберегти тип чергування рим – суміжна та перехресна рими пов'язані не тільки зі створенням певної тональності змісту (наприклад, суміжна рима характерна для пісенного складу, а перехресна – більше для сюжетного оповідання), але і з давніми традиціями оформлення жанрів і поетичних форм: суміжна рима здавна використовувалася в народній пісні, тощо;

4) відобразити звукопис – повністю зберегти його навряд чи можливо, але найважливіше відтворити його забарвлення, зберігаючи в перекладі повтор фонем, близькою за звучанням до фонем оригіналу, причому перекладачеві часто доводиться жертвувати зв'язком між смислами слів, які з'єднує фонетичний повтор, бо навряд чи вдасться розмістити всі компоненти повтору в словах, за значенням відповідних словами оригіналу; спостерігається в більшості віршів і такий феномен, як підвищений відсоток сонорних – але цю особливість досвідчений перекладач передає в перекладі,

як правило, інтуїтивно, і свідомо прагнути при виборі слів до таких, які містять сонорні, доводиться лише початківцю;

5) зберегти кількість і місце в вірші лексичних і синтаксичних повторів.
[Алексеева 2001, с. 260-261]

Отже, виконуючи переклад, перекладач має максимально точно відтворити всі типи інформації, зберігаючи при цьому норми мови. Переклад твору, здійснений перекладачем, має викликати ту ж саму реакцію читача перекладу, яка виникає в читача оригіналу. Задля цього перекладач має детально дослідити текст оригіналу, визначити його особливості, ідентифікувати авторський задум, виявити набір ключових слів, рівні експресивності, стилістичні засоби, індивідуально-авторські лексичні символи. Перекладач має чітко виділяти кліше, фразеологізми. Важливими для перекладача є екстралінгвістичні знання: інформація про історико-культурні особливості, вміння співвідносити отримані данні із художньою епохою, тощо. Також перекладач має мати навички інтерпретації тексту, вміти розпізнавати та передавати систему образів, створену автором твору, вміти використовувати перекладацькі трансформації, наприклад, перестановки, заміни, додавання, опущення, тощо.

РОЗДІЛ 2 СПОСОБИ ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОЇ КАРТИНИ СВІТУ В ПЕРЕКЛАДІ З ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ ВІРШІВ СТЕФАНА МАЛЛАРМЕ

2.1 Коротка характеристика творчого шляху Стефана Малларме

Творчість Стефана Малларме (1842-1898) багато в чому визначила основні шляхи розвитку літератури в ХХ столітті.

У сприйнятті Малларме-поета ще за його життя чітко виділяються два періоди, до і після 1884 р. Цей рік має таке важливе значення з трьох причин: вийшли друком збірка Поля Верлена «Прокляті поети», роман Жоріс-Карла Гюїсманса «Навпаки» і стаття Катюля Мендеса «Легенда сучасного Парнасу». Ці публікації забезпечили автору «Післяполудневого відпочинку Фавна» несподівану популярність, яка зробила його, починаючи з 1886 р, главою символістського руху і однією з найвпливовіших фігур літератури кінця століття в Франції [Линкова 2006].

У статтях критиків відгуки на творчість Малларме носять швидше негативний характер. Так, в газеті «Опіньон насьональ» (L'Opinion nationale) від 20 серпня 1866 р. Жюль Леваллуа публікує свою статтю про збірник «Сучасного Парнасу» і дає оцінку кожному дебютанту. Критик дорікає Малларме за старанне наслідування Бодлеру [Линкова 2006].

У пресі парнасці піддаються нападкам за відсутність простоти і за постійне наслідування великим попередникам: Готьє, Банвілю, Леконту де Лілю та Бодлеру. Саме з цих позицій критики багато виділяють Малларме, але не за його оригінальність або винятковість, а, перш за все, за надмірне використання всіх поетичних особливостей стилю парнасців. У статтях поет виступає як карикатура на нову поетичну школу, оскільки поєднує в своїх мало доступних віршах надмірний бодлерізм і культ форми, доведений до безумства. Аж до вісімдесятих років новаторство поета все ще сприймалося як квінтесенція поезики парнасців [Линкова 2006].

Проте, далеко не вся літературна критика була налаштована настільки негативно. Зрозуміло, в колі літераторів у Малларме вже в той час були прихильники. Однією із перших хвалебних публікацій з'явилася стаття Катюля Мендеса, що вийшла в «Вог Паризьєн» (*La Vogue parisienne*) 22 січня 1869 р. в якій автор звертає увагу на виняткову музичність віршів і підкреслює, що використані в них слова набувають нового, незалежного від щоденного використання сенсу [Линкова 2006].

Починаючи з вісімдесятих років, коло шанувальників Малларме невблаганно зростає. «Вівторки», які відвідували близькі друзі-поети, перетворюються в факт культурного життя Парижа. Але цікавому читачеві було практично неможливо придбати твори поета. Тільки в 1887 р. Малларме підготував з ініціативи Едуара Дюжардена окреме видання «Віршів», потім послідували антології і колективні видання: «Альбом віршів і прози» (1887), перевидання «Післяполудневий відпочинок Фавна» (1887), «Антологія французьких поетів ХІХ століття» (1888) і «Вірші і проза» (1893) [Линкова 2006].

Малларме став одним із засновників нового літературного напрямку – символізму. Проте поет не прагнув до популярності, так що навіть першу свою поетичну збірку він видав, у 1887 році, в вишуканому художньому оформленні та тиражем ... 47 примірників [Линкова 2006].

Малларме часто дорікали в темряві, незрозумілості; за словами письменника й есеїста Жюля Ренара, його твори «не перекладаються навіть на французьку мову». Стефан Малларме дійсно уникав прямо називати речі, переконаний, що «назвати предмет – значить на три чверті знищити насолоду від вірша, яка полягає в поступовому розгадуванні» [Линкова 2006].

Своїї Книги Малларме так і не написав – мрія про неї була такою ж химерною, як і романтичний міф про «натхненого поета». Книга Малларме це не фізична річ, це абстрактна ідея, яка в Малларме є синонімом Ідеалу. Але в своїй ліриці йому вдалося створити нове переживання світу, світу як

складного та багаторівневого, як і сам творчий метод Малларме [Зенкин 2012].

Отже, в творчості Стефана Малларме є два періоди: парнаський та символістський. Дане розмежування на два періоди не стільки розмежовує відмінні риси творчих здобутків автора, притаманних кожному періоду, скільки відображає ставлення французького суспільства до С. Малларме. Другий період відрізнявся визнанням Малларме як саме символіста, а не простого представника парнаської школи. В даній магістерській роботі ми розглядаємо ранній етап творчості автора, в ті роки Малларме зазнав багато критики, проте все ж таки зміг залишитися вірним власним поглядам.

2.2 Загальна характеристика збірки «Poésies» С. Малларме

Збірка віршів Стефана Малларме «Poésies» була опублікована в «La Revue indépendante» в 1887 році. Збірка «Poésies» складається із дев'яти частин (cahiers), нами були обрані вірші, які відносяться до ранньої творчості С. Малларме – парнаського періоду (до 1884 року). Обрані нами вірші ми можемо віднести до трьох домінантних категорій художніх образів:

1) Флорообрази

Проведене дослідження дозволило виявити роль флорообразів в віршах С. Малларме, визначити ключові образи та смислові функції флорообразів («Les Fleurs»).

2) Просторові образи (сади, поля)

Просторові образи стають компонентами своєрідної символічної мови, за допомогою якої автор розповідає нам про абстрактні ідеї. Просторовий образ виступає посередником, який допомагає передавати думки та емоції автора («Renouveau»).

3) Образи стихій

Сприйняття Малларме світу та самої людини як частини цього світу відбувається в тісному взаємозв'язку із стихіями, із відчуттям єдності людської душі і стихії («Brise Marine»).

Визначення домінуючих художніх образів спрягло дослідженню відображення в віршах С. Малларме специфіки авторської картини світу. Класифікація домінуючих художніх образів (флорообрази, просторові образи, образи стихій) дозволила нам визначити значущі характеристики досліджуваного матеріалу із подальшим вивченням лексико-граматичних засобів їх вербалізації. Здійснена нами робота дозволяє зробити висновок про ставлення Стефана Малларме до життя та творчості. Погляди С. Малларме на оточуючу його дійсність, які він відобразив у своїх віршах, зокрема в своїй поетичній збірці «Poésies», в своїй сукупності являють особливості світогляду автора – його авторську картину світу.

Говорячи про особливості художніх образів Стефана Малларме, неможливо не помітити, що перед перекладачем стоїть важке завдання – відтворити авторську картину світу задля створення адекватного перекладу оригіналу. В кожному із віршів є наявними фрагменти, які становитимуть складність для перекладача, вони змусять його замислитися над вибором необхідних засобів для здійснення перекладу.

Під час аналізу оригіналу перекладач має приділити особливу увагу стилю автора, його інтенціям, мовним особливостям тексту, адже саме завдяки цим даним перекладач може краще пізнати автора, розкрити його світовідчуття та його авторську картину світу.

Сучасники Малларме критикували його, кажучи, що він не перекладається навіть на французьку, настільки його поетична спадщина є складною для розуміння навіть для носіїв французької мови. Працюючи із настільки складною, багаторівневою і герметичною поезією, перекладачі вдаються до різних перекладацьких трансформації, одночасно намагаючись зберегти ритміко-композиційну структуру. Найбільш приближені до оригіналу варіанти перекладів містять еквіваленти, аналоги, конкретизації.

Через знакову систему мови читач сприймає текст, створений автором, який складається із ідейно-емоційної системи і системи художніх образів, які мають бути присутніми і в мові перекладу [Маслова 2004, с. 11].

Отже, сукупність синтаксичних конструкцій, ідейно-емоційних змістів, лексичних одиниць, тощо, є складовими, які відображають погляди автора, вони створюють єдину систему – авторську картину світу, яку потім детально буде вивчати та аналізувати перекладач.

Далі в нашій роботі предметом аналізу буде система образів природи, які є складовими авторської картини світу С. Малларме та способи їх відтворення різними перекладачами.

2. 3 Образи природи як основа авторської картини світу С. Малларме, відображеної в збірці «Poésies» та способи їх відтворення в перекладах

У поетичній спадщині С. Малларме образи природи займають важливе місце. Через образи природи автор передає власні ідеї, думки та емоції. Людина і природа в світосприйнятті Малларме є невіддільними одна від одної.

Образи природи як ментальні утворення в авторській картині світу автора ми визначили завдяки вивченню частотного словника мови автора. В цьому сенсі ментальні утворення розглядаються нами як конструкції, що репрезентується в мові певними лексемами, які трансплюють конкретно-чуттєві уявлення. Ми звернулися до аналізу частотного словника поета, нами був проаналізований лексичний склад його поетичних творів раннього періоду (Парнаського) його творчості, де є присутньою значною мірою тематика природи, яка була нами проаналізована та класифікована на три підгрупи: просторові образи/пейзажі (сади, парки, ліси – *Brise Marine, Soupir*), флорообрази (квіти – *Les Fleurs*), образи стихій (море, хвилі, бурі, лід – *Brise Marine, le Cygne*).

Образи природи не є кінцевою метою автора, вони є одиницями образної мови, які передають більш складні ідеї. Внутрішній шар складається із абстрактних понять: мораль, цінності, принципи. В віршах С. Малларме кількісно переважають іменники та субстантивні прикметники. Ключовими

образами природи в С. Малларме є просторовий образ – сад; образ стихії – вода (море), флорообрази – квіти.

Дослідивши частотність слів, які передають ті чи інші образи, ми можемо зробити висновок, що авторська картина світу Стефана Малларме складається із образів природи, які, в свою чергу, представлені образами стихій, полів або квітів.

2.3.1 Флорообрази

Для Стефана Малларме важливими є самі враження, отримані від споглядання квітів, трав, пейзажів, а не сама природа. У Малларме була давня мрія мати власний сад біля буднику, яка все ж здійснилася, судячи із листування автора із друзями та родичами 1872-1898 [Горбовская 2014, с. 43].

Вірш *Les Fleurs* пов'язаний із флорообразністю та відноситься до раннього періоду творчості С. Малларме. Наявні в вірші фітоніми: *L'hyacinthe, le myrte, la rose, les lys* були розкритиковані Рембо, він назвав їх «банальними та застарілими». Парнасці, до яких належав С. Малларме в ті роки, по-своєму трактували наявність фітонімів. Вони робили припущення, що різні квіти, присутні в вірші, це своєрідна пропозиція читачеві обрати деякі із них та зробити букет за власним смаком [Горбовская 2014, с. 43].

Проте, Малларме хоч і належав до парнасців, він не хотів обмежувати себе рамками певної поетичної школи. В вірші *Les Fleurs* Малларме відсилає нас до міфів, де ім'я героя перекликається із назвою квітки або із іншими людськими рисами. Проте, інформація, що Малларме має на увазі давньогрецькі міфи в вірші *Les Fleurs* не є очевидною, оскільки розуміння прихованого сенсу залежить від факту того, чи знає сам читач міфологію, чи здатен він побачити аналогію між квіткою та міфом. Розуміння вірша залежить від наявних енциклопедичних знань у читача та вмінь визначати релевантні смисли.

Доказом багатозначності, як характерної риси творчості Стефана Малларме, є узуальна метафора квітів (*Les Fleurs*), яка стала кліше в XIX ст., де квіти зображені як плід поетичної творчості.

Проілюструємо вищесказане прикладом:

L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair...

Et ce divin laurier des âmes exilées

Лавр та гіацинт, за словами літературознавців, є елементами конструкцій-кліше, які символізують біль при коханні. Ці кліше походять із давньогрецьких міфів, події яких пов'язані із любовними історіями (Дафна і Аполлон – квітка лавр, Гіацинт і Аполлон – квітка гіацинт).

Роза та лілії є втіленням жінки, підказкою для розшифровки символу є частина строфи оригінального віршу: *pareille à la chair de la femme, la rose...*

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys

Вірш *Les Fleurs* це не наслідування парнасцям, це початок шляху Малларме до багатозначного символу, до Ідеалу. Квіти є символами, які представляють собою ту чи іншу епоху, культурну традицію, стиль.

Малларме звертається до Матері, до Святої. Для французької релігійно-церковної традиції характерним є образ Святої в квітах: *Notre dame, hosannah du jardin de nos limbes!* Малларме розуміє Святу Діву як символ прародительки, якій властиві вічність та космічність, феномен різних культур – давньогрецької, християнської. Квіти в її утробі – майбутнє життя людства [Горбовская 2014, с. 43].

Крім того, квіти в утробі божества, що возвеличується над світом, транслиують ідею надреальності, надчуттєвих сфер, до яких прагне душа поета. Квіти представляють різні етапи культури, лавр, гіацинт, мирт відображають дохристиянську епоху:

L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair...

Et ce divin laurier des âmes exilées

Троянда символізує Старий Завіт:

Et, pareille à la chair de la femme, la rose

Біла лілія символізує християнство (чистоту Діви Марії):

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys

Фітоніми, наявні в вірші Малларме *Les Fleurs*, потрібно розуміти як символи тієї чи іншої культурної традиції. Гіацинт, лавр, мирт – найдавніші символи-атрибути, пов'язані з античною міфологією або історією. Квіти, «народжені в утробі» божества – універсальні квіти всіх земних культур і всіх епох [Горбовская 2014, с. 43].

Від усіх вищезгаданих флорообразів один все ж таки відрізняється. Гладіолус пов'язаний з лебедем, який має для Малларме особливе символічне значення. Лебідь – символ поета, який возвеличується над усім тривіальним:

Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin

1) *Гладиолус, которий, как лебедь, парит*

(Седакова)

2) *И шпажник огненный, лишь с лебедем сравнимый*

(Ревич)

3) *господних тайников на стеблях лебединых*

(Бирченко)

4) *И гладиолусы лебяжьего пруда*

(Дубровкин)

У всіх наявних варіантах перекладу зв'язок гладіолусу із лебедем є збереженим. Саме присутність цього зв'язку надає варіантам перекладу особливої багаторівневої символічності. Гладіолус за своєю формою нагадує чорнильне перо. За аналогією вода схожа на папір, а лебідь – творча сила, натхнення, натхненний поет. Фітонім «гладіолус» описується через зіставлення із лебединою шиєю, а сам лебідь є символом поета, Малларме вбачає в цьому птахові майстра слова, він втілює в символі лебедя своє особисте бачення справжнього поета, свій ідеал. Символ поета, вербалізований в образі лебедя, містить в собі частину світовідчуття Малларме, який наділяє поета певними рисами, що він суб'єктивно починає асоціюватися із лебедем – велич, краса, гордість. Так, власне бачення поета

має відношення до авторської картини світу, передача якої в наведених прикладах вище є зафіксованою нами.

Очевидно, що Стефан Малларме заходить далеко за межі парнаської школи в *Les Fleurs*. Флорообрази, які створює поет, є складними та багатозначними. На прикладі цього поетичного твору ми бачимо герметичність та багаторівневність творчості Малларме.

В інших віршах своєї ранньої творчості Стефан Малларме описує особисті враження та переживання. Автор зображує реальність, змальовуючи флору та фауну як світ своєї внутрішньої природи. Внутрішня природа Малларме це спостереження за власними душевними переживаннями через образи природи. В вірші *Apparition* Малларме зображує меланхолічний сумний стан поета, його психологічний надлом, пошук ідеалу, який здійснюється завдяки боротьбі із буденністю. Автор перераховує відображення психологічного надлому:

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs

І після продовжує мотив суму та меланхолії:

... dans le calme des fleurs

Малларме вбачає в тиші квітів відображення власного стану, стану кризи, апатії. Зазвичай в поезії часто описують красу квітів, возвеличуючи яскраві кольори та дивовижний аромат, проте, в вірші *Apparition* немає ніякої згадки про це, Малларме описує стан душі в тиші квітів, де тиша розуміється як відсутність натхнення, тиша серед квітів для поета це неможливість творити.

1) *В дьмящихся цветах,*

(Петров)

2) –

(Дубровкин)

3) *среди цветов*

(Корман)

4) *В тиши ночных цветов*

(Солин)

5) *В цветочной тишине*

(Миримская)

6) *В безмолвии цветов*

(Талов)

Перекладаючи *la calme des fleurs* як *в цветочной тишине*, або *в тиши ночных цветов*, перекладачі не просто відтворюють образ оригіналу, знаходячи еквівалент у мові перекладу, вони передають важливу рису картини, яку нам змальовує С. Малларме. Ми визначаємо словосполучення *la calme des fleurs* як єдине ціле. Це не просто стан душі, це стан смутку, породжений кризою. Іменник *la calme* розуміється в негативному значенні, коли спокій і сум зливаються із меланхолією.

Саме тому ми вважаємо, що відтворення іменника *la calme* в перекладі значною мірою спростить розуміння вірша. У варіанті перекладу *la calme des fleurs* як *В цветочной тишине*: перекладач знаходить еквівалент слова *la calme* – *тишина* і робить граматичну заміну – *цветочной*.

Проте, як було зазначено вище, Малларме навмисне ускладнював власні поетичні твори, його метою було закрити храм поезії від усіх і дозволити туди увійти лише обраним. Саме тому розуміння творів Стефана Малларме напряду залежить від ментальних сил читача, від наявних знань та вмінь виявляти релевантні смисли. Процес розуміння твору читачем становить певну складність, оскільки кожен індивід може по-своєму інтерпретувати слова автора, все залежить від наявних енциклопедичних знань у читача, наскільки добре він знає античну міфологію, наскільки читач знайомий із творчістю Малларме та із французькими символістами, чи знає читач мову оригіналу, аби зуміти знайти підтвердження своїх думок у оригіналі, тощо.

Замінивши *la calme des fleurs* на *В безмолвии цветов*, перекладач спрощує розуміння, розкриваючи трохи більше, ніж у інших перекладах,

адже, зважаючи на те, що автор описує власні переживання, власний стан, вербалізуючи їх у фітонімах, а саме – кризу, сум, то *безмолвие* для поета як раз і є проявом тієї самої кризи. Перекладач використовує трансформацію оказіональної заміни, перекладаючи *la calme* як *безмолвие*.

Варіанти перекладу *la calme des fleurs*, детально розглянуті вище, ми вважаємо більш повними, ніж інші, оскільки вони містять в собі більше інформації, більше натяків, які сприятимуть кращому розумінню твору читачами.

Малларме втілив у вірші *Apparition* власний стан, власні почуття, читач зможе ідентифікувати їх і краще зрозуміти самого автора та авторську картину світу саме в таких варіантах перекладу.

Малларме не тільки захоплювався квітами і садами, він втілював в них елементи інтимної лірики, в його авторській картині світу образи природи, куди входять флороборази, просторові образи, тощо, є втіленням його цінностей – якщо сад напряду асоціюється в Малларме із дорогим серцю минулим (Морський Бриз), то самі квіти – це позитивні почуття, втілення світлого. У вірші *Le Sonneur* Малларме змальовує ангела серед квітів, а саме – серед лаванди та тмину:

Un angelus parmi la lavande et le thym

Где лопочет младенец и шепчут оливы,

И душистые пахнут лавандой поля,

(Алекссєв)

Le thym перекладач опустив, замінив його на *оливы*. Ми бачимо, що даний природний об'єкт виступає ще елементом створення рими абаб, який перекладач відтворив, замінивши *тмин* на *оливы*. Збереження форми вірша шляхом відтворення рими типу абаб оригіналу ми можемо побачити нижче:

Cependant que la cloche éveille sa voix claire

A l'air pur et limpide et profond du matin

Et passe sur l'enfant qui jette pour lui plaire

Un angelus parmi la lavande et le thym,

*На заре с колокольни, когда переливы
 Рассыпаются нежно, как звон хрусталя,
 Где лопочет младенец и шепчут оливы,
 И душистые пахнут лавандой поля,*

Відтворення типу рими при перекладі є одним із критеріїв збереження форми вірша. Стефан Малларме багато уваги приділяв формі своїх творів, підшукуючи слова, створюючи риму, тощо. Саме тому відтворення рими є складовою здійснення адекватного перекладу, який буде наближеним до оригінального твору.

*Лаванду и чабрец в рассветном холодке,
 (Дубровкин)
 Там лаванда, тимьян, ребяшня веселится.
 (Корман)*

Варіанти, запропоновані Р. Дубровкіним та В. Корманом є адекватними по відношенню до оригіналу. Проте, саме варіант *тимьян* є еквівалентним, *чабрец* – це аналог, оскільки ці дві рослини є різними. Переклад іменнику *la lavande* також не викликав ніяких складнощів, перекладачі використали еквівалент.

*И ранний благовест вдруг овевает в тмине,
 (Талов)*

М. Талов використав трансформацію опущення – *la lavande* є відсутньою в перекладі, але *le thym* має переклад – тмин. Такий варіант перекладу є показовим прикладом помилки, яку перекладачі називають «*faux amis*». Тмин у французькій мові – *le carvi*, а *тимьян* – *le thym*. Розглядаючи варіант навмисного використання оказіональної заміни – тмин, ми бачимо, що положення іменника в строфі є важливим для утворення рими, тому ми більш схильні вважати, що М. Талов навмисне використав трансформацію оказіональної заміни.

И кидает ребенку, что в гуще паслёна

(Березкина)

Серед інших варіантів перекладу ми вбачаємо опущення одного із фітонімів, або заміну одного на інший, наприклад, *паслён*. При перекладі бажано намагатися підшукувати еквіваленти, якщо це можливо. Наприклад, Корман (варіант 3) використав еквіваленти, зменшивши при цьому перекладацькі втрати: *la lavande et le thym* – лаванда, тим'ян. Даний переклад доказує, що пошук еквівалентів фітонімів в мові перекладу є можливим. Використання саме еквівалентів у мові перекладу зменшує кількість можливих помилок і наближує переклад до оригіналу. Заміна одного фітоніму на інший може стати причиною зміни сенсу, оскільки квіти, які в одній мові можуть мати одне значення, в культурі іншого народу та в іншій мові можуть мати зовсім інше значення. Із зміною значення авторська картина світу, представлена в перекладі, буде передана лише частково або може бути деформованою, саме тому ми вважаємо доцільним стверджувати, що пошук еквівалентів є пріоритетним і несе за собою менші втрати.

Що стосується іншого вірша із наявними в ньому флорообразами, Малларме написав *La sainte* як подарунок своїй подрузі на ім'я Сесіль. Перша назва була «*Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin*», і підзаголовок «*image et chanson anciennes*». Свята Сесіль була покровителькою музикантів.

Малларме вводить у вірш фітонім сандал у безпосередньо релігійному контексті, де є зображеною Свята за грою на музичному інструменті в оточенні світла та сандалу. Сандал, по-перше, виконує роль контекстуальної одиниці, яка має відношення до релігійної тематики, тим саме збагачує представлену перед нами картину, по-друге, Малларме двічі згадує сандал – на початку вірша та в кінці, чим створює паралельні лексико-граматичні конструкції. Важливість цих паралельних конструкцій обумовлена потребою додати динамічності, окреслити початок та кінець, оскільки головна героїня – Свята, вона сидить та грає на музичному інструменті, Малларме здебільшого

акцентується на загальній атмосфері, на її створенні і тим самим використовує фітонім сандал як інструмент.

(1 катрен)

Le santal vieux qui se dédore

(Останній катрен)

Du doigt que, sans le vieux santal

Звернімо увагу на варіанти перекладу:

Варіанти перекладу Р. Дубровкіна та М. Таланова зовсім не містять в собі згадки про сандал. Це не перший випадок, коли такий значимий елемент зазнає трансформації опущення. Вище, на прикладах аналізів інших поетичних творів, ми бачили опущення частини флорообразів, проте не повну їх відсутність.

в нём чуть поблёскивал сандал...

Сандал стал жалок и убог,

(Корман)

Старинный видится сандал...

Сандала нет, нет старых книг,

(Бройер)

Перекладачі використали еквіваленти. Сама наявність еквіваленту *сандал* та збереження паралельної конструкції – згадка про сандал на початку та на кінці робить переклад близьким до оригінальної ідеї, тим самим наближує переклад до більш повного відображення авторської картини світу автора.

У стекол, отложив сандал...

Забыв сандал, уже без нот,

(Седакова)

У даному варіанті перекладу сандал має свій еквівалент і паралельні конструкції є збереженими. Загалом, складність перекладу в даному вірші полягає не стільки в пошуку саме еквіваленту, аби бути ближче до оригіналу,

скільки складним є саме розуміння, що є важливим, навіть якщо цей об'єкт не виступає центральним ідейним елементом суцільного твору.

Отже, флорообрази є ключами до ментальних ідей та смислів, які містяться в глибинній структурі авторської картини світу. Володіючи цими ключами, перекладачеві відкривається доступ до тієї самої змістовності, яка має дуже важливе значення для поета. Флорообрази (лаванда, тмин, сандал, тощо) являються квінтесенцією гармонії.

2.3.2 Просторові образи

В творчості Стефана Малларме просторовими образами виступають пейзажі садів або полів. Як нам відомо із вивчення творчих надбань Стефана Малларме, просторові образи, а саме образ саду є символом минулого поета. Він показує реальність через самого себе, зображує сади та поля як світ внутрішньої природи. І ця природа вже не штучна, а реальна, хоч і передана не буквально, а як спостереження за своїми духовними переживаннями через образ природи, а саме – через просторові образи.

Малларме прагне закарбувати Абсолют злиття людської душі із природою. Недарма в віршах 1860-х роках виникає мотив скитання по полям, садам, паркам. Тема природи тісно пов'язана із минулим поета: Вірші, де герой скитається садами, наповнені темою суму за минулими днями дитинства і юності, за людьми, яких вже немає поруч. Сад як символ минулого. С. Малларме сумував за матір'ю, за сестрою Марією, яких втратив дуже рано, за самим собою в образі дитини, за першими днями знайомства із майбутньою дружиною і за першим зізнанням у коханні. Все це відносилось до минулого поета. У новому світі (під час написання віршів парнаського періоду) Малларме не знаходив тепла, він був розсіяним, і блукав по полям своїх внутрішніх пейзажів, замкнувся в собі.

Вірш *Soupir* описує прихід осені в усіх її фарбах: *Un automne jonché, d'octobre pâle et pur, grands bassins sa langueur infinie, sur l'eau morte, es feuilles erre au vent et creuse un froid sillon, le soleil jaune d'un long rayon.*

Малларме, зображуючи осінь, втілює дуже вагомий для усієї своєї творчості символ минулого – сад. (4 строфа): *Monte, comme dans un jardin mélancolique*. Тож, як ми бачимо, саме це словосполучення є ключом до розгадки одного із елементів АКС Стефана Малларме – *un jardin mélancolique*. Це той самий зашифрований індивідуально-авторський символ минулого, який дуже легко загубити при перекладі, оскільки саме слово сад так сильно підходить до теми осені, що майже зливається із нею, символ починає здаватися очевидною асоціацією, так саме як і меланхолія, тоді і виникає серйозна помилка при перекладі – перекладачі недооцінюють цей ключовий елемент і в деяких перекладах він є відсутнім.

У вірші *Soupir* Малларме згадує про сад начебто ненароком, не акцентуючи на ньому особливої уваги. Однак, шляхом аналізу біографії та творчості автора, нами було встановлено, що сад це індивідуально авторський символ минулого. В Стефана Малларме сад асоціюється не із довільними спогадами із минулого життя, а більше із дитинством та юністю. Вивчивши біографію автора, ми можемо стверджувати, що згадуючи власне минуле, Малларме пригадував матір та сестру, яких він сильно любив. Перша строфа поетичного твору *Soupir* має згадку про сестру:

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,

Молодша сестра Малларме померла в дитинстві, тому, згадуючи про неї в вірші, автор повністю поринає в минуле. Малларме звертається до символу минулого, втілюючи його в образі саду, який він зве меланхолічним:

Monte, comme dans un jardin mélancolique,

Малларме описує свою душу, яка блукає меланхолічним садом, таким чином, зображуючи почуття ностальгії та суму за сестрою в контексті осінньої пори: *Un automne jonché, octobre pâle et pur, la fauve agonie des feuilles, un froid sillon, le soleil jaune, un long rayon.*

Читачі, які не знають біографії автора та значення його індивідуально-авторського символу, не повною мірою зможуть осягнути сенс даного поетичного твору. Завданням перекладача є здійснення перекладу твору, він

не може розшифрувати символи аби пояснювати їх. Натомість, збірки віршів, які випускають в перекладах, часто містять в собі зноски або статті критиків. Прочитавши таку збірку читач компенсує нестачу знань і починає краще розуміти текст.

На закритість поезії Малларме звертав увагу Ж.-П. Сартр. За його словами: «До Малларме слово виступало в ролі посередника між читачем та поетом; а слово сьогодні – це колона мовчання, яка квітне посеред прихованого саду; якщо читач перелазить через стіну цього саду та бачить фонтани, квіти, жінок, то треба аби він відчув, що все це не належить йому» [Sartre J.-P. 1986, с. 62].

Тож, слово в Малларме виступає вербалізацією символу (символічного значення), а посередником між поетом та читачем є вірш у формі загадки. І задля надання можливості іншомовному читачеві спробувати розгадати цю загадку, перекладач має відтворити усі деталі, аби не втрати ідеї автора та відтворити авторську картину світу в перекладі.

Тож, розглянемо варіанти:

Не у всіх перекладах вдалося втілити образ саду, в деяких він втратився, наприклад, В. Корман зовсім випустив образ саду, який є таким важливим елементом вербалізації складових АКС Малларме. Перекладач використав трансформацію опущення:

Душа летит к тебе, как утреннею ранью

О. Седакова відтворила прямий еквівалент саду із оказіональною заміною прикметника *mélancolique* – *немого сада*. Головною вимогою для створення адекватного перекладу є відтворення символу минулого шляхом збереження просторового образу. Перекладач відтворив образ саду, завдяки чому пізнання авторської картини світу читачем перекладу стало можливим:

Идет моя душа, как из немого сада,

Как белый вздох воды к Лазури без теней!

В. Алексеев використав еквівалент саду із трансформацією додавання іменника *чаща* – *как будто в чаще сада*. Перекладач зумів передати образ

саду, не замінюючи його іншими просторовими образами, завдяки чому цей варіант перекладу вважатиметься нами більш релевантним та наближеним до оригіналу:

Влечет мой грустный взор, как будто в чаще сада

Вздыхающий фонтан к лазурной вышине,

Р. Дубровкін використовує аналог – *так в парках*, що є заміною одного просторового образу на інший. Використання аналогу віддаляє переклад від оригінального вірша, оскільки саме еквівалент – сад міг би в повній мірі відтворити необхідний просторовий образ без перекладацьких втрат:

Так в парках шум ветвей и вздохи водомета

Ю. Корнєєв використовує еквівалент – *из сада*, що вважається шляхом найменших перекладацьких втрат:

Из сада вздох в Лазурь, что каждый миг бледней,

Е. Липецька вдається до використання конкретизації, втрачаючи сам образ саду, транслюючи лише його ознаку – *меж деревьев сонных*:

Влекут меня к себе, как меж деревьев сонных,

Отже, словосполучення, створене Малларме, *un jardin mélancolique*, яке містить у собі персоніфікацію, яку, до речі, не було відтворено в перекладі, саме по собі є дуже важливою смисловою лакуною. Сам символ саду є минулим, є відображенням внутрішнього світу поета, а меланхолічний – це опис стану Малларме, його відчуття. Саме тому відтворення цього символу в мові перекладу є критерієм, який встановить ступінь наближення варіантів перекладу до оригіналу та до розуміння авторської картини світу С. Малларме.

У поетичному творі Renouveau просторовий образ – поля.

Et triste, j'erre après un rêve vague et beau,

Par les champs où la sève immense se pavane

Тут ми бачимо той же мотив – блукання героя полем. Образ поля є подібним до образу саду, який є символом минулого. Чуттєвий образ поля виступає складним знаком у Малларме, оскільки просторові образи полів

мають високу ступінь абстрактного, виражають філософські значення, такі як категорія ідеального, мінливості та плин часу. В новому для себе світі Малларме не знаходив тепла, він був розгубленим та блукав як мандрівник по темним полям.

У вірші *Renouveau* Малларме описує шлях по полям, де на землі розтанув сніг, ставши причиною бруду та сирості. Автора поглинули почуття втоми та нудьги. Він ледве тримається на ногах, а потім все ж таки опускається на брудну землю та ще сильніше відчуває запах землі, запах скорого пробудження квітів та дерев:

Puis je tombe énervé de parfums d'arbres

Малларме називає весну *хворобливою*, яка погнала *променисту зиму*:

Le printemps maladif a chassé tristement

L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide,

Але поступово над ним, лежачим на розмитій землі, сходить сонце, він бачить блакить неба та появу птахів, які схожі на квіти. Поет відчуває оновлення як в природі, так і душі:

Cependant l'Azur rit sur la haie et l'éveil

De tant d'oiseaux en fleur gazouillant au soleil

«Квіти в небесах» передають ідею спрямованості поета до пізнання істини або абсолюту не через почуття, а через вищі духовні сфери.

Те, що описує Малларме в цьому творі, нагадує болісний процес творчості, пошук правильних слів, особливих образів, втому і страх перед помилкою написати не так, як потрібно. *L'hiver lucide* – це успіхи, які залишилися в минулому; бруд землі – невпевненість в правильності створення нового вірша; *l'Azur, oiseaux en fleur, le soleil* – радість нової удачі, відчуття того, що перебуваєш на правильному шляху, і вірш буде саме таким, яким його хоче бачити поет. *l'Azur, oiseaux en fleur* – символи дороги до дивовижної Книги, яку так хотів створити Малларме.

Отже, серед усіх наявних образів у вірші *Renouveau*, ми виділяємо найголовніший із них – просторовий образ полів – *les champs*. Оскільки поле

має певну символіку для автора – це його минуле. Минуле, яке є одночасно і відрадою, і полоном. Засмучений автор йде по полю:

Et triste, j'erre après un rêve vague et beau par les champs

Р. Дубровкін передає стан автора через підбір відповідної лексики: *один* – тема самотності і туги за покійними родичами (матір'ю та сестрою), *брожу в полях* – тема скитання, ностальгії, *разбирает злоба* – роздратованість, спровокована втратами та кризою. Перекладач віднайшов еквівалент просторовому образу та підібрав лексику відповідно до теми та зображених настроїв автора в оригінальному творі, чим наблизив читача до розуміння світосприйняття Малларме:

Один брожу в полях и разбирает злоба.

С. Петров перекладає *les champs* через підбір еквіваленту – *в полях*, описуючи стан автора через відчуття суму – *грустен я*, відображає тему ностальгії через сон – *за смутным сном*. Так перекладач передає головні моменти через підбір тематичної лексики, роблячи авторську картину світу доступною читачеві, адже завдяки наявності контексту, який створений із лексики певної тематики, читач розуміє, що відчуває герой. Це розуміння змусить реципієнта піти далі в роздумах та розгадати «загадку» Малларме, дійти до суті, зрозуміти, що приховує за собою індивідуально авторський просторовий символ – поле:

И, грустен, я в полях брожу за смутным сном

М. Талов перекладає також через пошук еквіваленту – *поля* та підсилює частину *j'erre* – *всё обхожу*, яка означає повторюваність однієї і тієї самої дії, створюючи монотонність, яка є близькою до меланхолічного стану Малларме:

Все обхожу поля, где соки тайно зреют.

Тож, ми проаналізували як саме перекладачі відтворюють просторовий образ поля і як сильно вони змінюють контекст усього поетичного твору, завдяки підбору відповідної лексики, яка відображає настрої Малларме, його ставлення до оточуючої його реальності – творчої кризи, смутку, меланхолії,

втрати близьких, страху не виправдати власні очікування. У ході дослідження було виявлено, що перекладачі зуміли розпізнати значущість просторового образу, тому, на відміну від інших віршів, поля не зазнавали ніяких інших перекладацьких трансформацій, були використані лише еквіваленти. Також перекладачі підібрали лексику, відповідну до теми та стилю вірша.

У вірші *Brise Marine* Малларме використовує просторовий образ – саду, який символізує минуле поета. Минуле для Малларме сповнене багатьма спогадами. Нас цікавить зображення символу минулого в вигляді саду в перекладі, оскільки сад є індивідуально-авторським символом. Малларме сам створив цей символ та наділив його власним значенням:

ni les vieux jardins reflétés par les yeux...

У житті Малларме сад мав не тільки абстрактне значення, а й матеріальне. За іронією в *Brise Marine* Малларме відмовляється від минулого, визначаючи пріоритетом пошук нових досягнень, творчий пошук натхнення.

Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe...

Малларме пригадує ночі, проведені за марними спробами писати при світлі лампи. Він відмовляється від рутини.

Et ni la jeune femme allaitant son enfant.

Автор покидає свою молоду дружину із дитиною, шукаючи нового.

Ніщо не може стримати творчий порив С. Малларме:

Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux

Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe

Розглянемо варіанти перекладів:

Ни ты, старинный сад, затерянный в зрачках,

Р. Дубровкін перекладає, використовуючи персоніфікацію із звертанням.

Ни старый сад, и ни бумаги белизна,

(Тинякова)

Ни старые сады в сверкающих зрачках,

(Седакова)

Ничто теперь: ни взглядом отраженный лес

(Виртуалис)

Нет, палисадников услужливый уют

(Батшеб)

Сад у Малларме має символічне значення, за допомогою якого автор розповідає про абстрактні ідеї, сприйняття світу автора знаходиться в тісному зв'язку із природою. Для Малларме сад – символ минулого. Зображення просторового образу саду не є кінцевою метою автора, Малларме лише використовує сад як складний індивідуально-авторський символ, за допомогою якого намагається передати глибинний план змісту, тобто спогади, моменти із минулого життя, тощо. Здійснивши детальний аналіз творчого шляху С. Малларме, його світосприйняття, змістовної складової його символів та їх значущості, ми робимо висновок, що просторовий образ, як складова авторської картини світу, вербалізований іменником сад має перекладатися через пошук еквіваленту. Як видно по варіантам перекладів вище, деякі із перекладачів замінюють *сад* на *парк*, *ліс* або *палисадник*. Це значно віддаляє переклад від оригіналу, читач, ознайомлюючись із перекладом, сприйматиме зовсім інший образ, а не той, який від самого початку був закладений самим автором у оригіналі. Такі заміни іменника *сад* – *палисадник*, *ліс*, *парк*, матимуть зовсім інший вплив на читача, особливо це стосується іменника *ліс*. Такі перекладацькі трансформації втрачають символічне значення, оскільки здійснюють заміну, тим самим деформуючи ідею Малларме. Читачеві, не знайомому із творчістю Малларме, буде незрозумілою символіка саду, адже тут, задля розуміння символу, потрібні безпосередньо знання стосовно авторського світовідчуття, оскільки Малларме навмисно приховує та ускладнює власні твори. Проте, це не значить, що просторовий образ саду можна замінювати іншими, навпаки, при перекладі його треба передати найточніше через еквівалент, аби перед

іншомовним читачем постала та ж сама загадка, яку треба розгадати та осмислити, як і перед французьким читачем. Завдання перекладача викликати в іншомовного читача ті самі почуття, що і в читача оригіналу. Малларме створює «словесний лабіринт» і аби читач міг вибратися із нього, він має бути приблизно на одному рівні із читачем оригіналу, мати ті ж самі можливості для розуміння та можливого трактування символу. Лише так іншомовні читачі матимуть можливість краще розуміти вірші Стефана Малларме, знаходити між ними схожі та відмінні риси, адже при наявності еквівалентних перекладів символів, перевагу природної складової дійсно помітно. Осмислюючи це, читач замислюватиметься про особливе значення природи для автора, тим самим буде наближуватися до розуміння світосприйняття Малларме, до розуміння його авторської картини світу.

Отже, в поетичних творах Стефана Малларме просторові образи (сади, поля) ми вважаємо доцільним перекладати, використовуючи еквіваленти або аналоги, уникаючи опущень або оказіональних замінів, оскільки сади та поля в віршах мають символічне значення та високу частотність використання самим автором, що підкреслює їх значущість.

2.3.3 Образи стихій

Образи Стихій в поезії Стефана Малларме віддзеркалюють його прагнення до змін, стихії стають важливими символами в творчості автора.

Вірш *Brise Marine*, де на зміну нудзі приходить наснага до творчого пошуку. Творчий пошук, пошук натхнення символічно репрезентується через морську стихію – морську подорож.

Меланхолічний стан поета на прикладі цього вірша, напряму можна побачити в використанні словосполучення *la chair est triste*, із якого, власне, і починається сам вірш, а наступна фраза підсилює песимістичні настрої *j'ai lu tous les livres*, оскільки дає читачеві зрозуміти, що Малларме все ж боровся і шукав шлях до творчих надбань, проте цього замало. Саме після репрезентації меланхолічних настроїв їм на противагу починається справжній

пошук Ідеалу, Малларме шукає натхнення, символічно зображуючи його через морську подорож, у стихії моря, в небі, в птахах він бачить свободу, новизну. Матеріалізує поет свої погляди в наступних строках:

*Fuir ! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !*

Розглянемо варіанти перекладу:

Перекладач використовує трансформацію додавання при перекладі стихії *l'écume inconnue* – простором (волн). Таким чином перекладач компенсує трансформацію опущення прикметника *inconnue*. А також використовує трансформацію генералізації, де *l'écume* має переклад *волны*:

*Бежать! Бежать туда! Я вижу птиц морских,
Простором волн и неба опьянённых*

(Тинякова)

О. Седакова використовує еквівалент іменника *l'écume* – пена та при цьому здійснює трансформацію опущення прикметника *inconnue*:

*Бежать, бежать! туда, где птицы опьянели
От пены и небес, от пены в небесах!*

(Седакова)

Перекладач використовує аналог *inconnue* – новизна та через граматичну трансформацію змінює частини мови: іменник *l'écume* на прикметник *пенная*:

*Бежать, бежать туда! Там птицы пьяны пенем
Меж пенной новизной и радостью небес!*

(Виртуалис)

В. Батшеб використовує оказіональний відповідник прикметника *inconnue* – *пьянящей*:

*Бежать! туда, туда – за грань, где птицы-бриги
В пьянящей пене неба неизвестность пьют!*

(Батшеб)

Р. Дубровкін використовує перифраз, де *l'écume inconnue* – морська ширь:

*Бежать! Я слышу гул: за птицей рвется птица
В морскую ширь, пьяна от брызг и высоты.*

(Дубровкин)

Малларме бачить море як порятунок від нудьги та кризи (*La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres. Fuir ! là-bas fuir!*), морська стихія несе щось нове та небезпечне:

*Et, peut-être, les mâts, invitant les orages,
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots*

У символі моря він втілює свій творчий пошук (*Lève l'ancre pour une exotique nature !*). Поезія бачилася йому багаторівневим складним творінням, саме тому підготовка до творчої роботи, до пошуку натхнення займала важливе місце в житті письменника. Тож, небезпечна морська стихія це символ, який містить в собі світоглядну позицію Малларме. У цьому ми бачимо відображення АКС поета. У перекладах тематика подорожі, стихії моря та небезпеки є переданою, оскільки займає центральну позицію, при тому не розкриваючи і не знищуючи символіку поетичного твору.

Якщо в *Brise Marine* ми бачимо класичне втілення морської стихії: небезпечна, п'янка, жадана, яка втілює в собі прагнення Малларме – жага оновлення, нових досягнень, творчий пошук, ось в чому прихована метафоричність. То в *Le Cygne* постає зовсім протилежна картина. Та ж сама водна стихія тепер є статичною – озеро замерзає: *Ce lac dur oublié que hante sous le givre*. І на противагу творчим здобуткам, як це було у *Brise Marine*, в *Le Cygne* ми бачимо лише втрати – *Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne, Il s'immobilise au songe froid de mépris Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne*, – лебідь гине.

Символізм простежується на двох рівнях, по-перше, на рівні зображення стихії – вода перетворилася в лід, що значить, творчий процес

зупинився, якщо раніше море було символом простору для різних експериментів та починань, то тепер замерзле озеро це криза. Криза, яка є фатальною для лебедя, який не може злетіти. А по-друге, сам головний об'єкт поетичного твору лебідь, у оригіналі *cugne*, що є омофоном тієї ж самої частини мови (іменника) *signe*, гине. В цьому і полягає символічність, через гру слів у смерті лебедя Малларме зображує смерть знаку, смерть поезії, кінець творчого шляху. А причиною тому є озеро, яке покрит лід – *Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !*

Оскільки основною темою, втіленою в оригінальному творі, є трагічна гибель лебедя (*cugne*), який є знаком (*signe*), то в мовах перекладу жоден варіант не відтворює цю символіку.

Звернімо увагу на переклади із льодяною стихією:

Ce lac dur oublié que hante sous le givre

Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Перекладач замінює *le givre* на *покрів заиндевельй*, використовуючи трансформацію додавання – іменник *покрів*, та змінює іменник *le givre* на прикметник *заиндевельй* – граматична трансформація – заміна частин мови:

на озері крилом покрів заиндевельй,

откуда, хоть умри, не получался взлёт?

(Корман)

Перекладач використав трансформацію контекстуальної заміни, де *lac* – *гладь*. А в словосполученні *transparent glacier* – *стылый лед* перекладач опустив *transparent*, замінивши його на прикметник *стылый* та використав трансформацію контекстуальної заміни: *glacier* – *лед*:

Пленительную гладь, где стиснул иней белый

Полетов стылый лед, которым не бывает!

(Алексеев)

Перекладач використав еквівалент *lac* – *озеро*; переклад іменника *le glacier* здійснений за допомогою використання трансформації контекстуальної заміни – *лед*:

*Он озеро мечты, где скрыл узорный иней
Полётов скованных прозрачно-синий лёд?*

(Волошин)

Перекладач використовує перифрази, де *lac* – *озерное стекло*, а *le transparent glacier* – *прозрачное забытье*:

*Озерного стекла, что укрывает ныне
Прозрачным забытьем несбывшийся полет!*

(Виртуалис)

Р. Дубровкін також використовує перифразу: *lac dur oublié* – *забвенье озера*, та оказіональну заміну *le transparent glacier* на *холода*:

*Забвенье озера, где цепенеет стая
Виденый, чей отлет сковали холода!*

(Дубровкин)

Малларме акцентує увагу не тільки на лебеді, описуючи його як *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, а й, як видно в тексті, на озері, адже ці два об'єкти є центральними та поєднаними спільною ідеєю. Складність і метафоричність зображення озера, покритого льодом, полягає в ставленні автора до творчого процесу, до самої творчості, до його відчуття кризи, оскільки в наступному катрені і терцетах ми бачимо як Малларме грає на контрастах, де краса лебедя протиставляється холоду: *stérile hiver a resplendi l'ennui, blanche agonie, Il s'immobilise au songe froid de mépris, l'exil inutile.*

Il s'immobilise au songe froid de mépris

Перекладач зберігає метафору, де сон є смертю лебедя – *надменный сон* та одночасно використовує трансформацію опущення слова *froid*.

Он впал в надменный сон, суров и недвижим;

(Корман)

В. Алексеев використовує трансформацію контекстуальної заміни, де *songe froid* – *бессилье ледяное*:

Бессильем ледяным, презрительный, застыл,

(Алексеев)

М. Волошин також використовує контекстуальну заміну, де *le songe* – *бессилье*, а прикметник *froid* – *ледяной* є аналогом. Прикметник *froid* у своєму значенні відтворений в дієслові *стынет*:

И стынет в гордых снах ненужного изгнанья,

(Волошин)

Перекладач використовує трансформацію опущення прикметника *froid*, який характеризує стихію води – замерзлого озера:

Надменно недвижим в плену бесстрастных снов,

(Виртуалис)

Р. Дубровкін відтворює значення прикметника *froid* у дієслові *застыл*:

Застыл, закутанный в презрительные сны,

(Дубровкін)

Словосполучення *songe froid de mépris* є складним за своєю структурою для перекладу, оскільки несе в собі одразу декілька рівнів. По-перше, сон це метафоричне зображення гибелі. По-друге, прикметник *froid* відсилає нас до реального об'єкту – холоду і крижаної води (символ стихії), тобто *songe froid* це словосполучення, яке містить непряме і пряме значення, сон – непряме, метафора смерті, холод – пряме, оскільки пов'язаний із реалією – погодними умовами. По-третє, до цього додається оцінка автора, який не є діючим героєм – *de mépris*. Малларме не виражає відкрито своє ставлення, але підібрана лексика містить певну схожість: *oublié, ennui, agonie, horreur, mépris, exil inutile*. Ці слова є підсилювачами трагізму. Саме тому дана строфа так різниться за своїми перекладами.

АКС Малларме виражається на декількох рівнях. На рівні загальної теми, де ми розглянули паралелі між стихіями в *Brise Marine* та в *Le Cygne*, які є протилежними за духом, але спільні за тематикою. Та на рівні зображення самого лебедя. Хоч через високу ступінь символічності переклади різняться між собою доволі суттєво, то саму ідею погибелі вони передають. Перекладачі вдаються до використання схожої за своєю

семантикою лексики, серед них ми бачимо певну схожість, що доказує розуміння основних мотивів, теми та акцентування:

Виртуалис: обманчивой твердыни, прозрачным забытьем несбывшийся полёт, тоской заметены угасшие святыни, надежды плоть вмерзает в мертвый лед, трепещет смертно, отвергнутым простором, ужасом земных безжалостных оков, сумрак индевелый, бесстрастных снов, в напрасной западне почует.

Дубровкин: взломав безмолвье льда, забвенья озера, цепенеет стая, отлет сковали холода, остался навсегда, жизни не воспел, бесплодная вода, грозящий смертью свод отвергнут и расколот, перья пленены, отныне обречен, застыл, закутанный в презрительные сны, изгнанник призрачный.

Корман: покров заиндевелый, не получался взлёт, он мерзнет, нет пути в свободное пространство, агонию унять, стужей взят плюмаж в безжалостный зажим, впал в надменный сон, суров и недвижим, стал призраком, навек застынув.

Алексеев: не в силах разорвать, пленительную гладь, стиснул иней белый, полётов стылый лёд, которым не бывать, вновь без права выбирать, среди надмирных грез высокого удела, ждать оцепенело, в корчах умирать, насильственный простор, содрагание, предсмертное страдание, не поднимет впредь заиндевелых крыл, и призрак, бессильем ледяным, презрительный застыл, уснул в бессмысленной неволе.

Волошин: безумием крыла ужель не разорвёт, полётов скованных, в порыве гордой муки, ему не взвить и не запеть, не создал в песне, сиянье белой скуки, смертельное бессилье, неволит даль, позор земли, приморозил крылья, скован белизной, стынет в гордых снах ненужного изгнанья, окутанный в надменную печаль.

Отже, авторська картина світу Стефана Малларме передається в перекладах, втілюючи його бачення трагічної гибелі високого, атмосфери суму та контрасту краси лебедя із безжалісною природною стихією. Авторська картина світу Стефана Малларме є багаторівневим утворенням.

Чуттєві образи, які знаходяться на поверхні, одночасно можуть виступати складними символами, вербалізованими в флорообразах, у просторових образах, або в образах стихій. Всі вони є по своїй природі абстрактними та виражають філософські значення. Саме тому задля здійснення адекватного перекладу, перекладач має вміти виявляти ці чуттєві образи та володіти різними перекладацькими трансформаціями.

ВИСНОВКИ

1. Здійснене нами наукове дослідження дозволило розв'язати поставлені завдання, а саме: була розглянута сутність авторської картини світу та її складових; було дано визначення і загальна характеристика перекладацьких трансформацій, виділені їх види; визначено притаманні риси авторської картини світу Стефана Малларме на матеріалі поетичної збірки «Poésies»; зроблено порівняльний аналіз віршів та їх перекладів на російську мову; проілюстровано прикладами особливості відтворення авторської картини світу Стефана Малларме в перекладі за допомогою трансформацій.

2. Нами було встановлено, що в художньому творі авторська картина світу виражена різними мовними засобами. Завдяки цим мовним засобам репрезентується сприйняття дійсності автором.

3. В даному дослідженні визнано, що авторська картина світу вербалізується в тексті низкою засобів, обраних автором, а саме: повторюваними і ключовими словами, тематичними групами мовних одиниць, синонімічно-антонімічними і асоціативно-образними рядами та особливостями використання засобів виразності. В тексті можуть бути наявні індивідуальні образи, що стають маркерами унікальності творчості поета та його світобачення.

4. Нами було доведено, що дослідження авторської картини світу складається із виокремлення та аналізу образів, присутніх в художньому творі.

5. За допомогою використання перекладацьких трансформацій перекладач відтворює засоби, якими вербалізовані образи, що в сукупності складають авторську картину світу.

6. Ми дослідили питання можливостей перекладацьких трансформацій та наявні їх класифікації. У нашій роботі ми спираємося на класифікацію, розроблену В. Н. Комісаровим, де перекладацькі трансформації поділяються на лексичні, граматичні та комплексні.

7. Здійснений нами детальний аналіз форми і змісту оригіналу віршів поетичної збірки «Poésies» С. Малларме дозволив виявити його властивості, які зводяться до наступного:

- основні засади концепції автора, реалізовані в поезії досліджуваного періоду: туга за минулим, муки творчості, прагнення до оновлення, пошук Ідеалу;

- герметичність та багаторівневність створюваних образів;

- наявність у великій кількості різних засобів виразності: метафор, метонімії, антитез, порівнянь, епітетів, персоніфікацій та інших.

8. В дослідженні визнається, що основним його завданням стало вивчення представлених на текстовому рівні художніх образів як основних складників відображеної в поетичній збірці «Poésies» С. Малларме його авторської картини світу. Серед досліджуваних художніх образів, що вербалізуються на лекско-граматичному і стилістичному рівнях, домінуючими виявились образи Природи, до яких відносимо Флорообрази, Просторові образи та образи Стихій.

9. Аналіз перекладацьких рішень дав змогу дослідити способи вербалізації виокремлених образів природи та визначити ступінь і міру відтворення авторської картини світу перекладачем.

10. Здійснюючи переклади віршів, перекладачі використовували різні види перекладацьких трансформацій, а саме: граматичні, синтаксичні, лексичні. До них відносять: конкретизацію, генералізацію, додавання, опущення, перестановки, граматичні або лексичні заміни, тощо.

11. Дані проведеного аналізу фактичного матеріалу дозволяють стверджувати, що намагання перекладача адекватно відтворити наявні образи здебільшого були вдалі. Проте подекуди також були виявлені випадки незначних зсувів, які, втім, не вплинули на якість відтворення перекладачем художніх образів природи, як складової картини світу С.Малларме.

12. Керуючись результатами здійсненого нами дослідження, ми робимо висновок, що авторська картина світу, відображена в віршах С. Малларме, є відтвореною в перекладах.

Здійснений нами аналіз вважаємо перспективним у сфері сучасних наукових досліджень і розвідок в площині знань про репрезентацію й декодування фонової інформації в контексті мовно-образної картини світу автора.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Авдеенко И. А. Символ и метафора. *Журнал Филологические Науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Издательство "Грамота", 2013. С. 16-18.
2. Алексеева И. С. Профессиональный тренинг переводчика: учебное пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей. Спб.: Издательство «Союз», 2001. 288 с.
3. Алексеева И. С. Введение в перевод введение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. Спб. : Филологический факультет СПбГУ; М. : Издательский центр «Академия», 2004. 352 с.
4. Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания. *Вопросы языкознания*. № 1. 1995. С. 36-38.
5. Арутюнова Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры. *ИАН СЛЯ (Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка)*. М. : Наука, 1978. №4. С. 333-343.
6. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж : Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1996. 104 с.
7. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М. : Междунар. отношения, 1975. 240 с.
8. Белова Т. М. Индивидуально-авторская метафора как способ отражения реальности (на материале стихотворения «Congo» Л.С. Сенгора), *Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова*. № 3, 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/individualno-avtorskaya-metafora-kak-sposob-otrazheniya-realnosti-na-materiale-stihotvoreniya-congo-l-s-sengora>. (дата звернения: 20.07.20).
9. Болотнова Н. С. Ассоциативное поле художественного текста как отражение поэтической картины мира автора. *Вестник ТГПУ*. 2004. Выпуск 1 (38), С. 20-24.

10. Воронина Е. А. Мировоззренческое знание в литературно-художественном творчестве, Нижний Новгород: Электронная библиотека диссертаций, 2008. 176 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/mirovozzrencheskoe-znanie-v-literaturno-khudozhestvennom-tvorchestve>. (дата звернения: 22.08.20).
11. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
12. Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое. *Метафора в языке и тексте* / отв. ред. В. Н. Телия. М. : Наука, 1988. С. 11-26.
13. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. : Наука, 1981. 139 с.
14. Герц Г. Принципы механики, изложенные в новой связи. М. : АН СССР, 1959. 388 с.
15. Горбовская С. Г. Флорообразы. С. Малларме: от Парнаса к Символизму. *Вестник СПбГУ*. Вып. 1. СПб., 2014. С. 43-51.
16. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. 452с.
17. Долинин К. А. Стилистика французского языка, 2-е изд., дораб. М. : Просвещение, 1987. 303 с.
18. Доброхотов А.Л. «Символ» «Институт Философии Российской Академии Наук 2018» *Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия»*
URL:<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0194da6c4039902e5f864994>. (дата звернения: 15.04.20).
19. Дреева Д. М., Семенова Т.В. Поэтическая картина мира: к определению понятия. *Современные проблемы науки и образования* № 2-3. 2015. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23763>. (дата звернения: 20.03.2020).

20. Зенкин С. Малларме и мир-книга. Москва: Московский книжный журнал, 2012. URL: <https://morebo.ru/tema/segodnja/item/1356616666480>. (дата звертання: 25.05.20).
21. Караулов Ю. Н. Мир писателя в зеркале лексической семантики (о слове горячий у Пушкина и Достоевского). *Вестник Российского университета дружбы народов*. Сер. : Лингвистика. 2003. № 4. С. 110-118.
22. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учебник для институтов и факультетов иностранных языков. М. : Высш. шк., 1990. 253 с.
23. Княжева Е. А. Перевод и переводческие трансформации: учебное пособие для вузов. Воронеж : ВГУ, 2006. 55 с.
24. Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке. М. : Наука, 1990. 108 с.
25. Кочнова К. А. Языковая картина мира писателя: аспекты и методы исследования. *Нижегородская государственная сельскохозяйственная академия. Журнал Вестник Воронежского Государственного Университета*. Серия: Филология. Журналистика. 2014. С. 53-56.
26. Кравченко А. В. Проблема языкового значения как проблема представления знаний. *Когнитивные аспекты языкового значения: Межвуз. сбн. науч. тр.* Иркутск : ИГЛУ, 1997. С. 3-16.
27. Кубрякова Е. С. Концепт. Концептуализация. *Краткий словарь когнитивных терминов*. М. : Филологическ. ф-т МГУ, 1996. С. 90-94.
28. Линкова Я. С. Символ в поэзии Стефана Малларме. Москва: Электронная библиотека диссертаций, 2006. 146 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/simvol-v-poezii-stefana-mallarme> (дата звернення: 22.06.20)
29. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. *Русская словесность: Антология*. М. : Academia, 1997. С. 28-37.
30. Ляшко Я. М. Поетичний переклад як особливий вид творчої діяльності (на матеріалі перекладів Р. М. Рільке). *Філологічні науки*. Книга 4. 2014. С.

- 133-136. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn_2014_4_28 (дата звернення: 29.05.20)
31. Магомедова Д. М. Современная трактовка понятия «языковая картина мира». Махачкала: Дагестанский Государственный Педагогический Университет. *Общественные и гуманитарные науки*. № 3 (4), 2008. С. 76-79.
32. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика. Минск : ТетраСистемс, 2004. 266 с.
33. Маслова Ж. Н. Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке. *Альманах современной науки и образования*. Тамбов : Грамота, 2007. № 3. С. 149-151.
34. Набиркина О.В. Картина мира художественного произведения и ее аксиологические параметры. *Вестник. Наука и практика* URL:<http://xn--e1aaifpcds8ay4h.com.ua/pages/view/471>. (дата звернення: 06.03.20).
35. Пименова М. В. Языковая картина мира: Учебное пособие. М. : Флинта, 2014. 108 с.
36. Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / отв. ред. Б. А. Серебренников. М.: Наука, 1988. 216 с.
37. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. Москва : АСТ: «Восток-Запад», 2007. 314 с.
38. Попова З. Д., Стернин И. А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж : «Истоки», 2001. 191 с.
39. Рахилина Е. В. Когнитивная семантика: История. Персоналии. Идеи. Результаты. *Семиотика и информатика*. М. : Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Всероссийский институт научной и технической информации Российской академии наук, 1998. Выпуск 36. С. 274-319.
40. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика : Очерки лингвистической теории перевода, 2-е изд., стереотип. Москва : Междунар. отношения, 1974. 216 с.

41. Радчук О. В. Структурна концепція віршованого перекладу. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2013. Вип. 2. С. 276-284. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2013_2_33. (дата звернення: 17.04.20).
42. Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. М.: Наука, 1988. 212 с.
43. Тархова Е. В. Художественный символ как способ выражения авторского мироведения (на материале произведений Дж. Фаулза) Алтайский государственный педагогический университет. Вестник Воронежского Государственного Университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. С. 51-52.
44. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / ред. М. Н. Кожина. М. : Флинта, Наука, 2003. 700 с
45. Трукова А.И. Некоторые аспекты перевода поэтических текстов. *Вестник Чувашского университета № 1*. 2017. С. 317-322.
46. Уорф Б. Л. Отношение норм поведения и мышления к языку. *Новое в зарубежной лингвистике*. М. : Прогресс, 1960. Выпуск 1. С. 174.
47. Усачева Я. В. Языковая картина мира и подходы к анализу оригинала и перевода художественного произведения. *Новый филологический вестник, no. 3 (42)*. 2017. С. 241-253.
48. Уфимцева А. А., Серебренников Б. А., Кубрякова Е. С., Постовалова В. И. Роль лексики в познании человеком действительности и в формировании языковой картины мира. *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира*. М. : Наука, 1988. С. 108-140.
49. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. Мыслители XX в. М: Республика, 1993. 450 с.
50. Хачмафова З. Р. Концептуальный анализ художественного текста в процессе обучения межкультурному общению в вузе. *Вестник Адыгейского государственного университета*. Майкоп : Филология и искусствоведение, 2013. С. 97 – 103.

51. Чередниченко О. І., Коваль Я. Г. Теорія і практика перекладу. Французька мова: Підручник. К. : Либідь, 1995. 320 с.
52. Чернец Л. В. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М.: Высшая школа: Академия, 1997. 337 с.
53. Швейцер А. М. Перевод и лингвистика. М. : Воениздат, 1973. 280 с.
54. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Текст в парадигмах современного гуманитарного знания. СПб. : Книжный дом, 2006. 172 с.
55. Яковлева Е. С. К описанию русской языковой картины мира. М. : Гнозис, 1994. 344 с.
56. Austin L. F. Mallarmé et la critique biographique. *Penn State University Press*. 1967. P. 226. URL: <https://www.jstor.org/stable/40245880?seq=1>. (дата звернення: 18.09.20).
57. Marchal B. Mallarmé critique d'art ? *Revue d'histoire littéraire de la France*. 2011/2 (Vol. 111). P. 333-340. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-333.htm>. (дата звернення: 30.07.20).
58. Maulpoix J. M. Stéphane Mallarmé. Portrait du poète en araignée. 1998. URL: <https://www.maulpoix.net/Mallarme.html>. (дата звернення: 13.08.20.)
59. Poujat S. Mallarmé et la crise de la littérature : le rire, le langage et la cite. 2018. URL: <https://www.fabula.org/revue/document10799.php>. (дата звернення: 09.09.20).
60. Sartre J. P. Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre. Paris: Gallimard, 1986. 170 p.
61. Thibaudet A. La poésie de Stéphane Mallarmé. Étude littéraire, cinquième édition. Paris: Gallimard, 1926. 470 p. URL: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/thibaudet_poesie-mallarme. (дата звернення: 18.05.20).
62. Wagner J-D. Mallarmé Azurement. *Libération*. 1998. URL: https://next.liberation.fr/livres/1998/09/10/mallarme-azurement_248204. (дата звернення: 22.06.20).

Les fleurs

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour
Premier et de la neige éternelle des astres
Jadis tu détachas les grands calices pour
La terre jeune encore et vierge de désastres,

Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin,
Et ce divin laurier des âmes exilées
Vermeil comme le pur orteil du séraphin
Que rougit la pudeur des aurores foulées,

L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair
Et, pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un sang farouche et radieux arrose !

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys
Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure
A travers l'encens bleu des horizons pâlis
Monte rêveusement vers la lune qui pleure !

Hosannah sur le cistre et dans les encensoirs,
Notre Dame, hosannah du jardin de nos limbes !
Et finisse l'écho par les célestes soirs,
Extase des regards, scintillement des nimbes !

Ô Mère qui créas en ton sein juste et fort,
Calices balançant la future fiolle,
De grandes fleurs avec la balsamique Mort
Pour le poète las que la vie étiole.

Цветы

Из лавины лазури и золота, в час
Начинанья, из первого снега созвездья
Ты ваяла огромные чаши, трудясь
Для земли, еще чистой от зла и возмездья,

Гладиолус, который, как лебедь, парит,
Лавр божественных духов, избравших изгнанье,
Пурпур – перст серафима и девственный стыд,
Как смущенье аврор и лозы вызреванье,

Гиацинты и мирты, усладу веков,
И подобную плоти жены беспощадной
Розу, Иродиаду в волненье садов,
Ту, в ком кровь поднимается в ревности жадной!

Ты творила рыдающей лилии цвет,
Белизну, пересекающую вздохи марины
Надо всей синевой, к горизонту, на свет
Опечаленный лунный, на плач соловьиный!

Славословье в кимвалах, осанна кадил,
Госпожа, славословье в саду наших лимбов!
Эхо к небу восходит, к вечерне светил,
Восхищению зренья, свечению нимбов!

О великая Мать, эти чаши твои
В лоне сильном и трепетном ты создавала
Для поэта, просящего о забытии,
Бальзамической смерти живые фиалы!

О. Седакова

Цветы

Потоки золота в лазури небывалой
И снег небесных звёзд, невинный белый цвет,
Как чаши полные, Ты в первый день срывала
Для девственной земли, ещё не знавшей бед.

И шпажник огненный, лишь с лебедем сравнимый,
И лавр божественный - гонимых душ покров,
Чуть розовеющий, как пальцы серафима
В стыдливом свете зорь, который так багров.

И гиацинт, и мирт в свеченьях, в искрах сада,
И розу нежную, как женственная плоть,
В душе безжалостную, как Иродиада,
Которая нас в кровь готова исколоть.

Ты лилиям дала их цвет, их грустный иней,
Который, закружась, над вздохом пенных вод,
Сквозь дымный горизонт, сквозь этот ладан синий,
К рыдающей луне задумчиво плывёт.

Тебе несут хвалу и сестры и кадила,
Тебя, Пречистая, восславил райский сад!
И высь вечерняя, как эхо, повторила
Любой горящий нимб и восхищенный взгляд.

О Мать, зачавшая в своем безгрешном лоне,
Цветы, качающие будущий фиал,
Те чаши, полные смертельных благовоний
Певцу бесцветных дней, который так устал.

А. Ревич

Цветы

Жжёт золота поток – лазурный день взошёл,
и вечные снега звезды, застывшей прежде,
растаяли, струясь в подобный чаше дол
на девственной Земле; у молодой надежды

пристанище внутри бутонов-оленят,
господних тайников на стеблях лебединых, –
чуть с позолотой край, и розовеет ряд,
где гладиолусов коснулись серафимы;

а гиацинт и мирт прелестнее сластей;
как тело женщины благоухает роза,
иродиадиной жестокости сильней
у цветника шипы – беззвучная угроза!

Но брызнувшая кровь – для белых лилий грусть;
волна вершит набег на синий ладан дали,
над морем возносясь; переполняет грудь
стремление к Луне, чей лик слезами залит.

И цитра возгласит осанну Госпоже,
воскурим фимиам в мечтательных блужданиях!
В экстазе проглядим – ночь кончилась уже,
померкло нимба лёгкого мерцанье...

Мать сущего, с тобой блаженной смерти нет!
Даруешь капельки бальзама для забвенья,
и аромат вдохнув, освобождён поэт
от захиревших лет – для нового рожденья.

Т. Бирченко

Цветы

Из вековых лавин лазурного стекла,
И млечности снегов, и ночи звездно-лунной
Ты чаши в первый день творенья извлекла,
Святые для земли нетронутой и юной.

И гладиолусы лебязьего пруда,
И лавр гонимых душ, больных непоправимо,
Цветок примятых зорь, пунцовых от стыда,
Под благодатною стопою херувима,

И мирт, и гиацинт в блестящих лепестках,
И розу нежную, как женственное тело,
В Иродиадиных пылающих шелках,
Где кровь жестокая победно загустела!

Нагую лилию ты подарила нам,
И белизна ее церковно-восковая
Плывет по медленно вздыхающим волнам
К мечтательной луне и плачет, уплывая.

На систрах мы тебе осанну возгласим,
Окурим ладаном, дымящимся в кадиле,
Мадонна, благостный восторг неугасим,
Садами праведных мы душу усладили.

Праматерь, на твоей выросли они груди!
Бальзамов будущих стекло разбей, разбрызни
И благовонную погибель приведи
Поэту, чахламу от затхлои этой жизни.

Р. Дубровкин

Soupir

Mon ame vers ton front ou reve, o calme soeur,
Un automne jonche de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton oeil angelique,
Monte, comme dans un jardin melancolique,
Fidele, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur!
- Vers l'Azur attendri d'octobre pale et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie,
Et laisse sur l'eau morte ou la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se trainer le soleil jaune d'un long rayon.

Вздых

Меня к тебе влекут, о кроткая сестра,
веснушки - хоть сейчас осенняя пора -
и в ангельских глазах небесное сиянье.
Душа летит к тебе, как утреннюю ранью
со вздохом бьёт фонтан в прозрачную лазурь -
чистейшую лазурь, когда октябрь без бурь.
А после струи в пруд летят в изнеможенье...
В нём мёртвая листва в отчаянном круженье.
Как ветры налетят - нароют ряд борозд.
Пологий жёлтый луч лежит как длинный мост.

В. Корман

Вздых

Ко лбу мечтательницы, тихая сестра,
К венку из родинок, к волненью серебра
И к странным небесам внимательного взгляда
Идет моя душа, как из немого сада,
Как белый вздох воды к Лазури без теней!
– К Лазури милостивой чистых Октябрей,
Которая глядит в огромном водоеме
Свою неведомость, свою тоску по доме
В агониях листвы на ряби ледяной –
И видит желтый луч, широкий и живой.

О. Седакова

Вздых

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

В. Алексеев

Вздых

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

Р. Дубровкин

Вздых

К тебе, о кроткая сестра, — к челу, где лёг
Осенних грустных снов желтеющий мазок,
И к ангельским очам с их зыбкостью небесной
Летит моя душа, как шлёт фонтан безвестный
Из сада вздох в Лазурь, что каждый миг бледней,
В Лазурь усталую октябрьских ясных дней,
Которая в пруды, где лоно вод зеркально
И листья медные, кружась в тоске прощальной,
Вычерчивают свой холодный след на нём,
Неторопливо льёт янтарь косым лучом.

Ю. Корнеев

Вздых

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

Э. Липецкая

Le sonneur

Cependant que la cloche éveille sa voix claire
A l'air pur et limpide et profond du matin
Et passe sur l'enfant qui jette pour lui plaire
Un angelus parmi la lavande et le thym,

Le sonneur effleuré par l'oiseau qu'il éclaire,
Chevauchant tristement en geignant du latin
Sur la pierre qui tend la corde séculaire,
N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain.

Je suis cet homme. Hélas ! de la nuit désireuse,
J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal,
De froids péchés s'ébat un plumage féal,

Et la voix ne me vient que par bribes et creuse !
Mais, un jour, fatigué d'avoir enfin tiré,
Ô Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai.

Звонарь

На заре с колокольни, когда переливы
Рассыпаются нежно, как звон хрусталя,
Где лопочет младенец и шепчут оливы,
И душистые пахнут лавандой поля,

Над челом звонаря прянет птица пугливо,
Он с лампадой в руке, на латыни скуля,
Воспарив на веревке, канючит тоскливо,
Еле слышимый гул исступленно хуля!

Тот звонарь — это я. Жадной ночью туманной,
Оперенный грехом, я звоню в Идеал,
Извлекая в ответ, сквозь дрожащий металл,

Только хрипы и хлипы из полости странной.
Сатана! Но однажды и я утомлюсь,
Выну камень из петли — и в ней удавлюсь.

В. Алексеев

Звонарь

Очнулся колокол, и ветер чуть колышет,
Лаванду и чабрец в рассветном холодке,
И молится дитя, и день покоем дышит,
А наверху звонарь с веревкою в руке.

Он ждет, когда над ним последний круг опишет
Ослепший гомон птиц, - в безвыходной тоске
Латинские стихи бормочет и не слышит,
Как чуден благовест, плывущий вдалеке.

Так я ночной порой во славу Идеала
С молитвою звонил во все колокола,
И неотзывная раскалывась мгла,

И стая прошлых бед покоя не давала,
Но верь мне, Люцифер, я силы соберу
И на веревке той повешусь по утру.

Р. Дубровкин

Звонарь

Над долинами звон колокольный струится.
Изобилье цветов, в чистом воздухе - мёд.
Там лаванда, тимьян, ребяшня веселится.
Добрый благовест вширь что ни вечер плывёт.

А звонарь, как толкнёт налетевшая птица,
по латыни её от досады ругнёт.
Сам всё тянет канат, напрягается, тщится;
камнем прочным, как медь, в гулкий колокол бьёт.

Это я - тот звонарь. Даже жаждущей ночью
понапрасну стучу, расточая свой раж,
чтоб с царящих грехов снять обманный плюмаж -

вместо звона летят только всхлипы и клочья.
Я устал, Сатана. Бьюсь зазря, но упрям.
Снявши камень, вцеплюсь: билом стану я сам.

В. Корман

Звонарь

Меж тем как колокол светло дрожит в долине,
В прозрачном духе, когда встаёт заря,
И ранний благовест вдруг овекает в тмине,
На поле отрока, полнеба серебра, -

На камне, где канат привязан крепко ныне,
Задетый голубем, жильцом монастыря,
Звонарь качается, гнусава по латыни, -
Звон дробным отзвуком дойдёт до звонаря.

Я – этот человек. Увы! Желанной ночью,
Как ни тяну канат, звоня в свой Идеал,
Лишь хладные грехи взрывает сей металл,

И гласа цельного одни доходят ключья!
Но день придет, когда, устав звонить без сна,
Я, камень оттолкнув, повешусь, Сатана!

М. Талов

Звонарь

Той порою, когда колокольного звона
Золотую струю принимает заря
И кидает ребенку, что в гуще паслёна
С херувимом резвится позадь алтаря,

Звонаря задевает крылами ворона,
Что внимает латыни из уст звонаря,
Оседлавшего камень, подобие трона,
На веревке истлевшей высоко паря.

Это я! Среди ночи, стесненной желаньем,
Я напрасно звоню, Идеалы будя,
И трепещут бумажные ленты дождя,
И доносится голос глухим завываньем!

Но однажды все это наскучит и мне:
Я с веревкой на шее пойду к Сатане.

Р. Березкина

Apparition

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

Видение

Взгрустнулось месяцу.
В дымящихся цветах,
Мечтая, ангелы на мертвенных альтах
Играли, а в перстах и взмах и всхлип смычковый
Скользил, как блеклый плач, по сини лепестковой.

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

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

С. Петров

Прозрение

Печалилась луна. Восторг неуловимый
Рыданьями виол струили серафимы,
И музыка текла с невидимых смычков
В лазурь дымящихся, туманных лепестков.
Ты первый поцелуй узнала в тот счастливый,
Благословенный день, -- дурманные приливы
Терзали душу мне, пьянея от мечты,
Не оставляющей похмельной пустоты
Сердцам, что навсегда с ревнивой грустью слиты.
Я шел, уставившись в изъеденные плиты
Старинной площади, когда передо мной,
Смеясь, возникла ты под шляпкою сквозной
Из отблесков зари, так в полумраке тонком
Я зацелованным, заласканным ребенком
Следил, как добрая волшебница, во сне,
Снежинки пряных звезд с небес бросает мне.

Р. Дубровкин

Прозрение

Луна печалилась, и в небе, загрузив,
все серафимы завели один мотив:
среди цветов, на замирающих виолах
играли песенку из самых невесёлых.
Во сне мои мозги съезжают набекрень.
- Наш первый поцелуй нам скрасил этот день.
Тот давний аромат и грустная услада -
они без тени сожалений и досады.
Я жил Мечтой - вот собрал свой урожай.
Боялся: путь разбит - и вдруг хоть подъезжай.
Ты днём со мной не заводила речи,
а вечером пришла с улыбкою на встречу.
Казалась феей в шляпке да в шелках.
Такой мне виделась ещё в ребячьих снах:
придя волшебницей в пушистой белой шапке,
всегда мне связки звёзд кидала из охапки.

В. Корман

Явление

Печалилась луна. В мечтательных слезах,
В тиши ночных цветов, держа смычки в руках,
Сонм серафимов плел из ноющих виол
Плач струн, что овевал бутонов ореол.
Твой поцелуй в тот день мне довелось узнать.
Мечтательность меня любившая терзать
Пьянит себя умно духами грустных слов,
Что оставляют без досады свой улов
Пустой Мечты тому, кто смог ее поймать.
Я брел по мостовой, не в силах глаз поднять
Когда к копне волос примерив солнца круг,
На улице, смеясь, ты мне явилась вдруг
Решил я – фея ты, что шляпкою блестя
Когда-то в сны мои капризного дитя
Являлась, чтоб из рук, нагих как белый свет
Рассыпать снегом звезд надушенный букет.

А. Солин

Явление

Луна печалилась. В цветочной тишине
Водили ангелы по умершей струне,
И скрипки плакали под грустными перстами
Слезами белыми в лазури над цветами.
Благословенный день, твой первый поцелуй!
Моя мечтательность, не надо, не волнуй
Меня тем запахом печали без досады,
Плодами памяти из ангельского сада,
Тем урожаем грез, что сердце собрало.
Я шел, потупя взгляд /а солнце свет лило
На камни мостовой/, как вдруг тебя заметил
С сияньем в волосах. О как горяч и светел
Был капор из лучей ажурно-вырезной!
И мне припомнилось, как фея надо мной
В счастливых детских снах склонялась у кровати
И хлопья белых звезд роняла из перчатки.

М. Миримская

Явление

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

М. Талов

Le Cygne

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région ou vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Лебедь

Безгрешный, удалой, при лучшей из погод,
ужель не сокрушит со всею силой смелой
на озере крылом покров заиндевелый,
откуда, хоть умри, не получался взлёт?

А в памяти его прошедшее живёт,
когда взлетал он ввысь, красивый и умелый,
и громко воспевал, летя, как угорелый,
свой край, где не знавал ни горя, ни забот.

Он мёрзнет. Нет пути в свободное пространство.
Агонию унять велит ему упрямство,
но стужей взят плюмаж в безжалостный зажим.

Он - в белом под своим светящим в небе тёзкой.
Он впал в надменный сон, суров и недвижим;
стал призраком, навек застынув в позе броской.

В. Корман

Лебедь

Неправда! Разве он не в силах разорвать
Хмелеющим крылом покров остекленелый,
Пленительную гладь, где стиснул иней белый
Полетов стылый лед, которым не бывать!

Таинственный, и вновь без права выбирать
Среди надмирных грез высокого удела,
Где нет чтоб воспарить, чем ждаться оцепенело,
И нет, чтоб улететь, чем в корчах умирать!

В насильственный простор отринув содроганье,
Он гордо отряхнет предсмертное страданье
И не поднимет впредь заиндевелых крыл.

И Призрак, чьи черты светились там все боле
Бессильем ледяным, презрительный, застыл,
Как Лебедь, что уснул в бессмысленной неволе.

В. Алексеев

Лебедь

Могучий, девственный, в красе извивных линий,
Безумием крыла ужель не разорвёт
Он озеро мечты, где скрыл узорный иней
Полётов скованных прозрачно-синий лёд?

И Лебедь прежних дней, в порыве гордой муки
Он знает, что ему не взвиться, не запеть:
Не создал в песне он страны, чтоб улететь,
Когда придёт зима в сиянье белой скуки.

Он шеей отряхнёт смертельное бессилье,
Которым вольного теперь неволит даль,
Но не позор земли, что приморозил крылья.

Он скован белизной земного одеянья,
И стынет в гордых снах ненужного изгнанья,
Окутанный в надменную печаль.

М. Волошин

Лебедь

Изящен, чист, силен – ужель не разобьет
Неистовым крылом обманчивой твердыни
Озерного стекла, что укрывает ныне
Прозрачным забытьем несбывшийся полет!

Он дальним берегам осанну не поет
Как пел в иные дни, исполненный гордыни:
Тоской заметены угасшие святыни,
Когда надежды плоть вмерзает в мертвый лед.

Трепещет смертно грудь освобожденьем скорым,
Ниспосланным ему отвергнутым простором –
Не ужасом земных безжалостных оков.

И призрачно лучась сквозь сумрак индевелый,
Надменно недвижим в плену бесстрастных снов,
В напрасной западне почиет Лебедь белый.

И. Виртуалис

Лебедь

Звонящий зимний день, взломав безмолвье льда,
Взмахнешь ли ты крылом, победно отметая
Забвенья озера, где цепенеет стая
Видений, чей отлет сковали холода!

Там лебедь царственный остался навсегда,
Он помнит, как его манила даль пустая,
Но жизни не воспел в пустыне, где, не тая,
Тверда под инеем бесплодная вода.

Он шеей отряхнет искристый этот холод:
Грозящий смертью свод отвергнут и расколот,
Но не расколот лед, где перья пленены.

Отныне обречен сиять прозрачной льдиной,
Застыл, закутанный в презрительные сны,
Изгнанник призрачный гордыни лебединой.

Р. Дубровкин

Sainte

À la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De la viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore

Est la sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie:

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

Святая

В окне, таймом темнотой,
Как встарь, зажегся блеск тяжелый
Мандоры, прежде золотой,
Звеневшей с флейтой и виолой,

И требник, ветхий и простой,
С торжественным стихом начальным,
Раскрыт монахиней святой,
Как встарь, на гимне величальном.

Но ангел озарил стекло,
Неслышно пролетая мимо,
И арфой в руки ей легло
Крыло ночного серафима,

И в полумраке витража
Ни струн, ни флейт, ни величанья:
Под пальцами, едва дрожа,
Струится музыка молчанья

Р. Дубровкин

Святая

Проём окошка укрывал
с годами гасшие узоры,
в нём чуть поблёскивал сандал
виолы, флейты и мандоры.

Там слышался Магнификат.
Псалмы священные звучали.
Сесилия блюла обряд,
что ей Скрижали предписали.

И в дароносице, в стекле,
предстал однажды ангел зримо.
Ей арфа чудилась в крыле
явившегося херувима.

Сандал стал жалок и убог,
и текст не требовал вниманья:
ей ангельский плюмаж помог
стать музыкантшею молчанья.

В. Корман

Святая

У стекл, отложив сандал
Виолы темной и старинной,
Который некогда звучал
С чембало или с мандолиной, –
Святая. Под ее рукой
Раскрыта книга, где когда-то
Венец вечерни золотой
Несла волна Магнификата:
В дарохранительном стекле –
Как если бы вечерний ангел
Построил арфу на земле
Для этой бережной фаланги, –
Забыв сандал, уже без нот,
На оперении звучанья
Она играет нам полет –
Произведение молчанья.

О. Седакова

Святая

В окне, расплавленном зарей,
Горит виола, что когда-то
С мандолой, с флейтой золотой
Звучала здесь в часы заката.

И бледное лицо Святой
Еще бледней и суеверней
Над стародавней книгой той,
Что раскрывается к вечерне.

Витраж покрыло серебро,
Но, пролетая мимо окон,
Как арфу, уронил перо
Ей в руки ангел ненароком.

И вот уже из темноты
Звучат не флейты, не виолы –
Рождают легкие персты
Молчанья вечные глаголы.

М. Таланов

Святая

В окне сквозь сумеречный свет
Старинный видится сандал,
Который раньше в блеске флейт,
Иль скрипок золотом сверкал.

Вот проявляются из тьмы
Псалтырь и бледный лик Святой,
Воспевшей некогда псалмы
С их величавой красотой.

Священный дар на витраже:
Как богоносный Херувим
До арфы нежно, как к душе,
Дотронулся крылом своим.

Сандала нет, нет старых книг,
Над оперением струны –
Уравновешенности миг
И музыкантша тишины.

Г. Бройер

Brise Marine

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe
Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature !

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages,
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots ...
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots !

Ветер с моря

Давно прочитаны все книги, плоть томится.
Бежать! Я слышу гул: за птицей рвется птица
В морскую ширь, пьяна от брызг и высоты.
Ничто, ни белизной хранимые листы,
Ни лампа над столом в безлюдье ночи черной
Мне сердца не вернут из синевы просторной,
Ни ты, старинный сад, затерянный в зрачках,
Ни девочка-жена с ребенком на руках,
Прощайте! Стимер мой встает под ветер свежий,
Он экзотических достигнет побережий.

О скука под пятой безжалостной мечты,
В прощальный взмах платка, как прежде, веришь ты,
А мачты все скрипят и жадно шторма просят,
Обломками в морях потом их волны носят,
Без мачт, без мачт! вдали от щедрых островков...
Но вслушайся, душа, в напевы моряков!

Р. Дубровкин

Морской бриз

Да! Плоть невесела... Я всё прочёл средь книг.
Бежать! Бежать туда! Я вижу птиц морских,
Простором волн и неба опьянённых.
Ничто не сможет удержать пленённым
То сердце, что умыться хочет пеною морской:
Ни одинокой лампы свет ночной,
Ни старый сад, и ни бумаги белизна,
Ни колыбель, ни юная жена!
Умчусь туда... — пускай корабль поднимет якоря —
Где земли дикие и тёплые моря!

Тоска, обман надежд пусть для неё жесток,
Не потеряла веры в машущий платок.
Быть может, мачты, те, что жаждой бури полны,
Под ветром рухнут в пляшущие волны
И затеряются вдали от берегов...
Ты слышишь ли, о сердце, песни моряков?!

Г. Тинякова

Морской Бриз

Печальна плоть, увы, и книги надоели.
Бежать, бежать! туда, где птицы опьянели
От пены и небес, от пены в небесах!
Ни старые сады в сверкающих зрачках
Уже не сдержат дух, взалкавший океана,
Ни милой лампы круг – о ночи! – свет, желанный
Рабочей белизне нетронутых листов,
Ни молодая мать с младенцем у сосцов.
Уеду! Пироскаф, гонец твоей свободы,
Отчаливает в даль неслыханной природы.

И, множеством надежд разбитая Госка,
Ты веришь все еще в последний взмах платка!
А мачты, может быть, взыскующие бури, –
С тех самых кораблей, потерянных в лазури
Без мачт, без мачт, без всех блаженных остров...
Но сердце, вслушайся в напевы моряков!

О. Седакова

Морской бриз

Печальна плоть, увы! и я пресыщен чтеньем.
Бежать, бежать туда! Там птицы пьяны пенем
Меж пенной новизной и радостью небес!
Ничто теперь: ни взглядом отраженный лес
Не сможет удержать души, открытой волнам,
О ночь! ни лампы свет в уединеньи полном
На девственных, пером нетронутых листках,
Ни молодая мать с младенцем на руках.
Уехать! Мой корабль, качая такелажем,
Поднимет якоря к заманчивым миражам!

Безжалостных надежд закланница, Тоска
Все верит в высший знак прощального платка!
А мачты – может в них, взыскующих волненья,
Спасение для тех, кто потерпел крушенья,
Когда ни островка, и только волны бьют...
Но Боже мой! матросы – как они поют!

И. Виртуалис

Морской ветер

Томится плоть, увы! и я прочел все книги.
Бежать! туда, туда – за грань, где птицы-бриги
В пьянящей пене неба неизвестность пьют!
Нет, палисадников услужливый уют
Не сдержит сердца, устремившегося в море, –
О ночи! и не лампа, что, покорно вторя
Бумажной белизне, запуталась в строках,
И не молодая мать с ребенком на руках.
Уеду! Пироскаф, приявший возмужалость,
Свой якорь подними! Пусть жалящая Жалость
Отверженных надежд, не знающих пути,
Поверит в таинство верховного «Прости».
Быть может, мачты, призывающие бури,
В мечтах своих они не маются в лазури,
А гибнут, не достигнув райских уголков...
Но внемли, сердце, дикой песне моряков!

В. Батшеб

Renouveau

Le printemps maladif a chassé tristement
L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide,
Et, dans mon être à qui le sang morne préside
L'impuissance s'étire en un long bâillement.

Des crépuscules blancs tiédissent sous mon crâne
Qu'un cercle de fer serre ainsi qu'un vieux tombeau
Et triste, j'erre après un rêve vague et beau,
Par les champs où la sève immense se pavane

Puis je tombe énervé de parfums d'arbres, las,
Et creusant de ma face une fosse à mon rêve,
Mordant la terre chaude où poussent les lilas,
J'attends, en m'abîmant que mon ennui s'élève...

– Cependant l'Azur rit sur la haie et l'éveil
De tant d'oiseaux en fleur gazouillant au soleil.

Весеннее обновление

Весне болезненной безмолвно уступила
Зима пора надежд и светлого труда, --
Растекшись по крови, бесцветной, как вода,
Все существо мое зевота затопила.

Железным обручем сдавило мне виски,
Как будто скобами прижата крышка гроба,
Один брожу в полях и разбирает злоба:
Так разгулялся день, что не унять тоски.

На землю упаду, здесь аромат разлили
Деревья, здесь мечту похоронить я рад,
Изрыв зубами дерн под стебельками лилий,

А скука ширится от солнечных оград,
Где наглая лазурь качается со смехом,
И пестрый гомон птиц ей отвечает эхом.

Р. Дубровкин

Весеннее обновление

Недужная весна печально и светло
Зимы прозрачное искусство разломала,
И в существе моем, где кровь владычит вяло,
Зевотой долгою бессилье залегло.

Окован череп мой кольцом, и, как в могиле,
Парные сумерки давно седеют в нем,
И, грустен, я в полях брожу за смутным сном
Там, где спесивые посевы в полной силе.

И валит с ног меня деревьев аромат,
Измученный, ничком мечте могилу рою
И землю я грызу, где ландыши звенят,

Боясь, обрушенный, восстать опять тоскою...
А на плетне Лазурь смеется и рассвет
Пестро расцветших птиц щебечет солнцу вслед.

С. Петров

Первина

С чахоточной весной зима, грустя, ушла,
Искусства ясного пора, зима святая,
И в существе моём, кем правит кровь больная,
В зевоте длительной вся немощь истекла.
Остынув, сумерки в моём мозгу белеют,
Железом стиснутом, как старый саркофаг;
За грезой смутною хожу; за шагом шаг
Все обхожу поля, где соки тайно зреют.

От запаха деревьев устав за целый день
И вырыв грезам ров лицом, грызу я с мукой
Ту замлю теплую, где проросла сирень,

Рвом поглощенный, жду, не даст ли всходы скука...
- А между тем Лазурь смеется на плетне
И уйма птиц поет на солнце о весне.

М. Талов

RÉSUMÉ

L'objet d'étude de notre travail de master est la vision du monde de l'écrivain français Stéphane Mallarmé, verbalisée dans son collection de poésie «Poésies» 1887.

Le sujet d'étude est le système d'images de la nature créé par Stéphane Mallarmé dans son collection de poésie «Poésies» 1887. Les images de la nature constituent la base de la vision du monde de l'auteur Stéphane Mallarmé, donc elles doivent être rétablies correctement dans la traduction.

L'objectif de notre travail est d'examiner l'unité de résolutions de la traduction vers une autre langue.

La vision du monde de l'auteur est le résultat de sa perception, de sa pensée, de son imagination. Dans le collection de poésie «Poésies» 1887 de Stéphane Mallarmé nous avons analysé le contenu et des moyens linguistiques et stylistiques. Les moyens linguistiques et stylistiques comprennent les groupes thématiques et la fréquence d'emploi des unités lexicales, l'utilisation des tropes et des figures rhétoriques.

La représentation de la vision du monde de Stéphane Mallarmé pose un problème de traduction en raison de sa nature métaphorique. Les traducteurs ont utilisé différentes transformations, par exemple, déplacements, adjonctions et omissions, modulation, concrétisation, généralisation, division et union de phrases, remplacements lexicaux et grammaticaux, etc.

Mots-clés: *la vision du monde, la vision du monde de l'auteur, l'image de la nature, les moyens de verbalisation de la vision du monde de l'auteur, les transformations de traduction.*

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Колмогорова Олеся Дмитрівна, студентка 2 курсу,
форми навчання денного, факультету іноземної філології,
спеціальність філологія, адреса електронної
пошти olesia.kolmogorova@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему
«Авторська картина світу Стефана Малларме у транслатологічному
аспекті»

відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень,
що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких
ознайомена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є
ідентичною її друкованій версії;

- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної
доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-
системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) _____