

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт
(наименование института полностью)

Кафедра «Теория и практика перевода»
(наименование кафедры полностью)

45.03.02 Лингвистика
(код и наименование направления подготовки)

Перевод и переводоведение
(направленность (профиль) / специализация)

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА (БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА)

на тему Поэтическое творчество Марины Цветаевой в аспекте перевода
(французский vs русский)

Обучающийся

М. С. Трифонов

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

д. филол. н., профессор Ю. И. Горбунов

(учёная степень, звание, И. О. Фамилия)

Тольятти 2023

Аннотация

Актуальность исследования заключается в ценности и новизне публикуемых материалов. **Объектом** исследования являются поэтические произведения Марины Ивановны Цветаевой на русском и французском языках.

Предметом исследования являются переводческие приёмы, используемые Мариной Цветаевой.

Цель работы – выявить авторский подход М. Цветаевой к переводу поэтических текстов.

Задачи исследования: 1) определить понятие поэтического текста; 2) определить стратегии перевода поэтических текстов; 3) дать характеристику предпереводческого анализа поэтических текстов; 4) провести предпереводческий анализ русских и французских поэтических текстов, выбранных М. Цветаевой для перевода; 5) выявить приёмы перевода, используемые Мариной Цветаевой в языковой паре русский – французский и vice versa.

Структура: работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы и двух приложений. Во введении работы определяется актуальность данного исследования, его цели, задачи, практическая значимость. В **первой главе** даётся определение понятию поэтического текста и его предпереводческому анализу, а также рассматриваются стратегии перевода данных текстов. Во **второй главе** проводится предпереводческий и лингвостилистический анализ, а также выявляются приёмы перевода, используемые Мариной Цветаевой в языковой паре французский – русский и наоборот. В **заключении** представлены результаты проведённого исследования.

Список использованной литературы включает 48 научных источников, из них 9 на иностранных языках.

Общий объем работы составляет 77 страниц.

Оглавление

Введение	4
1 Теоретические основы исследования поэтики М. И. Цветаевой.....	7
1.1 Понятие поэтических текстов.....	7
1.2 Стратегии перевода поэтических текстов	14
1.3 Предпереводческий анализ поэтических текстов.....	19
2 Сопоставительный анализ русских и французских поэтических текстов, выбранных М. Цветаевой для перевода.....	31
2.1 Билингвизм М. Цветаевой в аспекте перевода	31
2.1.1 Предпереводческий анализ автоперевода М. Цветаевой «Молодец– Le Gars».....	33
2.1.2 Предпереводческий анализ поэтического текста En baisant m’amie	42
2.1.3 Предпереводческий анализ поэтического текста La fille pressée.....	45
2.2 Приёмы перевода, используемые Мариной Цветаевой в языковой паре русский – французский	48
2.3 Приёмы перевода, используемые Мариной Цветаевой в языковой паре французский – русский	59
Заключение	68
Список используемой литературы	71

Введение

Марина Ивановна Цветаева (1892–1941) вмещала в бескрайнюю сущность поэта мастерское владение художественным словом при переводе. Она была от природы вдумчивый и блестящий переводчик, а её чуткая душа и талант к воплощению всего могущества слов на бумаге беспрестанно доказывали невозможное – сколько раз она преодолевала принципиальную непереводаемость оригинала, перенося, например, русскую деревню во Францию – не потеряв ни с той, ни с другой стороны.

Ещё в юности установка на дневник (фр. *journal*, где *jour* – день, *al* – суффикс образа действия), взятая за основу при создании «Вечернего альбома» [52], имела важное значение – обязывала писать много и каждый день. Отсюда столь редкая производительность, которую Цветаева пронесла через всю жизнь. Читатель мог воспринять это как серость и заурядность, а то и вовсе помыслить о графоманстве. Но для поэта каждый опыт работы над словом был драгоценным, поэтому для Цветаевой уже не было задач, которые нужно было решать в слове – были только те, что нужно было решать с помощью слова и по ту сторону слова. Марина Ивановна – исключение из правил во всём и требует к себе особого подхода. Исследования её могучей сущности внутри другого автора и способах передачи её языка с точки зрения теории перевода не проводились. Этим и обуславливаются новизна и **актуальность выбранной темы.**

Объект исследования бакалаврской работы – поэтические тексты Марины Ивановны Цветаевой на русском и французском языках.

Предмет исследования – переводческие приёмы, используемые Мариной Цветаевой. Не менее важными аспектами являются психологическая личность и судьба Марины Цветаевой – они тесно переплетаются с выбранным ей стилистическим жанром и определяют весь языковой подход.

Цель данной работы – охарактеризовать авторский подход М. Цветаевой к переводу поэтических текстов.

Для достижения цели исследования были поставлены следующие задачи:

- определить понятие поэтического текста;
- определить стратегии перевода поэтических текстов;
- дать характеристику предпереводческого анализа поэтических текстов;
- провести предпереводческий анализ русских и французских поэтических текстов, выбранных М. Цветаевой для перевода;
- выявить приёмы перевода, используемые Мариной Цветаевой в языковой паре русский – французский и vice versa.

Для решения поставленных задач в данной работе используются следующие методы: метод анализа научной литературы, метод синтеза, предпереводческий анализ, сравнительный анализ сопоставления текста перевода с текстом оригинала.

Материалом исследования послужили стихотворные произведения, переведённые Мариной Цветаевой с русского на французский («Мóлодец/Le Gars) и с французского на русский (En baisant m'amie/Милую целуя, La fille pressée/Торопливая невеста).

Теоретической базой исследования послужила научная литература по теории стихосложения и стилистики в поэзии на русском и французском языках (Е. Г. Эткинд, Б. В. Томашевский, В. М. Жирмунский, Анри Бонар, Анри Морье, Морис Аллем), переводоведению (И. С. Алексеева, Л. С. Бархударов, В. Н. Комиссаров), стратегиям перевода художественно-поэтической литературы (Андре Лефеве́р, Фридрих Шлейермахер, Лоуренс Венути, Г. Г. Гачечиладзе), языковым особенностям наследия Цветаевой на французском и русском языках (Б. В. Казанский, В. В. Иванов, И. В. Кудрова, Л. А. Мнухин, Ф. И. Габидуллина, Е. Б. Коркина, А. И. Попова Л. В. Зубова).

Практическая значимость исследования заключается в возможности его использования в качестве иллюстративного материала для тех, кто интересуется русским и французским словотворчеством Марины Ивановны

Цветаевой, хочет нарисовать себе стилистический и личностный портрет поэта, а также желает изучить подход М. Цветаевой к переводу с научной т. з.

Апробация работы. Основные положения данного исследования раскрывались в статьях для XLIX Самарской областной студенческой научной конференции (Теория и практика перевода), а также рамках 16-й Международной молодёжной научно-практической конференции «Перевод как фактор развития науки и техники в современном мире» (14-17 ноября 2022 г.), где доклад удостоился второго места.

Структура работы. Бакалаврская работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и двух приложений.

Во введении обосновывается выбор темы и её актуальность, определяются объект и предмет исследования, характеризуются цели, задачи, практическая значимость исследования.

В первой главе «Теоретические основы исследования поэтики М. И. Цветаевой» даётся определение понятию поэтического текста и его предпереводческому анализу, а также рассматриваются стратегии перевода данных текстов.

Во второй главе «Сопоставительный анализ поэтического творчества Марины Цветаевой» проводится предпереводческий и лингвостилистический анализ, а также выявляются приёмы перевода, используемые Мариной Цветаевой в языковой паре французский – русский и наоборот.

В заключении представлены основные выводы по бакалаврскому исследованию.

Список используемой литературы включает 77 работ, из которых 11 на иностранных языках.

1 Теоретические основы исследования поэтики М. И. Цветаевой

1.1 Понятие поэтических текстов

Поэзия зародилась ещё в глубокой древности. Изначально с её помощью проводились племенные обряды и ритуалы – ещё тогда и долгое время после поэзия неразрывно была связана с музыкой. Тем не менее формирование поэзии в корне разилось от места к месту, от народа к народу – всегда по-разному.

Когда речь заходит о поэзии, подразумевается способ организации речи, предполагающий использование рифмы и ритма – силлабо-тоники. Поэзия раскрывает культуру и искусство, является составной частью художественного стиля. С помощью поэтического текста писатель вместе с читателями находится в процессе поиска истины. Однако бывают случаи, когда для писателя и читателя цель поэзии может быть различной. Для поэта цель поэзии – подвести итог созерцанию мира и прийти к его пониманию, а также к пониманию самого себя. Для читателя поэзия уже не образ, а способ прикоснуться к прекрасному, приобщиться к красоте окружающего мира и высокому искусству. Иными словами, *modus vivendi* превращается в *modus operandi* в зависимости от желаний и цели.

В «Поэтическом словаре» поэтика определяется как «наука о структурных формах художественных произведений и исторических законах изменения этих форм под влиянием нового содержания» [23, с. 314].

Поэтика занимается проблемами речевых структур точно так же, как искусствоведение занимается структурами живописи. Так как общей наукой о речевых структурах является лингвистика, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики.

Рассмотрим другие определения поэзии. Так, Е. Г. Эткинд называет данный вид слово творчества «высшей формой бытия национального языка» [60, с. 15]. В действительности, что как не поэзия обнажает истинный дух народа, его культурное и историческое развитие вместе с образом мышления.

Российский и американский лингвист Роман Осипович Якобсон определяет поэзию как «язык в его эстетической функции» [66, с. 275]. Григорий Осипович Винокур пишет в этой связи об особой поэтической функции языка, «которая не совпадает с функцией языка как средства обычного общения, а представляется её своеобразным обособлением. Поэтический язык в этом смысле есть то, что обычно называют образным языком» [13, с. 142].

Итак, мы выяснили, что такое поэзия. Однако для осмысления информации, закодированной в поэтическом тексте, читатель должен прежде всего расшифровать её. С точки зрения восприятия художественных текстов, понятия поверхностного и глубинного смысла взаимосвязаны с особенностями восприятия конкретной текстовой информации. И. Р. Гальперин указывает на три типа информации, составляющей содержательный план текста: «фактическую, концептуальную и подтекстовую».

Информация, содержащаяся в поэтическом тексте, многогранна и разнообразна, и всё же она не сводится к сумме содержания составляющих её языковых единиц, а представляет собой взаимодействие между информацией, закреплённой в языковой единице по законам дискурса, и дополнительной информацией, передаваемой конкретными условиями употребления этой единицы.

Таким образом, модель семантической информации в поэтическом дискурсе включает следующие обязательные компоненты:

- Концептуальный компонент – информация о модели мира автора, его когнитивной структуре и концептосфере.
- Эстетическая информация – формирующее отражение реального мира с точки зрения эстетических идеалов автора.
- Эмоциональная – содержит информацию о чувствах и эмоциях поэта при создании стихотворения.

- Фактуальная информация – сообщение о фактах, событиях, процессах, которые происходили, происходят или будут происходить в действительности.

Другая концепция выдвигается советским лингвистом Ириной Владимировной Арнольд. Она считает, что существует два рода информации: информация первого рода, то есть содержательно-фактуальная, и второго рода – всё то многообразие значений, смыслов, а также воздействий, которое может выражать и оказывать текст [3, с. 9]. Осмысленная содержательно-фактуальная информация при отражении в сознании реципиента приобретает статус поверхностного значения. Совокупность множества поверхностных значений, преломлённых в фонетической организации текста в целом, понимается как глубинный смысл текста, который может быть понят как ряд сведений, выраженных речью и сформированных в сознании человека. Воспринимая текст как образование сюжетов и символов, читатель формирует его смысл (поверхностный и глубинный) по информационному тезаурусу в зависимости от объективных факторов – семантики текста.

Как бы то ни было, поэтические тексты, в силу своих специфических референциальных атрибутов и обобщённо-безличного характера, едва ли могут рассматриваться как фактическая информация и содержание по отдельности. По словам того же Гальперина, содержательно-фактологическая информация «представляет сообщения о различных фактах, событиях, происходящих или происходящих в окружающем нас мире» [15, с. 27]. Эта информация эксплицитная, объективная и легко поддаётся пересказу своими словами.

Как и любой вид искусства, поэзия требует определения материала и техник, с помощью которых и создаются художественные произведения. Художественное произведение от нехудожественного отличается характерными поэтическими аспектами. Поэтому если принять языковой знак

за материальную основу поэзии, отношения между спецификой языка и лингвистической поэтикой к нему выглядят следующим образом:

- Фонетика как отрасль языкознания соответствует поэтической фонетике (эвфонике) как отрасли поэтики. Поэтический язык имеет свою фонологическую систему – он структурирован и организован, а специфический набор фонем и их особое расположение отличают поэтическую речь от прозаической. В области поэтической фонетики, выделяются три группы явлений: метрика, словесная инструментовка (особое расположение гласных и согласных) и мелодика поэтического языка (понижение и повышение интонации).
- Семантика изучает язык как поэтическую тему и вопрос об изменении значения слов. Каждый денотат является для художника поэтической темой, своего рода приёмом художественного воздействия – в языке науки, в свою очередь, это лишь обозначение абстрактного и обобщённого понятия).
- Поэтическому тексту соответствует синтаксис в обычном понимании: фигуры речи, как метафора, аллюзия, антитеза и т. д. Поэтический синтаксис сосредоточен на художественном использовании синтаксических форм.
- Язык определённого периода представляет собой ряд исторических и социальных наслоений, которые несут разную ценность для поэта – как и разную художественную эффективность. Например, архаичные языки, диалекты, коллоквиализмы и неологизмы могут использоваться поэтами в качестве художественных средств. Выразительный потенциал этих пластов в эстетических текстах изучает лингвопоэтика.

Описывая типы текстовой информации, в поэзии можно выделить фактуальную информацию – историческую информацию, связанную с историей городов или стран, имена реальных исторических личностей или названия предметов реального мира. Однако судить о поверхностном

значении каждого стихотворения на основе фактуальной информации едва ли позволительно.

В подобных текстах практически невозможно передать «непоэтическую» фактуальную информацию. В отличие от научных текстов, в которых такого рода информация легко различима, поэтические тексты при таком пересказе сходят на нет. Фактуальная информация в поэзии неотделима от эмоций: любые упоминания стола, ножниц или определённой даты дороги автору. Иными словами, эмоции определяют концептуальный элемент информации, то есть её отношение к авторскому переосмыслению действительности – фрагменту приобретённого опыта и его осмысления. Глубинная концептуально-семантическая информация гораздо важнее фактов и событий в любом поэтическом произведении. Эта информация в конечном счёте является концепцией вселенной стиха, своего рода заключением пишущего о том, что представляет из себя или каким должен представляться этот мир.

Фактуальная информация, содержащаяся в поэтическом тексте, существует не сама по себе – она представлена в виде концептуальной информации. Другими словами, данный тип информации представляет собой индивидуальное авторское понимание отношений между реальными или воображаемыми явлениями. Порой данный тип информации трудно определить в поэтических текстах – она выступает «материальным» носителем другого содержания, более существенного и глубокого, лежащего в основе лирического общения.

Истинно поэтические тексты часто содержат особую информацию, которая превосходит как фактуальную, так и концептуальную – эстетическую информацию, передача которой является основной функцией поэтического текста. В отличие от фактуальной информации, где акцент делается на передаче фактического опыта, эстетическая информация призвана передать оценку, опыт, отношение. Её доминирование обусловлено ведущей эстетической функцией поэтического языка. Эстетическую функцию можно

определить как направленность поэтического высказывания на себя. Особая значимость и своеобразие поэтического высказывания актуализируется необычным составом речи, присущим поэзии. Это как бы указывает на то, что высказывание – не просто сообщение или теоретическое суждение, а некий характерный акт речи.

Художественная функциональность поэтического языка предназначена для отражения эстетически значимого, эмоционально воздействующего преобразования действительности. Чешский лингвист Ян Мукаржовский писал, что единственным постоянным признаком поэтического языка является его «эстетическая» или «поэтическая» функция, которую он определял как «направленность поэтического выражения на самого себя» [36, с. 55-56.]. Поэтический язык может быть рассмотрен как один из многих функциональных языков – где каждый имеет свою роль. Основная цель поэтического языка заключается в создании эстетического воздействия. В отличие от других функциональных языков, где эстетика является второстепенным аспектом, в поэтическом языке она занимает центральное место, делая сам языковой знак объектом особого внимания. Таким образом, поэтический язык, по сравнению с обычным, ориентирован на прекрасное, а не на стремление передать сообщение. Из сказанного выше можно сделать вывод, что функция поэзии предполагает концентрацию на заданном предмете. Другой существенной характеристикой эстетической функции является удовольствие, которое она вызывает. Эстетическая информация воздействует «не столько на ум, сколько на сердце слушателя благодаря различным средствам создания образности» [8, с. 167]. «Она связана с мировоззрением автора, его целями, мотивами, эмоциями, оценками, воплощёнными в образной форме. Цель эстетической информации – отразить мировоззрение (душу) автора и вызвать «лирическую эмоцию» у получателя» [8, с. 167].

Иногда можно услышать, что поэтика, в отличие от лингвистики, занимается оценкой. Противопоставление этих направлений основано на

распространённой, но ошибочной трактовке различий структуры поэзии от других типов речевых структур: последние основаны на их «случайности», непреднамеренности в контраст «неслучайного» и продуманного по своей природе поэтического языка. Несмотря на это, любое речевое поведение имеет цель – даже если эти цели совершенно отличаются друг от друга. Соответствие между используемыми средствами и желаемым эффектом, т. е. целью, – вопрос, который все больше занимает учёных, изучающих различные виды речевого общения.

По мнению Романа Осиповича Якобсона, поэтика занимается проблемами речевых структур точно так же, как искусствоведение занимается структурами живописи. Своё обоснование он обуславливает тем, что «общей наукой о речевых структурах является лингвистика – следовательно, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики» [66, с. 194].

Очевидно, многие явления, изучаемые поэтикой, не ограничиваются рамками словесного искусства: между распределением языковых явлений в пространстве и времени, с одной стороны, и пространственно-временным распределением литературных моделей, с другой, существует гораздо более точное и чёткое соответствие. Возрождение малоизвестных или совсем забытых поэтов после их смерти с последующей канонизацией, приравниванию к классике – даже отдельные скачки популярности находят параллели в истории литературного языка. Время от времени оживают давно забытые языковые модели. Фольклорный язык Цветаевой – отличный тому пример.

Литературоведение, в частности поэтика, наравне с лингвистикой рассматривают два феномена: синхрония и диахрония. Синхроническое описание относится не только к литературному произведению определённого периода, но и к представленной в то время литературной традиции. Выбор классики и её переосмысление современными течениями является важнейшим вопросом синхронического литературоведения. Синхроническая поэтика, как и синхроническая лингвистика, никогда не статичны – при любом положении

вещей существуют более архаичные формы и инновационные – неологизмы. С другой стороны, как в поэтике, так и в лингвистике, исторический подход должен учитывать постоянные и статичные элементы, а также изменения. Полная и всеобъемлющая историческая поэтика или лингвистическая история – это надстройка, созданная на серии последовательных синхронных описаний.

Прежде чем перейти к рассмотрению поэтической функции языка, необходимо определить её место среди других его функций. Чтобы объяснить эти функции, необходимо указать, каковы основные компоненты любого речевого события – акта речевого общения. Для того, чтобы сообщение могло выполнять свои функции, необходимы, во-первых, отправитель и получатель. Далее – необходим контекст, который должен быть понят получателем. Контекст может быть как вербальным – так и допускающим вербализацию. Помимо этого, должен быть так называемый код – общий набор знаний получателя и отправителя. Наконец, контакт – физический канал и психологическая связь между контактирующей и контактируемой сторонами, которая позволяет установить и поддерживать коммуникацию. Все эти элементы необходимы для вербальной коммуникации.

1.2 Стратегии перевода поэтических текстов

Научная характеристика поэтических текстов языков позволяет внимательно рассмотреть и сравнить их особенности, а также эстетические аспекты. Так как в данном исследовании проводится выявление и анализ стратегии, выбранной М. Цветаевой при переводе с русского и французского языков, будет логично сперва тезисно охарактеризовать черты, отличающие оба языка в поэтическом аспекте. Ко всему прочему, именно поэзия двух этих языков внесла и продолжает вносить неоценимый вклад в мировую поэтическую традицию, являясь при этом ключевой составляющей культурного наследия своих стран.

Итак, исходя из собственных наблюдений автора данной исследовательской работы, а также трудов таких русских и французских исследователей поэзии, как В. М. Жирмунский [19], Е. Г. Эткинд [60]-[64], В. Б. Томашевский [49], Морис Аллем [73], Анри Боннар [69] и Анри Морье [70] выявляем, что первое отличие связано с ритмом и метрикой. Русская поэзия, особенно классическая, строится на строгих метрических правилах – стихотворных размерах: ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест, дольник, тактовик. Все эти метрические модели обеспечивают регулярность и ритмичность стихотворных строк, создавая музыкальное звучание. Русская поэзия также использует различные стихотворные формы, такие как катрен, терцины и другие, придавая структуру и организацию тексту. Французская поэзия, в свою очередь, характеризуется большей гибкостью в отношении метрики. Она может придерживаться определенных метрических схем, но часто отступает от них в пользу свободного стихосложения. Например, александрины – шестнадцатисложные строки с паузой на восьмом слоге – являются особенностью французской поэзии. Это создаёт своеобразный ритм и характеризует французские стихотворные традиции.

Второе отличие связано с рифмой. Русская поэзия традиционно уделяет большое внимание рифме. Рифма в русской поэзии может быть как однородной (все конечные звуки рифмуются между собой), так и смешанной (чередование рифмующихся и нерифмующихся строк); она также придаёт стихам музыкальность и гармонию, а также помогает структурировать текст. Французская поэзия не менее высоко ценит рифму, но относится к ней с большей лабильностью и разнообразием, нежели русская. В дополнение к конечной рифме, французские поэты используют внутреннюю рифму и ассонанс. Внутренняя рифма представляет собой рифмы внутри строки или между словами в пределах одной строки, тогда как ассонанс – повторение гласных звуков без учёта согласных. Эти техники добавляют звуковую гармонию и богатство во французскую поэзию, создавая уникальные звуковые текстуры.

Третье отличие заключается в стилистике. Русская поэзия славится своей образностью, метафоричностью и эмоциональностью. Русские поэты часто используют яркие и живописные образы, чтобы передать свои мысли и эмоции. Они обращаются к природе, символам, аллегориям и архетипам для выражения своих идей. Французская поэзия, особенно классическая, может быть более рациональной и философской. Французские поэты стремятся к точности и ясности выражения, используя образы и аллегории, чтобы передать абстрактные идеи и концепции. Они также уделяют внимание гармонии звучания и грации стиля, придавая тексту элегантность и ритмическую красоту.

Наконец, между французской и русской поэзией всеприменно есть сходства – оба языка имеют обширную традицию таких поэтических форм, как сонеты, оды, баллады и элегии. Эти формы стали неотъемлемой частью национальной поэтической культуры – ими продолжают пользоваться и по сей день. Ко всему прочему, поэтические тексты на русском и французском языках часто затрагивают универсальные темы, такие как любовь, природа, смерть, временные колебания, искания смысла жизни и многие другие. Оба языка служат средством выражения глубины человеческого опыта и позволяют поэтам передать мысли и эмоции в уникальных и проникновенных образах.

Стратегии перевода поэтических текстов являются предметом интереса для многих исследователей и учёных в области перевода и поэзии. Существует несколько подходов и стратегий, которые переводчики применяют при переводе поэтических произведений с одного языка на другой.

Взглянув на труды бельгийского теоретика перевода Андре Лефевра [67]-[68] можно выделить семь стратегий, применяемых при переводе поэтических произведений:

- **Фонетический подход**, который направлен на сохранение звучания оригинального текста – с соблюдением логики и смысла. Сам

Лефевр отмечает, что такие переводы часто оказываются грубыми и лишёнными смысла.

- **Дословный перевод**, где происходит искажение смысла и синтаксиса оригинала.
- **Метрический подход**, где главной задачей является передача метрики и размера оригинального текста. Согласно Лефевру, в таких случаях вся внимательность сосредоточена только на одном аспекте текста, в ущерб его целостности.
- **Изложение поэзии прозой**, которое, по мнению Лефевра, приводит к потере смысла, коммуникативной ценности и синтаксических особенностей оригинала.
- **Рифмованный перевод**, где переводчик сталкивается с двойным вызовом – сохранить размер и рифму. По словам Лефевра, такие переводы часто превращаются в карикатуры.
- **Белый стих** или верлибр (от фр. *vers libre* – свободный стих), который накладывает ограничения на переводчика в выборе структуры текста, но при этом обеспечивает большую точность и буквальность.
- **Интерпретация**. В этой категории Лефевр упоминает переводы, сохраняющие суть оригинала, но изменяющие его форму, а также подражания, когда переводчик создаёт собственные стихотворные произведения, напоминающие исходный текст только в названии и начальной точке повествования.

Стратегии перевода доместикации и форенизации также играют важную роль в процессе перевода поэтических текстов. Они помогают определить, насколько близко перевод должен быть к целевой культуре и языку или оставаться верным оригинальному тексту и его культурному контексту. Рассмотрим эти стратегии более подробно и их применение в контексте поэтического перевода.

Переводчики и теоретики перевода испокон веков дискутируют о противоречии между двумя стратегиями перевода: буквальным (дословным) и вольным переводом. Они также ищут компромиссную «золотую середину» между этими двумя подходами. Разногласия на этот счёт были замечены уже в работах Цицерона [35] и святого Иеронима [16]. Сами же понятия доместикации и форенизации были введены в переводоведение крупнейшим американским теоретиком перевода Лоуренсом Венути [71]. Доместикация представляет собой стратегию, в которой перевод старается минимизировать чужеродность оригинала и максимально приспособиться к читателю. Форенизация, напротив, намеренно нарушает привычные каноны и вводит элементы другой культуры в переводимый текст. Оба подхода имеют свои истоки в лекции немецкого философа Фридриха Шлейермахера [59]. От выбора стратегии будет зависеть то, насколько выражена уникальность иностранного языка для реципиента. Вентути также обсуждает концепцию «невидимости» переводчика, которая может быть рассмотрена с двух сторон: с точки зрения самого переводчика и читателя-реципиента. Чем «невидимее» переводчик, тем больше сглажены чужеродные элементы – и тем более перевод соответствует принципам доместикации. Важно отметить, что и Шлейермахер, и Вентути поддерживали форенизацию, хотя Вентути также критиковал доместикацию, которая может привести к искажению содержания оригинала. Форенизация представляет собой сопротивление глобализации и подчёркивает языковые и культурные особенности оригинального текста.

Применение каждой из этих стратегий зависит от целей переводчика, аудитории и контекста. В некоторых случаях переводчик может использовать комбинацию обеих стратегий, адаптируя текст в некоторых местах и сохраняя его уникальные черты в других.

В конечном итоге, автор данного исследования считает, что выбор стратегии перевода зависит от контекста, целей и аудитории. Переводчик должен тщательно анализировать поэтический текст, учитывая его особенности, стиль и целевую аудиторию, а затем принимать решение о

применении стратегии доместикации, форенизации или их сочетания. При этом необходимо стремиться сохранить эстетическую и смысловую ценность оригинала, создавая впечатляющий и гармоничный перевод поэтического текста.

1.3 Предпереводческий анализ поэтических текстов

Перевод – это прежде всего средство коммуникации между языками. По утверждению М. С. Ильиной и Е. А. Хузиной, перевод рассматривается как «иностранная форма существования сообщения, содержащегося в оригинале» [21].

Корифей отечественной науки о переводе В. Н Комиссаров определяет перевод как «вид языкового посредничества, при котором на другом языке создаётся текст, предназначенный для полноценной замены оригинала, в качестве коммуникативно-равнозначного последнему» [25, с. 49].

Переводчик и преподавателя перевода И. С Алексеева считает, что перевод – это ничто иное, как перевыражение или перекодирование средств одного языка средствами другого языка [1, с. 5].

А. В Фёдоров, один из основоположников советской теории художественного перевода, утверждает, что существует два общих принципа для всех видов перевода:

Главная цель перевода заключается в том, чтобы как можно точнее и полнее познакомить читателя или слушателя, не знающего исходный язык, с содержанием текста или устной речи.

Перевод означает передачу точного и полного значения средствами одного языка того, что уже было выражено средствами другого языка в неразрывном сочетании содержания и формы [51, с. 7].

Предпереводческий анализ поэтических текстов требует не только аналитического подхода, но и креативности и творческого мышления переводчика. Он должен стремиться сохранить гармонию и эмоциональность

оригинала, учитывая особенности языка и культуры целевой аудитории. При этом важно находить баланс между сохранением оригинального значения и формы и созданием перевода, который был бы самостоятельным литературным произведением, достойным чтения на языке перевода. Рассмотрим детальнее понятие предпереводческого анализа.

Под предпереводческим анализом текста понимается «особый вид смысловой интерпретации, который объединяет элементы филологического и лингвистического анализов текста», основной целью является «сохранение в переводном тексте инвариантных параметров исходного текста и сохранение его смысла» [2].

Такой комплексный подход позволяет изучить языковые и смысловые компоненты оригинального текста, оценить их вклад в создание художественной целостности и выявить переводческий инвариант. Чтобы понять специфику предпереводческого анализа, необходимо сперва рассмотреть основные аспекты филологического и лингвистического анализа текстов.

Предпереводческий анализ поэтических текстов является неотъемлемой частью процесса перевода, особенно в контексте поэзии, которая обладает богатой эмоциональной и художественной насыщенностью. Данный анализ является многогранным и многоплановым – и требует углублённого исследования различных аспектов текста, а также осознанного взаимодействия переводчика с оригиналом. Рассмотрим несколько ключевых аспектов предпереводческого анализа в контексте поэтических текстов, основываясь на трудах литературоведа и историка культуры Ю. М. Лотмана [29], российского востоковеда А. В. Болдырева [7], доктора филологических наук М. П. Брандес [9], а также вышеупомянутого А. В. Фёдорова [51].

Лингвистический анализ: В рамках предпереводческого анализа переводчик проводит детальное исследование языка оригинала, включающего анализ грамматической структуры, синтаксических особенностей,

использования лексики, стиливых приёмов и других языковых элементов, которые создают уникальность поэтического текста. Переводчик должен обратить внимание на особенности рифмы, ритма, звучания и метафор, которые являются важными аспектами поэтического стиля и эффекта.

Стилистический анализ: Переводчик проводит анализ стилистических особенностей оригинала, таких как фигуры речи, стиливые приёмы, использование метафор, аллегорий и других литературных устройств. Он стремится понять особенности стиля автора и сохранить их в переводе, чтобы передать эффект и структуру оригинального текста. При этом переводчик может сталкиваться с проблемами, связанными с переносом стилистических особенностей на другой язык и культурный контекст.

Культурный анализ: Важным аспектом предпереводческого анализа является учёт культурных отсылок, образов и аллюзий, содержащихся в поэтическом тексте. Переводчик исследует их значения, связанные с конкретной культурой и традициями, и стремится найти соответствующие эквиваленты или адаптировать их для целевой культуры. Это требует глубокого знания и понимания обеих культур, а также творческого подхода к переносу культурных аспектов на другой язык без потери смысла и эффекта.

Эстетический анализ: Переводчик анализирует эстетическую ценность и воздействие оригинального текста, его эмоциональность, глубину и художественную ценность. Он стремится сохранить эти аспекты в переводе, используя подходящие языковые и стилистические средства. Переводчик задаётся вопросом, как передать эмоциональную интенсивность, ритмический поток и звучание оригинального стихотворения на другом языке, при этом сохраняя его поэтическую сущность и эстетическое воздействие.

Анализ текста на лингвистическом уровне часто включается в комплексный филологический анализ. Однако в контексте предпереводческого анализа текста он выделяется как отдельное направление из-за особенностей переводческой деятельности, где большое внимание уделяется лингвистическим аспектам текста. Российский лингвист

Т. В. Жерибило даёт определение лингвистическому анализу текста как «виду языкового анализа, направленного на выявление системы языковых средств, с помощью которых передаётся идейно-тематическое и эстетическое содержание литературно-художественного произведения» [47, 178]. Этот вид анализа можно рассматривать как более узкий, так как изучение текста происходит на языковом уровне. Данный анализ основан на лингвоцентрическом подходе к анализу текста, который фокусируется на изучении функционирования языковых единиц и категорий в условиях художественного текста. В рамках такого подхода рассматриваются лексические, фонетические, грамматические и стилистические единицы и категории текста.

В плане, предложенном В. Ю. Казариным, для анализа поэтического текста на двух языках, рассматривается ряд пунктов, где необходимо учесть языковые, литературоведческие и культурные различия:

Описание и осмысление пространственной структуры поэтического текста и выделение его макрокомпонентов, включая историко-культурное и эстетическое пространство. Это включает анализ поэтической информации о произведении и единиц эстетического пространства, с особым вниманием к культурно-эстетическим единицам, таким как художественные методы, школы, направления. Переводчику необходимо исследовать литературное течение, к которому относится произведение, и определить его особенности в исходной и целевой культурах.

Определение типа системной организации поэтического текста, который условно состоит из знаково-вербальной и невербальной частей. Знаково-вербальная часть включает графический, дискурсный и языковой аспекты, а невербальная сфера связана с историко-культурным, эстетическим и духовным пространствами. В зависимости от типа системной организации, Казарин выделяет различные типы поэтических текстов, такие как визуально-графические, фоносемантические, звукописные, внедискурсные и полносистемные тексты.

В анализе типа системной организации поэтического текста В. Ю Казарин выделяет несколько категорий:

- **Визуально-графические** поэтические тексты, в т. ч. фигурные стихи. Эти тексты обращают внимание на графическую структуру текста и используют различные визуальные элементы для создания эффектов.
- **Фоносемантические** поэтические тексты, такие как заумь. Они связаны с звуковой и семантической структурой языка и часто используются для передачи абстрактных или нерациональных смыслов.
- **Звукописные** поэтические тексты, где акцент делается на звучание и звуковые эффекты. Эти тексты используют музыкальность и звуковую гармонию для создания эстетического впечатления.
- **Внедискурсные** поэтические тексты, такие как белые стихи, стихи в прозе и верлибры. Они отличаются от традиционного поэтического оформления и играют с визуальной и структурной организацией текста.
- **Полносистемные** поэтические тексты, которые представляют собой традиционную поэтическую организацию, использующую стихотворные формы и метрику.

При анализе и переводе поэтического текста переводчику также важно обращать внимание на дикцию и внутренний жест. Дикция относится к акустической и физиологической организации стиха, а внутренний жест включает графические знаки, особенности поэтической дикции, ритмические знаки, сверткестовые элементы, названия текста, обращения и другие выразительные средства, которые имеют значение для передачи эстетического эффекта и особенностей авторского стиля. Все эти аспекты помогают переводчику лучше понять организацию поэтического текста и выбрать соответствующие переводческие стратегии и приёмы для передачи его значений и эстетического содержания.

Составление или анализ так называемого «словаря» автора является одним из важных этапов. Этот «словарь» может содержать общие лексико-семантические единицы с другими произведениями или направлениями, но в основном он индивидуален и требует тщательной категоризации по значению и тематике. Понимание словаря автора позволяет переводчику лучше передать особенности авторского выбора лексики, её специфические смыслы и проникнуть в художественный мир автора. Словарь автора можно сравнить с терминологическим корпусом одного текста, где переводчик непрестанно подпирал эквиваленты.

При лексико-синтаксическом анализе переводчик также исследует параллелизмы, которые могут быть заложены в композиции стихотворения. Это позволяет уловить связи и повторяющиеся структурные элементы, имеющие важное значение для передачи смысла и эстетического эффекта в переводе.

Опираясь на теорию того же Казарина, выясняем, что анализ и интерпретация глубинных поэтических смыслов включает следующие аспекты:

- **Выявление текстовых смысловых доминант/констант:** на этом этапе анализируются текстовые элементы, которые играют важную роль в формировании смыслового содержания, которое включает графическую константу. Она отражает оформление текста, дискурсивную константу, связанную с поэтическим ритмом и просодией, а также культурно-эстетическую и духовную константы, которые выражают идеи, ценности и метафизические аспекты текста.
- **Описание, анализ и интерпретация структурно-смысловых средств формирования поэтической картины мира:** на этом этапе изучается структура и организация поэтического текста с целью выявления его глубинных смыслов с помощью анализа лексических, синтаксических, ритмических и структурных элементов, которые служат для создания поэтической картины мира. Глубинные

духовные смыслы текста могут быть раскрыты через анализ метафор, символов, аллюзий, эпиграфов и других средств художественного выражения.

Представитель функционального подхода И. С. Алексеева разработала собственную схему предпереводческого анализа, включающую несколько этапов:

- Сбор внешних сведений о тексте, таких как автор, дата создания и источник.
- Определение состава информации и её плотности, включая когнитивную, оперативную, эмоциональную и эстетическую информацию.
- Определение коммуникативной цели или задания текста, чтобы понять основные цели коммуникации и доминанты перевода.
- Определение речевого жанра текста, чтобы найти подходящие языковые средства для перевода.

Схема И. С. Алексеевой предлагает целостный подход, который учитывает практически все аспекты текста и помогает избежать ошибок при переводе. Для более полного описания образности и художественности анализируемых текстов обратимся к литературоведческому анализу С. Н. Троцюк и А. Н. Елисеевой, который имеет «следующий алгоритм:

а) Целесообразность анализа тематики:

- 1) Определить, имеет ли смысл проводить анализ тематики.
- 2) Ответ: да или нет.

б) Формулировка основной темы:

- 1) Определение основной темы произведения.

в) Характер тематики:

1) Обоснование целесообразности анализа тематики:

- Конкретно-историческая: социальные, временные и национальные параметры.
- Вечная: психологические параметры.

- Сочетание обоих аспектов.

г) Анализируемые элементы:

- 1) Характеры: описание социальных и психологических черт.
- 2) Ситуации: описание взаимодействий характеров друг с другом, с природой и обществом.
- 3) И то, и другое.

д) Анализ проблематики:

- 1) Определение типа проблематики (мифологическая, национальная, социокультурная, романная, философская). Если присутствуют несколько типов, проанализировать их взаимодействие.
- 2) Формулировка ведущей проблемы.

е) Идеальный мир произведения:

- 1) Описание системы авторских оценок в произведении.
- 2) Формулировка авторского идеала и его воплощение в произведении.
- 3) Формулировка идеи произведения (главной обобщающей мысли или системы мыслей).
- 4) Анализ системы видов пафоса (идейно-эмоциональных ориентаций) по следующей схеме:
 - Общий пафос произведения.
 - Идеино-эмоциональное освещение отдельных героев.
 - Идеино-эмоциональные ориентации героев.

ж) Значимость изображённого мира:

- 1) Сюжетность.
- 2) Описательность.
- 3) Анализ портретов, пейзажей, мира вещей.
- 4) Психологизм.
- 5) Анализ форм и приёмов психологизма, а также их функций.

и) Тип изображённого мира:

- 1) Определение функций жизнеподобия в произведении.
 - 2) Анализ реалистической или фантастической природы изображённого мира.
- к) Символизм:
- 1) Идентификация символов и их значения в произведении.
 - 2) Анализ символической природы изображённого мира.
- л) Аллегоричность:
- 1) Определение аллегорических элементов в произведении.
 - 2) Анализ аллегорической природы изображённого мира.
- м) Функции изображённого мира:
- 1) Роль изображённого мира в передаче темы и идеи произведения.
 - 2) Влияние изображённого мира на характеры и сюжет произведения.
- н) Жанровые особенности:
- 1) Определение жанра произведения и его влияния на изображённый мир и проблематику.
 - 2) Анализ основных жанровых элементов и их взаимодействия.
- о) Временные и пространственные параметры:
- 1) Определение времени и места действия произведения.
 - 2) Анализ влияния временных и пространственных параметров на характеры и сюжет произведения.
- п) Функции изображённого мира в структуре произведения:
- 1) Анализ роли изображённого мира в композиции произведения.
 - 2) Влияние изображённого мира на развитие сюжета и характеров.
- р) Реализация тематики в произведении:
- 1) Анализ способов выражения и развития тематических мотивов.
 - 2) Определение роли тематики в построении и интерпретации произведения.
- с) Речевой стиль и язык произведения:
- 1) Анализ особенностей речевого стиля и языка в произведении.

2) Влияние стиля и языка на передачу тематики и характеров.

т) Рецепция произведения:

1) Анализ реакции читателей на тематику и изображённый мир произведения.

2) Оценка влияния произведения на читателей и общество» [50].

Именно по этой причине за основу будет взят предпереводческий, представленный И. С. Алексеевой, а специфика, присущая поэтическим текстами из анализа С. Н. Троцюк и А. Н. Елисеевой, послужит хорошим дополнением для более полного описания образности и художественности анализируемых текстов.

Нельзя не отметить и важность сравнительно-сопоставительного анализа. Данный метод подразумевает сравнение содержания и формы перевода с оригиналом, где оба текста рассматриваются и анализируются в процессе исследования. Взаимосвязь между оригиналом и переводом становится очевидной при сопоставлении данных текстов – что позволяет выявить, как происходит замена единиц оригинала эквивалентами в процессе перевода. Возможно также сравнение нескольких переводов одного и того же оригинала. Российский теоретик перевода Андрей Паршин считает, что «сопоставительный анализ переводов даёт возможность выяснить, как преодолеваются типовые трудности перевода, связанные со спецификой каждого из языков, а также какие элементы оригинала остаются переданными в переводе. В результате получается описание “переводческих фактов”, дающее картину реального процесса» [39, с. 59].

Анализ и интерпретация языкового, культурного, эстетического и духовного пространств поэтического текста играют важную роль в формировании поэтической картины мира. При анализе текста и его смысловых элементов воспринимается особое «ментальное образование», которое определяет степень близости между первичным текстом и его переводом. Поэтическая картина мира представляет собой систему смыслов, образов и представлений, которые формируются в сознании автора и читателя

через использование различных семантических аспектов, таких как формальная, содержательная, функциональная, культурная, эстетическая и духовная семантика поэтического текста.

Такой анализ и интерпретация позволяют переводчику углубиться в смысловой контекст и эстетическую природу поэтического произведения, а также передать его глубинные смыслы наиболее точно и эффективно.

Выводы по первой главе

Итак, на анализе изученного материала заключим, что поэзия – глубинно-индивидуалистический язык души, который с помощью определённых лингвостилистических средств передаёт эстетическую информацию, в которую автор закладывает смысл всегда сверхлингвистический – имплицитный. Главная же цель поэзии – эмоциональное воздействие как на читателя, так и на самого пишущего.

Истинно поэтические тексты превосходят как фактическую, так и концептуальную информацию – в них присутствует особая эстетическая информация, которая является главной функцией данного типа текстов. В отличие от передачи фактического опыта, эстетическая информация направлена на передачу оценки, опыта и отношения. Эстетическая функция является основной функцией поэтического языка. Она указывает на то, что основное значение и уникальность поэтического высказывания обусловлены его необычной речевой формой, присущей поэзии.

Исследование и сравнение поэтических текстов русского и французского языков открывает двери для глубокого понимания и сопоставления литературных традиций. Поэзия как ничто больше обогащает культурное наследие и способствует углублённому анализу и оценке поэтического искусства. Русская и французская поэзия, несмотря на свои отличия и особенности, обладают большим весом, оказывая значительное влияние на развитие мировой литературы.

Поэтический текст является сложной коммуникативной системой, где взаимодействуют явные и/или неявные, онтологические и/или лирические

персонажи, а также «посредники», вроде переводчика. В ходе анализа оригинала переводчику необходимо обратить внимание на те элементы, которые могут вызвать трудности при переводе. Перед тем как приступить к анализу произведения, переводчик принимает решение о выборе переводческой стратегии, в рамках которой он будет работать.

При анализе поэтического текста с учётом выбора переводческой стратегии возникает вопрос о доместикации или форенизации. В случае доместикации переводчик не учитывает языковые, версификационные и культурные различия между исходным и целевым языками, а стремится сохранить чужеродный колорит текста. С другой стороны, форенизация учитывает различия в поэтике двух языков и подчиняет поэтический текст правилам и законам целевого языка. При этом стратегия форенизации поэтического текста подразумевает дополнительные ограничения, которые накладываются на поэтический текст: метроритмические нормы и организованность на различных уровнях – рифмы, фонетики, лексики и композиции. В результате поэтический текст становится несколько «несвободным» по сравнению с обычной разговорной речью.

Таким образом, выбор стратегии перевода поэтического текста влияет на то, как будут учтены различия между исходным и целевым языками, а также на сохранение особенностей и стиливых характеристик оригинального текста. Таким образом, при анализе и переводе поэтического текста важно учитывать не только языковые аспекты, но и литературные, культурологические и эстетические особенности, чтобы передать смысл и колорит текста в целевой язык.

2 Сопоставительный анализ русских и французских поэтических текстов, выбранных М. Цветаевой для перевода

2.1 Билингвизм М. Цветаевой в аспекте перевода

Марина Цветаева была одной из выдающихся билингвов своего времени. Она владела русским и французским языками на высоком уровне и активно использовала оба языка в словотворчестве. Её уникальный опыт билингвизма оказал значительное влияние на поэтический стиль и творческие стратегии, которые можно проследить и в выполненных поэтом переводах.

Цветаева родилась в Москве, но провела значительное время в Европе, особенно во Франции и Чехословакии. Во время своего пребывания за границей она углубила знание французского языка и познакомилась с европейской поэзией и литературой. Это сильно повлияло на её творчество и позволило ей обогатить свою поэтику и стиль.

В поэтических текстах Цветаевой мы часто встречаем французские фразы, выражения и отсылки, которые она ловко вплетает в русскую поэзию. Это придаёт цветаевским стихам особую грацию, образность и музыкальность. Она мастерски сочетала оба языка, создавая яркие образы и передавая сложные эмоциональные состояния.

Одной из интересных черт билингвальности Цветаевой является её способность свободно переключаться между русским и французским языками в письмах и дневниках. Она часто записывала мысли и переживания на обоих языках в зависимости от того, какой был ближе к её эмоциональному состоянию и выражению.

Билингвальность поэта также играла важную роль в творческом процессе и поэтическом эксперименте. Она писала стихи на обоих языках, иногда переводя свои собственные работы. Это позволяло ей исследовать различные звуковые и ритмические особенности каждого языка и находить новые выразительные возможности.

Язык Марины Цветаевой менялся на протяжении всей жизни. В раннем творчестве поэта исследователи отмечают определенную книжность – т. е. ранняя лирика Цветаевой имеет книжное происхождение. Затем эта самая «книжность» отразилась в её жизненном опыте, в выборе впечатлений, в усвоении душевного опыта других. Однако книжности часто уступает фольклор – обожаемый поэтом с детства.

Самая драматическая трансформация в языке М. Цветаевой произошла после Октябрьской революции. Лёгкость и прозрачность исчезли, а с ними – радость с ликованием. Тогда-то и родилась настоящая, *цветаевская* поэзия. Она характеризуется красочным многообразием слов и игрой сложнейших ассоциаций, богатой звукописью, сложным синтаксисом, строфами и рифмами. Вся её поэзия – это, по сути, взрывы и крушения звуков, ритмов и смыслов. Марина Цветаева – один из самых ритмически разнообразных поэтов.

Написано-переведённый с русского на французский в 1928 году *Le Gars* зачастую уступает богатству русского языка на игру с со стилистико-грамматическими приёмами и фольклорностью. Сначала Цветаева хотела только перевести «Мóлодца» на французский язык для второго издания, а в итоге пересоздала его: «Я попробовала перевести, а потом решила – зачем же мне самой себе мешать, – кроме того многого французы не поймут, что нам ясно. Вышло, что вокруг того же стержня заново написала» [11, с. 36]. Однако вместо этого Цветаева переизобретает жанр и стиль на основе написанного в 1922 году «Молодца», который до этого уже был стилистически передуман – воссоздан средствами сказки Александра Николаевича Афанасьева (1826-1871) «Упырь»: «У них, например, нет слова “выюга”: – пришлось говорить о снеге, чтобы подготовить – а когда я, наконец, произношу “rafale” – ясно, что это не ветер, а метель...» [11, с. 36].

Во время перевода Цветаева сталкивалась с трудностями, связанными с сохранением всех особенностей своей (или чужой) поэзии на другом языке. Цветаевские музыкальность, метафоры, эмоциональную интенсивность и

пунктуацию – нужно было «дать не по смыслу, а по звуку, не перевести (сводные картинки!), а – передать из рук одного народа – в руки другого» [57]. Руководствуясь такими принципами, главной стратегий перевода Цветаева избрала балансировку между доместикацией и форенизацией – с сохранением рифмы и ритма. Однако это могло быть трудно, поскольку каждый язык имеет свою метрику, которая отличается от метрики другого языка.

Известная непоследовательность Цветаевой очевидна в вышеупомянутой поэме *Le Gars*. Она прочувствовала афанасьевского «Упыря» и переизобрела в стихотворный форме в «Мóлдца», а затем усвоила своё же произведение, подвела ему итог в *Le Gars*. Вот почему самый последний и самый её «Упырь» написан на языке не литературном, не книжном и даже не народном: её поэзия, это всегда не наступивший чеканный вдох и не закончившийся неистовый выдох – слóва и души.

После небольшого знакомства читателя с языком поэта, автор данной исследовательской работы предлагает наконец перейти к предпереводческому анализу, который включает план И. С. Алексеевой, совмещённый с планом С. Н. Троцюк и А. Н. Елисеевой. Предпереводческий анализ состоит из нескольких пунктов и начинается со сбора внешних сведений об обоих произведениях – русском и французском. Изучение переводческой рецепции поэзии не представляется возможным без осмысления оригинального произведения, а также без понимания специфики самого переводческого процесса.

2.1.1 Предпереводческий анализ автоперевода М. Цветаевой «Мóлодец–Le Gars»

Сбор внешних сведений подразумевает информацию об авторе, времени сотворения текста, а также о том, откуда текст был взят. В данном произведении рассказывается о девушке Марусе, которая влюбляется в упыря и жертвует близкими (в т. ч. собой) ради любви к нему. Определимся с функциональным стилем произведения. Здесь всё не так просто: на русском языке это была поэма-сказка – через дефис: поэма – от стихотворного

повествования, а сказка – от «Упыря» А. Н. Афанасьева, которая послужила основой. Однако и во французском добавочное «сказка» не отпадает само собой: хотя Цветаева писала своего «Le Gars» уже не по Афанасьеву – а исходя из своей интерпретации, её собственный «Упырь» не потерял в фольклорных чертах и сохранил повествовательность – совершенно самобытную и не свойственную французскому языку. Таким образом, М. И. Цветаева, с присущими ей щепетильностью и трепетом, сохраняет функциональный стиль данного произведения, перенося французского читателя в русскую деревню середины XIX века.

Представленные художественно-поэтический тексты сложно отнести к конкретному течению в искусстве, т. к. Марина Цветаева всегда держалась обособленно и всячески избегала навешанных ярлыков, считая – что это ограничивает творческий потенциал. Тем не менее можно установить дату написания обоих произведений: «Молодец» был написан 1922 году, когда как Le Gars – в 1930 году, то есть спустя восемь лет после написания «оригинала».

Выбранный текст является лирическим произведением, соответственно – несёт в себе эстетическую и эмоциональную информацию. Реципиентом текста являются читатели, имеющие широкую эрудицию в сферах всемирной истории и литературы русского языка. Произведения Цветаевой никогда не были чтением «для отдыха», ибо в них всегда содержится большое количество имплицитной информации, а также стилистических, фонетических и синтаксических приёмов, которые затрудняют восприятие неподготовленному читателю.

Третий пункт предпереводческого анализа представляет собой определение состава информации и её плотности. В тексте отчётливо преобладают два типа информации – эстетическая и эмоциональная. По этой причине тексту присущи такие признаки, как разнообразие порядка слов, отклонение от литературной нормы, повторы, эллипсисы, неполнота структуры предложения, а также обильное использование 1-го, 2-го и 3-го лиц. Тексту также присущи черты фольклорного жанра: просторечие, ругательства,

диахронические варианты (архаизмы, историзмы), слова, содержащие эмоционально-оценочные коннотации, а также междометия и специализированная лексика, передающая эмоции. Рассмотрим особенности «Молодца» с точки зрения морфологии, синтаксиса и лексики поподробнее.

Итак, цветаевская поэзия характеризуется рядом **морфологических** особенностей, которые отличают её от других стилей и направлений:

- Использование **архаических форм и слов**. Некоторые слова и формы в стихотворении относятся к архаичному или устаревшему языку, например, «*ткати*», «*прясти*» вместо «ткать» и «прясть», «*сваво безусова*» вместо «своего безусого», «*шибче*» вместо «скорее», «*коль*» вместо «если», «*очи*» вместо «глаза» т. д.
- В тексте встречаются **деепричастия**, такие как «*скрученные*», «*сыщенная*», и др., а также **глаголы, выраженные императивом**: «*ходи*», «*гуляй*» «*пляши*», «*ссудись*», добавляя динамики и описательности к тексту.
- В тексте можно увидеть слова, образованные с помощью **приставок** и **суффиксов**, такие как «*приглатываю*», «*подрежь*», «*прищепот*», «*прищёлк*», «*скрученные*» и другие. Это придаёт тексту художественность и оригинальность.
- В стихотворении можно заметить использование **сложных форм слов** – например, соединённых дефисом, что даёт неразрывность высказыванию и заставляют читать на одном вздохе: «*молодец-огонь*», «*схватил-замер-ждёт*», «*брык-скок-бег-лёт*», «*через дичь-лебеду*» и так далее. Этим самым Цветаева придаёт тексту эмоциональную интенсивность и выразительность.
- Использование **нестандартных грамматических конструкций**. В тексте присутствуют нестандартные грамматические конструкции, такие как «*на што тебе?*», «*одно сердце – на двоих*», «*сокól в жёнушки берёт*». Таким образом поэт создаёт особую индивидуальность и авторский почерк стихотворения. Помимо этого,

Цветаева любит подчёркивать песенность своего текста и нарочито «растягивает» слова, дробя их по слогам с помощью тире (NB! не дефиса, сохранена пунктуация автора): «*вски–ды–вает*», «*о–на*», «*не зна–ю*».

- Цветаевский текст крайне богат и на **нестандартную пунктуацию**. Каждый знак передаёт её голос, её интонацию. Поэт воссоздаёт свой текст подобно нотному листу: в нём есть и высота, разные длительности, и паузы, и секвенции. Выбранному для анализа пассажиру на обоих языках присущи эллипсисы, разрывающие фразу на строки: «*Через площадь / – Месяц слева – / Мимо Божья...*»), которые Цветаева использует для усиления ритмичности.

По итогу цветаевский текст подобен нотному листу, а пунктуация – метроному:

Лбом о землю – чок!

Да на ветку –

Скок –

Тут к ней барин! Хвать!

– «Говори, как звать:

Имя, званье, род!»

Схватил-замер-ждёт.

Именно морфологические особенности, присущие стихотворениям Марины Цветаевой, помогают создать её уникальный стиль и придают тексту эмоциональную глубину и интенсивность.

Перейдём к анализу **синтаксических** особенностей:

- В тексте присутствуют случаи **опущения** слов или фраз, что создаёт краткость, чёткость и экспрессивность. Например, «*синь да сгинь*», «*рухнул дуб, трость цела*», «*гла–зищи – светочем!*» и так далее. Но самая характерная и занятная особенность *любого* цветаевского текста – это эллиптические тире, с помощью которых она подобно топору обрубаёт целые фразы, давая читателю лишь начало мысли и

её конец: «*Месяц – во мрак, / Куст-невелик. / Сучьями – как / Крючьями в лик!*», «*Лик – как выдышан*», «*В ногах – навик: / Чертог – ведом. / Берёт вправо. / Барин – следом*», «*Тот – как: Бросьте! / – Ба-рин! Гости!*».

- В стихотворении Цветаевой можно наблюдать **инверсию** или **свободный порядок слов** в предложениях – например: «*как пойдёт с коромыслом*», «*пять деньков ещё до сроку*», «*конницей вражеской*», «*на круг поклон, кошель на стол*» и т. д.
- В тексте часто используется **повторение** слов и фраз, а также **параллельные конструкции**, что создаёт ритмическую гармонию и эффект контраста. В первой главе «Молодца» объёмом в 7 страниц при описании гулянок и плясок, Марина Цветаева 7 раз использует стихотворную конструкцию, состоящую из повтора глаголов и краткого прилагательного, которые перетекают в существительное в творительном падеже с причастным/деепричастным оборотом; после этого поэт рвёт текст междометием «Эх!» и заканчивает притяжательными местоимениями 1-го и 2-го лица с заключением «У Маруси <сравнительная степень прилагательного> всех!».

*Бегут русы,
Бегут круты,
Шёлком скрученные –
Эх!
Моя – круче,
Твоя – круче,
У Маруси круче всех!*

или:

*Стучат, громки,
Гремят, звонки
Неуёмчивые –
Эх!*

*Моё – громче,
Твоё – громче,
У Маруси громче всех!*

Такая «формула» гарантированно создаёт ритмическую гармонию и эмоциональную насыщенность текста. Помимо этого Цветаева использует повторы для градации эмоций во время чтений, создавая живую и ритмическую картину происходящего:

*Вьётся из рук,
Бьётся из рук,
Рвётся из рук,
Льётся из рук.*

- В тексте присутствуют **восклицательные предложения** и **прямые вопросы**, которые также подчёркивают эмоциональность и динамику всего стихотворения. Например: «Скажи, следом шла?», «Мою знаешь жизнь?», «Была-видела?», а также «Знаю мол чья мол / Кровь в твоих жилах!», «Кто меж русских – руса, / Вкруг той обовьюся!». В некоторых случаях вопросы повторяются, что подчёркивает настойчивость и важность задаваемых вопросов:

*Дол –га ночка,
Долга ночка судная.
Доч–ка! Доч–ка!
Прощай! Мною сгублена!*

- В тексте можно встретить **фразеологизмы** и **крылатые выражения**, которые придают особую выразительность и образность тексту. Например, «Каждый сам головит, / Народ валом валит», «За сладким-за крепким, / Беги, малолетство!», «реки катятся», «У меня ль жена без дна: / Доставать – потонете», «Словно конь да коновязь / Сбив – за тридевять! / Словно реки тронулись / Горы сдвинулись» и другие.

Синтаксические особенности, присущие стихотворениям Марины Цветаевой, помогают создать уникальный стиль, привлекают внимание к звучанию и ритму, а также позволяют передать эмоциональную интенсивность и образность именно цветаевской поэзии.

В отрывках стихотворения Марины Цветаевой можно выделить следующие **лексические средства** художественной выразительности.

- В стихотворении присутствует **рифма** – повторение звуковых созвучий в конце отдельных строк. Например, «*Мои – хаты / Мои – траты*», «*Слепцы, / Хромцы, / Немцы, / Глупцы*», «*Обдувает, стряхивает / Снег с листа. / Сел, в полу запахивает / – Гей, верста!*» и до бесконечности.
- Излюбленный М. Цветаевой стилистический приём – это **аллитерации**, т. е. повторения звуков в начале слов или слогов. Например, «*лунный луч по хрусталам*» или «*вьётся, лепится черной немочью*», «*Что же барин? Бражничают? / Буйствует? Шпажничают?*» и т. д.
- Использование **метафорических образов** помогает передать сильные эмоции и создать яркие образы. Например, «*слёзкой наслащивает*», «*в ладошки заплёскал*», «*Чем угощал-потчевал? / – Загадками, страхами*».
- Марина Цветаева использует **сравнения**, чтобы сопоставить различные объекты или явления и выразить свои мысли и чувства. Например, «*пчелой сушит*», «*червём точит*», «*белей холста*» «*мраморные доли*», и т. д.
- В тексте используются **повторы** некоторых слов и фраз, что создаёт эффект усиления и подчёркивает эмоциональную насыщенность: «*Хочу стрáчу! / Хочу спрячу! / Пляшет. Плачет. / Плачет. Пляшет*».
- Цветаева использует **онирические образы и ассоциации**, чтобы создать атмосферу сна, магии и загадки. Например, «*лунный луч во хрусталах*», «*месяц – взблесками звяк – об стёклышки*».

- Присутствие **звукоподражательных слов** (ономатопей) создаёт звуковую и фонетическую выразительность и усиливает эмоциональность. Например, «звяк», «хватъ», «лбом об землю – чок!» «скрябается», «брык-скок-бег-лёт».
- Использование параномазии: «Долой, старый / Козел – с козел! / Мою пару / Заморозил!», «Дед – / Прыг / В снег: / Сник».
- Цветаева использует лексические средства для создания иронического оттенка и контрастов в тексте. Например, «не за грош – так втридорога», «вьётся, лепится черной немочью».

Все эти приёмы – по отдельности и вместе – придают тексту сгущённо-фольклорный характер, хотя русские песни, сказки, былины и даже заговоры, причитания или плачи лишь отдалённо напоминают цветаевские неологизмы. Как утверждает Е. Г. Эткинд, Марина Цветаева изобретает собственный фольклорный стиль, пользуясь столько же русскими, сколько и французскими образцами [64, с. 228]. Данный стиль прежде всего отличается иррациональностью сочетаний, образованных благодаря метафорическим и/или звуковым взаимоотношениям слов, интонационной динамикой, поддержанной отсутствием глагольных сказуемых, либо, в иных случаях, нагнетанием таковых, песенной интенсивностью повторов, больших и малых, словесных и морфологических, звуковых и синтаксических – они отчётливее всего видны в пассажах, о которых шла речь.

Наконец, мы можем ответить на вопрос, какую главную коммуникативную функцию преследуют оба цветаевских «Мóлодца». Помимо эстетической и информационной функции, наибольшее внимание заостряется именно на функции эмоций. Марина Цветаева едва ли когда писала ради кого-то или чего-то – для неё всегда писание было возможностью выплеснуть одолевавшие чувства. Для неё это был вызов – попытка передать непередаваемое, перевести – непереводимое. Французское стихосложение она усвоила в процессе работы, и «помог, конечно, слух» [11, с. 36], а сама трансформация «Мóлодца» в *Le Gars* является попыткой прагматической

адаптацией перевода к поэтическим традициям принимающей культуры. Вот что по этому поводу писала сама Цветаева: ««Перевод стихами, изнутри французского народного и старинного языка, каким нынче никто не пишет, – да и тогда не писали, ибо многое – чисто-моё» [11, с. 36]

Как бы то ни было, коммуникативная цель затронуть французские сердца едва ли увенчалась успехом. Реакция на франкоязычную поэзию Цветаевой была неоднозначной. С осени 1930 года Цветаева пыталась устроить свою французскую поэму в печать. Все знакомые своими связями во французских литературных кругах старались ей в этом помочь. Цветаева читала *Le Gars* в доме одного из членов редколлегии *Nouvelle Revue Française*, посылала текст французскому поэту Шарлю Вильдраку [30] и в парижский журнал *Commerce*. Все эти усилия едва ли имели результат. 10 февраля 1931 года Цветаева пишет: «С французским Мóлодцем пока ничего не вышло. Читают, восхищаются – издать? невозможно: крах. Не умею я устраивать своих дел: крах – верю на слово и сражённая выразительностью звука (*крах!* Точно шкаф треснул) – умолкаю. <...> А о французском Мóлодце – лишь одна присказка: “слишком ново, непривычно, вне всякой традиции, даже и не сюрреализм” (NB! от коего меня – Господи упаси!). Никто не желает *cougir le risqué*, ибо это большое произведение – 100 страниц и более, с иллюстрациями Гончаровой, и издавать нужно *по большому счёту*. Признана и отвергнута» [11, с. 37].

По-видимому, французские читатели новизну Цветаевой не понимали, критиковали. В своих новообразованиях поэт пыталась «освежить» или вовсе переделать французский язык, что читатели воспринимали, мягко говоря, холодно. Поэту даже пришлось опубликовать французскую статью на несколько страниц, которая объясняет поэму «*Le Gars*» [11, с. 41].

Строптивость духа Марины Ивановны Цветаевой отмечает каждый, кто общался с поэтом лично. Цветаева всегда была невмещаемым во вмещаемом, бесконечностью среди рамок и прямой среди отрезков. О неприспособленности её <души> по отношению к замкнутой и обыденной

жизни она напоминает постоянно. Эта черта также ярко и метко проявляется в её произведениях.

2.1.2 Предпереводческий анализ поэтического текста

En baisant m'amie

В поэтическом произведении «Молодец» Марина Цветаева выступает автопереводчиком – она могла себе позволить переписывать целые фрагменты и что-то менять/добавлять от себя, как это часто бывает с автопереводом произведений (ср. того же Набокова и его «Лолиту», автопереводы стихов И. Бродского, Льва Гумилёва и др.). Дабы убедиться в том, что стратегию, выбранную при переводе «Молодца», поэт использует при переводе других текстов, рассмотрим также несколько произведений, написанных не самой Цветаевой. В таком случае ответ на поставленную задачу о стратегиях перевода, которых придерживается поэт при работе с иностранными языками, будет полным – мы исключим всякую возможность предполагать, что тактика, избранная при переводе «Молодца», была случайной или индивидуальной – а Цветаевой в обыденности не свойственной. Таким образом, в данной исследовательской работе будут также рассмотрены три французских народных песни: *En baisant m'amie*, *Me suis leveé par un matin* и *La fille preseé*, которые Марина Цветаева перевела на русский язык.

Для проведения предпереводческого анализа французского текста *En baisant m'amie* мы воспользуемся алгоритмом И.С. Алексеевой, объединим аспекты, описанные ранее, и осуществим целостный анализ стихотворения, учитывая его внешние характеристики, содержание, коммуникативную цель, речевой стиль, язык и возможную рецепцию. Этот подход позволит более полно понять текст и избежать ошибок при его переводе.

Начнём со **сбора внешних сведений** о тексте. Песня «Милую целуя, я сорвал цветок» датируется XV веком и впервые публикуется в сборнике «Французская песня с XV до XX века», составленном Жаном Жилькеном в 1910 году.

Жанр данного текста – лирическое фольклорное стихотворение в песенной форме.

В тексте произведения *En baisant m'amie* можно выделить следующие **морфологические средства**:

- Имена существительные: *fleur* (цветок), *m'amie* (моя возлюбленная), *bouche* (рот), *fossette* (ямочка), *cuisse* (бедро), *tétin* (грудь).
- Прилагательные: *belle* (красивая), *bonne* (хорошая), *blanche* (белая), *droite* (прямая), *vermeille* (алая), *bien faite* (хорошо сложенная), *bien rond* (кругленькая).
- Глаголы: *cueillir* (собирать), *dire* (говорить), *mentir* (лгать).
- Местоимения: *j'ai* (у меня есть), *ils* (они).

Рассмотрим **синтаксические средства**, присущие данному тексту:

- Параллелизм: «*En baisant m'amie j'ai cueilli la fleur*» (Целуя мою возлюбленную, я сорвал цветок). В этом примере параллелизм заключается в повторении одной и той же фразы в начале каждого предложения.
- Параллельное построение фраз: «*Blanche comme neige, droite comme un jonc*» (Белая как снег, прямая как тростник).
- Эллипсис: «*La bouche vermeille, fossette au menton*» (Алый рот, ямочка на подбородке). В этом примере отсутствует глагол, и его значение подразумевается или опускается.
- Сложносочинённые предложения: «*Les gens de la ville ont dit qu'ils l'auront*» (Люди из города сказали, что они достанут её), «*En baisant m'amie j'ai cueilli la fleur*» (Целуя мою возлюбленную, я сорвал цветок).
- Парцелляция: «*Blanche comme neige, droite comme un jonc*» (Белая как снег, прямая как тростник). В этом примере парцелляция, выражает отдельное сравнительное значение («как снег», «как тростник»).

Данные синтаксические средства помогают разнообразить предложения и структуру текста, также усиливая выразительность и эмоциональность сообщаемой информации, что делает текст более запоминающимся и живым.

Перейдём к анализу **лексических** средств:

- Образные и метафорические выражения: «*blanche comme neige*» (белая как снег), «*vermeille comme un coquelicot*» (алая как мак).
- Сравнения: «*droite comme un jonc*» (прямая как тростник). Здесь применяется сравнение, чтобы описать прямую осанку девушки.
- Усилительные слова: «*bien faite*» (хорошенький) и «*bien rond*» (кругленький). В тексте используются усилительное слово «*bien*», чтобы подчеркнуть красоту и совершенство физических черт девушки.
- Синонимы: «*sueilli*» (сорвал) – «*ramassé*» (собрал). Данный приём используется для передачи одного и того же действия, что придаёт разнообразие и богатство выражениям

В данном тексте можно выделить следующие **стилистические** средства:

- Анафоры: «*La cuisse bien faite, le tétin bien rond*» (хорошенькие бедра, кругленькая грудь).
- Ритмический эффект, созданный повторением и параллельным построением фраз.

Все стилистические средства способствуют созданию образности и эстетического восприятия произведения.

Итак, проанализировав текст с точки зрения лексики, морфологии и синтаксиса, мы можем сказать, что французская народная песня *En baisant m'amie* представляет собой лирическое стихотворение, **коммуникативная функция** которого заключается в передаче чувства любви и красоты с помощью образов, метафор, повторений и ритма. Анализируя речевой стиль и язык произведения, мы обращаем внимание на образные и метафорические выражения, а также на повторы, задающие ритм всему стиху. Рецепция произведения включает возможную реакцию читателей на тематику

и изображённый мир, а также оценку его влияния на общество, вызывая эмоциональный отклик или размышления о природе любви и красоты.

2.1.3 Предпереводческий анализ поэтического текста *La fille pressée*

Для проведения предпереводческого анализа текста *La fille pressée* рассмотрим следующие аспекты:

Сбор **внешних** сведений о тексте: песня *La fille pressée* в сборнике Поля Себийо входит в раздел «Песни о любви и свадьбе». В качестве мест записи даны округ Динан, кантон Матиньон (ныне упразднённый).

Работа над переводом этой песни, самой длинной из всех, в черновой тетради Цветаевой занимает почти восемь страниц. При переводе песни она придаёт большое значение и повторам, и вообще звучанию текста. Во время работы над «Торопливой невестой» Марина Цветаева переписывает в тетрадь строки из рефрена «*Il est pourtant temps, / Pourtant temps, ma mère, / Il est pourtant temps de me marier !*» и поясняет: «Это – припев и он весь на T – tant, temps – повторность, которая так преследуется всякими стиховедами и – вздор – потому что то, что они считают слабостью – есть сила, усиление, даже вбивание <...>. Целое там-там. Народ непогрешим, ибо у него – инстинкт, он ведь ничего не знает, как собака: уау. Как уау может быть неправильным? Учите собак! И – учите меня» [11, с. 291].

Коммуникативная цель текста заключается в передаче ироничного и сатирического отношения говорящей дочери к неспешности своей матери в деле по поиску жениха.

Жанр текста представляет собой народную песню или фольклорное стихотворение с ритмической структурой и повторяющейся структурой припева.

В данном тексте можно выделить следующие **морфологические** признаки:

- Существительные: *fille* (девушка), *temps* (время), *mère* (мать), *habit* (платье), *lin gris* (серый лен), *maison* (дом), *maçons* (каменщики), *vin* (вино), *raisin* (виноград), *amant* (возлюбленный), *Jean* (Жан).

- Местоимения: *il* (он), *me* (мне), *nous* (мы), *le* (его), *en* (его/её).
- Глаголы: *est* (есть), *vend-on* (продать ли), *marie-t-on* (выдать ли), *file-t-on* (сшить ли), *demande-t-on* (спросить ли), *fait-on* (сделать ли), *donne-t-on* (дать ли).
- Прилагательные: *gris* (серый), *gros* (толстый).
- Наречия: *point* (частица усиления), *ici* (здесь), *pourtant* (тем не менее), *encore* (ещё).
- Отрицательная частица: *ne* (не).
- Союзы: *que* (что, что бы), *et* (и).
- Артикли: *le* (мужской род), *la* (женский род), *du* (сочетание артикля и предлога, указывающее на принадлежность).

В данном поэтическом тексте можно выделить следующие **синтаксические** признаки:

- Различные типы предложений, включая утвердительные и вопросительные предложения: «*Il est pourtant temps de me marier*» (Пора мне выходить замуж), «*Que ne le vend-on ? / que ne me marie-t-on ?*» (Почему не продать? / Почему меня не выдать замуж?).
- Высказывания, переданные в форме диалога, т. е. – прямой речи: «– *Ma fille, nous n'avons point d'habit*» (– Дочка, у нас нет платья), «– *Ma fille, nous n'avons point d'maison*» (– Дочка, у нас нет дома).
- Повторение фраз и вопросов, которые создают эффект параллелизма: «*Que ne le fait-on ? / que ne me marie-t-on ?*» (Почему не сделать? / Почему меня не выдать замуж?). В тексте также присутствуют повторение фраз, которые создают эффект усиления и акцентирования определенных идей: «*Il est pourtant temps*» (Пора, однако). Повторение припева «*Il est pourtant temps*» после каждой реплики усиливает ироническое выражение недовольства говорящей по поводу отсутствия прогресса в поисках жениха.
- Инверсия, выраженная изменением порядка слов для усиления выразительности или соблюдения метрических и ритмических

требований. Пример: «*Que ne les demande-t-on ?*» (Почему их не попросить?).

В тексте песни *La fille pressée* можно выделить следующие лексические признаки:

- Риторические вопросы: «*Que ne le vend-on ? / Que ne me marie-t-on ?*» (Почему вот это не продать? / Почему меня не выдать замуж?), «*Que ne le file-t-on ? / Que ne me marie-t-on ?*» (Почему вот это не спрясть? Почему меня не выдать замуж?), «*Que ne les demande-t-on ? / Que ne me marie-t-on ?*» (Почему их не спрашивают? Почему меня не женят?), «*Que n'en fait-on ? / Que ne me marie-t-on ?*» (Почему это не сделать? / Почему меня не выдать замуж?), «*Que ne me le donne-t-on ? / Que ne me marie-t-on ?*» (Почему мне его не дать? Почему меня не выдать замуж?)
- Повторения: «– *Il est pourtant temps, etc.*» (Всё же настало время, и т. д.), «– *Ma fille, nous n'avons point de...*» (Дочь моя, у нас совсем нет...), «*Ma mère, nous avons de...*» (Мама, у нас есть...).
- Ирония: «– *Ma fille, nous n'avons point d'amant. / Ma mère, il y a le gros Jean*» (Дочь моя, у нас ведь нет жениха / Мама, зато есть толстый Жан)

Данные лексические признаки отражают смысловое содержание слов и помогают передать конкретные значения и идеи. Они играют важную роль в формировании образа всего произведения и передаче его эмоционально-информационной составляющей.

В данном поэтическом тексте можно выделить следующие стилистические средства:

- Рифмованная структура, основанная на повторении звуковых сочетаний в конце стихотворных строк: «– *Ma fille, nous n'avons pas point de vin. / – Ma mère, nous avons du raisin*» (– Дочь моя, у нас совсем нет вина. / –Но зато, мама, у нас есть виноград).

- Повторение слов и фраз, что придаёт тексту ритмическую и мелодичную структуру. Например, «*Il est pourtant temps*» и «*Que ne me marie-t-on*».
- Метафорические образы и символы, которые передают определенные идеи и эмоциональное содержание. Например, «*argent*» (деньги) символизирует достаток и весёлую свадьбу, «*romarin*» (розмарин) может символизировать любовь или желание выйти замуж, «*maçons*» (каменщики) является символом строительства семейного дома и т. д.
- Использование аллитераций: *Il est pourtant temps, / Pourtant temps, ma mère, / Il est pourtant temps de me marier.*
- Использование эллипсиса, что придаёт выразительности и просторечности тексту: «*Que ne le file-t-on?*» (Почему его не спрясть?) и «*Que ne me marie-t-on?*» (Почему меня не выдать замуж?).

По итогу текст *La fille pressée* характеризуется простым и лёгким языком, который используется для передачи народной песенной формы и ироничного тона рассказа. Речевой стиль текста можно определить как народно-поэтический, с элементами иронии и сатиры. Присутствие повторений, рифмованная структура и использование ритмичных выражений способствуют созданию художественного эффекта.

2.2 Приёмы перевода, используемые Мариной Цветаевой в языковой паре русский – французский

Марина Цветаева – поэт, который свято чтит рифму. В её стихах почти невозможно найти отрывок, который не был бы выверен до идеала: он не читается – но чеканится. Если Цветаева где-то и изменяет своей приверженности к рифме, то для этого находится великая причина, связанная

с космогоническим смыслом. На Рисунке 1 можно увидеть, как тщательно поэт относится к каждой рифме.

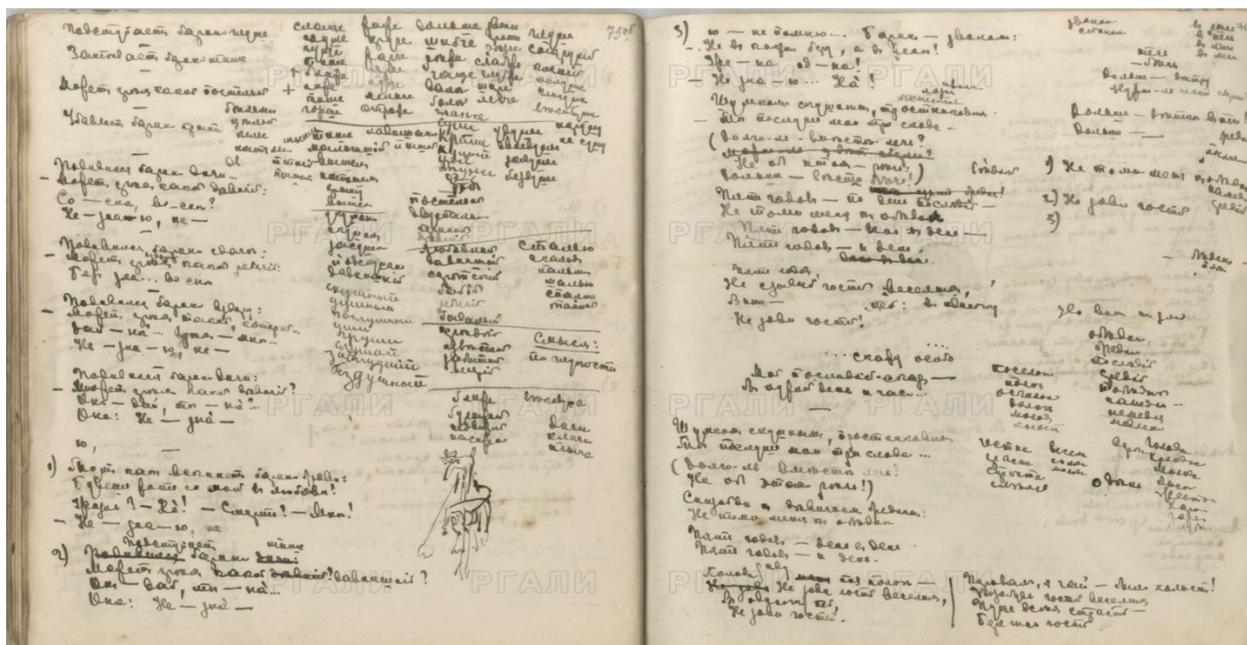


Рисунок 1 – Автограф произведения из черновой тетради М. Цветаевой [45]

Разберём произведение М. Цветаевой *Le Gars*. По мнению автора сей исследовательской работы, французский «Молодец» – ярчайший пример стилистических и переводческих переплетений; к тому же туда входит и фольклор. Помимо этого, исходя из анализа данного произведения, можно вывести наиболее распространённые стилистические и переводческие приёмы, присущие Марине Цветаевой как поэту.

Рассмотрим следующие четверостишия:

<i>Сердце справа,</i>	<i>Pentes roides –</i>
<i>Сердце всюду,</i>	<i>– Sus ! atout !</i>
<i>По колдобинам-ухабам</i>	<i>Cœur à droite,</i>
<i>Валом-варом...</i>	<i>Cœur partout.</i>

Здесь одной из интересных особенностей является эпитет *roide* – устаревшая разговорная форма *raide*; в переводе – крутой, вьющийся, пьяный. Применив модуляцию, Цветаева, вместо эмоционального фразеологизма «по колдобинам-ухабам», использует именно это слово и тем самым выигрывает за счёт архаичности и коннотации, сохраняя смысловую доминанту. То же

происходит и с цветаевским неологизмом «валом-варом», который во французском превращается в монолог «– *Sus ! Atout !*». Оба этих слова используются как междометия-экспламации, которые на русский язык можно передать как: «*Ну же! Быстрее!*».

Таких устаревших и разговорных слов в текстах оригинала и перевода много – за счёт них поэт стилистически воссоздаёт фольклорность французского произведения:

– *Где же мой яблоч-плод?*

Le Barine :

– *Барыня не даёт.*

– *Et le fruit de mes beaux ans ?*

– *Где же мой андел-лик?*

– *Барыня не велит!*

Le Vieux :

– *Eh bien ! s'est mise devant.*

Я ей: милость!

Хошь на малость!

– *Le Barine:*

Распалилась,

– *L'héritier de mes trésors ?*

Раскричалась:

– *«Душу тебе, рабу,*

Le Vieux:

С косточкой разведу!»

– *Puis : ouste ! m'a mis dehors.*

В начале фрагмента Марина Цветаева старается сохранить синтаксическую и грамматическую структуру предложения, используя приёмы перемещения лексических единиц, для сохранения исходной коннотации всего пассажа. Так, фраза «яблоч-плод» (где «яблоч» – староречное) в переводе превращается во фразеологизм «*fruit de beaux ans*» – плод юности. Однако затем ситуация меняется и Цветаева отходит от оригинала и убирает целый кусок в переводе, используя нулевой перевод с последующей модуляцией. По итогу дословно вторая часть звучит так: Барин: Наследница моих сокровищ? / Старик: А она как: «Пшёл!» – и выставила меня на улицу. Сказать точно нельзя, по какой причине Цветаева столь яркий на повторы, аллитерации и стилистически окрашенные слова

фрагмент в русском языке в переводе решила опустить. Как бы то ни было, благодаря правильно подобранным лексическим единицам в переводящем языке (напр., «ouste», «puis», «m'a mis dehors» и др.) поэт сохраняет общий настрой пассажи во французском, давая иностранному реципиенту картинку пусть и не такую яркую как в русском – но всё ещё пылающую для переводящего языка. Также, помимо разговорного «Eh bien !» (ну что ж!), которого нет в оригинале, но которое компенсирует архаичное слово «велит», можно заметить и обозначение имён действующих лиц – стилистический приём прямиком из жанра драмы. Эта занятная особенность, скорее всего, обуславливается большими «книжностью» и «нормированностью» французского языка – к тому же так читателям будет легче погрузиться в культурный контекст другой страны и понимать, кто, что и за кем говорит. Это важно, поскольку Марина Цветаева в своём оригинальном «Молодце» использует стиль повествования «рваных строк», совершенно чуждый французскому языку.

Armoires à deux battants !

– Espère !

– Respire !

Mystère

Martyre.

Allège !

Soulage !

Emerge

Surnage.

La chute ! la nappe !

La steppe de sang!

– Hà i lâme m'échappe !

– Non, femme, – l'enfant.

Стих Цветаевой несётся, как бешеное престо, поражая неукротимыми диссонансами – жёсткими, грубыми и угловатыми. Хрюканье фаготов, гнус

гобоев, щёлканье тромбонов, грохот литавр и звон тарелок слышны в нем гораздо отчётливее, чем мелодичный стон скрипки или протяжный всхлип виолончели. В середине произведений «Le Gars» Цветаева достигает апогея, гротеск всего перевода воплощается в звукоподражательном ужасе:

<i>Тут как вспыхнут</i>	<i>Jurons russes,</i>
<i>Гости – красным:</i>	<i>Rires rosses.</i>
<i>– Даром хвастал!</i>	<i>– Doit être joli, ton gosse !</i>
<i>– Даром хвастал!</i>	

<i>Тут как взмашут</i>	<i>Cocoricos,</i>
<i>Гости – рдяным:</i>	<i>Pieds-de-nez.</i>
<i>– Не Богдан он:</i>	<i>– Dieudonné ?</i>
<i>Чертом – дан он!</i>	<i>Diable-donné!</i>

<i>Один: с горбом!</i>	<i>Coco – cornu!</i>
<i>Другой: урод!</i>	<i>Rico – pied-bot !</i>
<i>– Клянусь, что хром!</i>	<i>Kiki – connu !</i>
<i>– Ей-ей, двурог!</i>	<i>Riki – sabots !</i>

<i>Один: соплив!</i>	<i>Ferme-ton-groin !</i>
<i>Другой: безнос!</i>	<i>Vide-ton-pot !</i>
<i>– Клянусь, что крив!</i>	<i>Un pied de moins !</i>
<i>– Клянусь, что кос!</i>	<i>Un œil de trop !</i>

<i>– Бьюсь об заклад,</i>	<i>Géant ! – Poucet !</i>
<i>(Один:) клыкаст!</i>	<i>Puant ! – Pansu !</i>
<i>Другой: сохат!</i>	<i>Ni-han ! – Basset !</i>
<i>Третей: без глаз!</i>	<i>Coucou ! – Bossu !</i>

– Ах – так?!

– Sus !

Этот отрывок целиком можно считать смысловым развитием – с почти что полной заменой лексических и грамматических единиц. Узнать в переводе, пожалуй, можно лишь «Богдана» – и то Цветаева очень ловко передаёт игру слов «Богдан – чёртом дан» как «*Dieudonné – Diable-donné!*», где первое отсылка на «короля-солнце» Людовика XIV (фр. Louis-Dieudonné), а второе – цветаевский неологизм. Из основных функций логического ударения в данном пассаже Марина Цветаева использует тире и приплюсовывает этому знаку пунктуации ещё и функцию сигнализатора прямой речи. Из ниоткуда, как нагрянувший среди ясного неба гром, возглас: «*Doit être joli, ton gosse !*» – «Ребёнок-то твой, видать, хорош!», предвещающий злой умысел. На протяжении данного пассажа образуются два столбика – левый, содержащий три фонетически сходных двусложных слова: *géant* (великан), *puant* (смердящий) и *hi-han* (крик осла – «и-а»), а затем – *coucou* (крик кукушки – «ку-ку»); и правый, содержащий попарно сходные слова: *roucet* (мальш) – *ransu* (пузатый) – *basset* (низкорослый) – *bossu* (горбатый). Таким образом, Цветаева переносит читателя во французское национальное пространство: она использует приём описательного перевода и добавляет «*Jurons russes*» (Брань по-русски), как бы объясняя нечто непереводимое французу. «*Coco-corni!*» (и т. д.) слева, по вертикали, образуется два варианта петушиного крика: «*coco-gico*», «*kiki-riki*»; справа – цепочка несоединимых слов, в контексте кажущихся бранью.

В оригинале Марина Цветаева непрестанно использует пунктуационные знаки для логических ударений. При переводе поэт идёт ещё дальше, и апогеем цветаевской «рваности» и тире является следующий отрывок:

<i>Раз да раз – пять разов:</i>	<i>– Те</i>
<i>Перед Богом — пять</i>	<i>fais –</i>
<i>годов.</i>	<i>je</i>
	<i>mal ?</i>
<i>Твоих бед – пять возов:</i>	<i>– Dieu</i>
<i>Без обедни – пять годов.</i>	<i>te</i>

	<i>fit</i>
<i>В царстве небесном</i>	<i>tel.</i>
<i>Девки – все русы!</i>	<i>– Te</i>
<i>Спишь ли, невеста?</i>	<i>fais –</i>
<i>Спишь ли, Маруся?</i>	<i>je</i>
	<i>peur ?</i>
<i>В царстве небесном</i>	<i>– Dieu</i>
<i>Овцы – все целы!</i>	<i>me</i>
<i>Спи, моя белая!</i>	<i>fit</i>
<i>Больно не сделаю!</i>	<i>fleur</i>

Au bord de ta route...

За счёт тире Марина Цветаева филигранно расставляет акценты там, где ей это нужно: паузы, повышения и понижения голоса (мелодия), расстановка фразовых ударений (динамика речи), относительное ускорение или замедление темпа и проч. способствуют наиболее точной передаче смысла высказывания. Отрывок выше исчерпывающе показывает мастерское обращение грамматическими конструкциями, которые задают слог, акцент. Как говорила сама поэт, «Тире и Курсив, – вот единственные, в печати, передатчики интонаций» [6].

Время от времени М. Цветаева нарушает силлабо-тонику – стилистически свойственную черту фольклора – стихотворного движения для создания того или иного эффекта: когда Маруся, в бегстве и панике, приближается к родительскому дому, женские окончания внезапно сменяются вопрошающим спондеем:

<i>Валом-варом,</i>	
<i>Уж и хват</i>	<i>O les vaux, les monts !</i>
<i>Суженый! – Взгляни-ка взад,</i>	<i>O les sauts, les bonds !</i>
<i>Привыкай к своим хоромам,</i>	<i>Dieu très Haut, très Bon !</i>
<i>Вдогон церковь с вором, с гробом,</i>	<i>– Retourne-toi donc !</i>
<i>С Богом, с громом!</i>	

Вопрошающего» у поэта вообще много – какую страницу ни открой, обязательно одно (а почти всегда больше) риторическое восклицание попадётся глазу:

Ah, ma femme tout en blanc,

Ma sainte – de – femme !

Это связано, в первую очередь, с психологическим антуражем самого произведения – молодая Маруся противостоит сущности, которую не в силах одолеть. Вся поэма «Le Gars» завязана на неизбежном и неотвратимом – и всё, что остаётся делать бедной девушке – это обращать свой взор к небу, а уста – в неизведанную пустоту в надежде, что кто-то ответит, придёт на помощь:

Ah, mes chemises d'antan

Plus rouges que flamme !

Ah, mes rouges dix-huit ans –

Foutus, par mon âme !

Может показаться, что Цветаева от оригинального «Мóлодца» оставляет лишь абстрактную картинку, и что едва ли возможно найти отрывок, который совпадать лексически, грамматически. Отчасти это верно – однако ещё одной причиной, по которой Le Gars неразрывно перекликается с оригиналом, является калькирование таких культуронимов, как имена, предметы обихода или сан: l'isba, Mâcha, Glâcha, Trinité, le pope, Maroussia, barine, barinok', Tzarine, Tzar, koumatch.

Перевод Марины Цветаевой без исключения богат на повторы, перенесённые прямиком из оригинала. Однако иногда поэт предпочитает использовать данный стилистический приём в переводящем языке – когда богатство русского языка уступает французскому:

Торба – вестей!

Вставай быстрее!

Рядись нестрой!

Встречай гостей!

Les Compères :

– Bonjour, jaloux !

C'est nous ! C'est nous !

Pourquoi pâlis ?

Amis ! Amis !

Этот позиционно-лексический приём подчёркивает значимые для Марины Цветаевой семы, обращая внимание читателя, заставляя его вдуматься в смысловое наполнение. Таким образом, поэт создаёт ритм, заставляя строку оживать, пульсировать:

– *Встань, барин-млад*

Скидай халат!

Влезай в парад!

Тот – как: Бросьте!

– *Ба – рин! Гости!*

– *Ami, bien dormi ?*

Ami, bien servi ?

Ami, pas d'ennuis ?

Minuit, bonne nuit !

Тем не менее Цветаева, выбрав такую тактику писания, хотела показать французским читателям черты своей поэтики: нагромождение имён существительных; динамику, создаваемую не глаголами, а скорее их отсутствием; соединение нескольких слов в одном неологизме; соположение фонетически сходных слов – когда звук играет семантически объединяющую роль; создание фонетических цепочек слов, являющихся в то же время и семантическими цепочками; энергия небывалых по дерзости переносов (*enjambements*); постоянные риторические повторы слов или конструкции.

На рисунке 2 представлен отрывок из «Le Gars», который словно заявляет о подходе Цветаевой к языку:

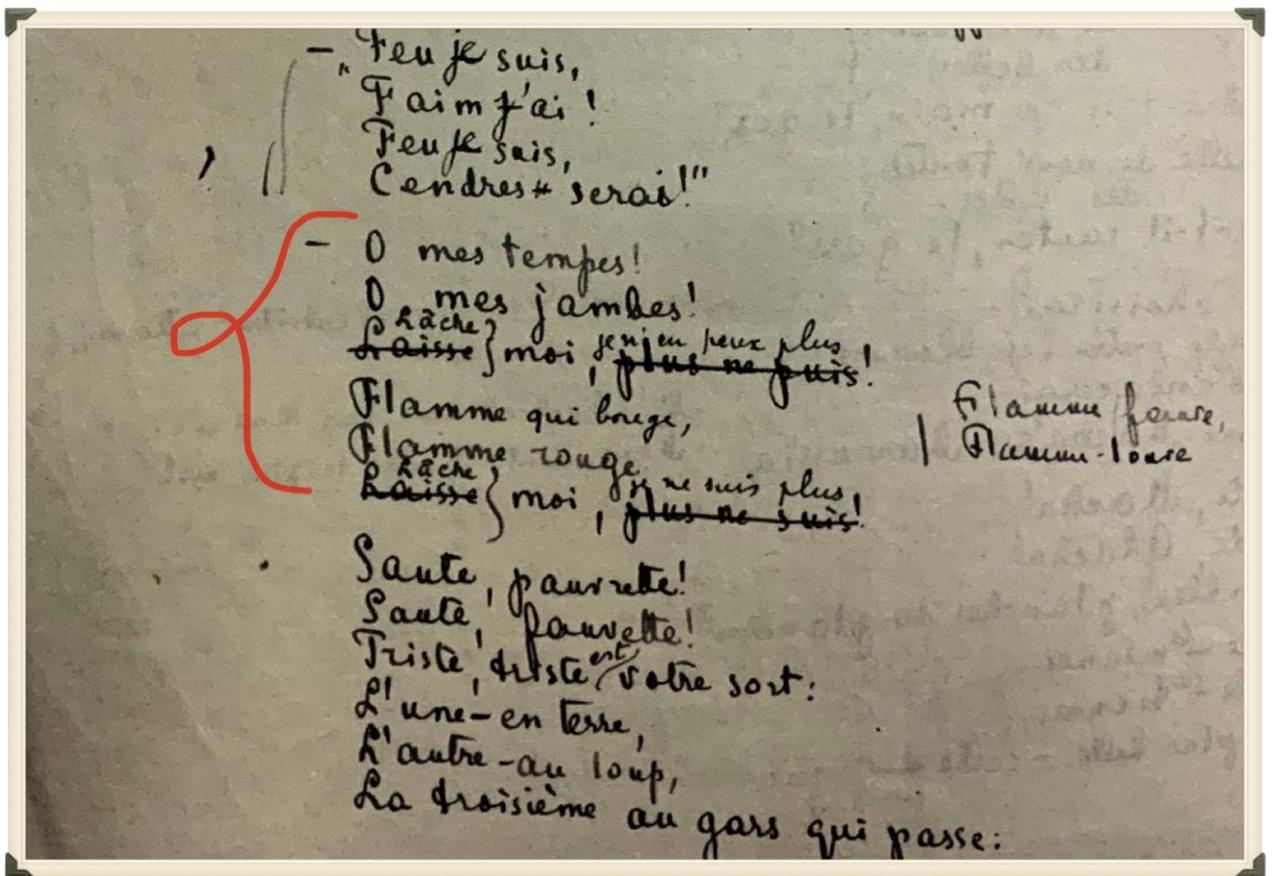


Рисунок 2 – Автограф первой главы «Le Gars» с правками Р. Вивье [11, с. 75]

Зачёркнутые два оборота в выделенном пассаже – *plus ne puis* и *plus ne suis* – это правки Робера Вивье [74], бельгийского поэта и критика, который оказал значительную помощь Цветаевой, выступив редактором произведения французского «Молодца». Невозможные в современном языке, данные обороты были бы допустимы и даже естественны во времена Франсуа Вийона и, позже, в эпоху Рабле.

Так же поступает Цветаева и с другими поправками Р. Вивье:

Il se fait tard, <mes> colombes...

Maroussia, <mon> amie,

Reconduis-moi...

Окончательный вариант:

– Maroussia, m'amie,

Irai-je tout seul ?

Менее всего Марине Цветаевой годится современный, предельно урегулированный язык французской книжности. Для намерений Цветаевой надо было растряссти язык, освободить его от мертвящих норм классического синтаксиса. Она шла на небывало дерзкое «обновление» языка за счёт архаики, рискуя навлечь на себя обвинение в неграмотности.

Справа от одной из строк Вивье отмечает на полях: «Je ne saisis pas le sens» – «Не улавливаю смысла». Цветаева тут же на полях отвечает: «Mâcha et Marioussia), deux diminutifs de Marie, dont Mâcha le plus usité» – Маша и Маруся – уменьшительные от «Мария», из них Маша употребляется чаще). Конечный текст был изменён по сравнению с ранним вариантом, однако почти все предложения, которые Вивье исправлял в целях «урегулирования», Цветаева оставила в первоначальном виде.

Отсюда можно заключить, что Марина Цветаева мастерски балансирует на грани двух стратегий – доместикации и форенизации. Поэт воссоздаёт текст, чаще всего используя совершенно иные грамматические и лексические конструкции (пример); тем не менее «русскость» текста от этого не уходит. Где-то Цветаева сохраняет имена и культуронимы русского текста (барин, маруся, изба, тд) – а где-то, наоборот, адаптирует для французского реципиента (eglise...). Логику, по которой М. Цветаева «мешала» две культуры, при этом понять весьма и весьма трудно. Как бы то ни было, с помощью данной стратегии поэту удалось выиграть с обеих сторон: в её тексте остаётся много русского – но при этом её перевод на французский всё ещё остаётся таковым – истинно французским. Долгие годы жизни во Франции позволяют поэту жонглировать языком чуть ли не вслепую. Цветаевский текст в первую очередь стремится передать эмоционально-эстетическую информацию, заложенную в исходном тексте – и лишь потом рассказать историю о девушке и её судьбе. Здесь стоит отметить, что даже в самой концепции изначального произведения «Упырь» Цветаева углядела эмоции: поэта зацепили именно безграничная любовь Маруси к Молодцу-упырю, ради которой она была готова пожертвовать всем.

2.3 Приёмы перевода, используемые Мариной Цветаевой в языковой паре французский – русский

В ноябре – первой половине декабря 1940 года, Цветаева работает над переводом французских народных песен. А. И. Попова исследовала черновые тетради поэта, в которых обнаружила следующую запись: «Теперь – французские народные песенки, настоящие, записанные на местах, в Haute-Bretagne, в блаженные времена 1879 г. (о, как завидую!!!). Из красной книжечки, подаренной мне когда-то – во времена моего французского Мóлодца (Муру было 5 лет – 10 лет назад!) милым эрудитом Marroniez (ньез'ом) – вскоре после этого умершим» [11, с. 290].

Варианты этих песен известны по всей Франции, а некоторые – и большинству изучающих французский язык. Помимо этого, данные песни характеризуются многочисленными повторами – не исключая первую – **En baisant m'amie** («Милую целую, я сорвал цветок»). В ней в каждом куплете повторяется первая строка, задающая ключевую метафору, – эвфемизм, характерный для французской народной песни: ср., например, известную песню «A la claire fontaine», в которой есть строки: «*C'est de mon ami Pierre, qui ne veut plus m'aimer, / Pour un bouton de rose, que j'ai trop tôt donné. / Je voudrais que la rose fût encor au rosier, / Et que mon ami Pierre fût encor à m'aimer*» (Мой дружок Пьер не хочет больше меня любить из-за бутона розы, которую я отдала слишком рано. Я хотела бы, чтобы роза была ещё в саду и чтобы мой дружок Пьер меня все ещё любил).

Стихотворный диалог оригинала представлен в нескольких куплетах, каждый из которых составлен из двустихий, содержащих повторяющуюся фразу «*En baisant m'amie j'ai cueilli la fleur*» (досл. *Целую свою подругу, я сорвал цветок*), которая является своеобразным рефреном или мотивом, усиливающим ритмический эффект и образность текста:

M'amie est tant belle, si bonne façon ;

En baisant m'amie j'ai cueilli la fleur.

Blanche comme neige, droite comme un jonc ;

En baisant m'amie j'ai cueilli la fleur.

В переводе Марины Цветаевой смысл оригинального текста сохраняется, передаются основные образы и идея восторга говорящего о своей возлюбленной. Например, в оригинальном тексте упоминаются целования и восхищения возлюбленной и «сорванный цветок» – а в переводе данная ситуация передаётся с помощью калькирования с последующим изменением порядка слов в угоду рифмы. Это особенно заметно в сохранении повторений и параллелизма вышеупомянутой конструкции: «*En baisant m'amie j'ai cueilli la fleur*» – «Милую целую, я сорвал цветок» с сохранением лексико-грамматических структур и повторов.

В некоторых случаях Марина Цветаева прибегает к модуляции, изменяя картинку – но сохраняя эмоции и настрой. Например, фраза в оригинале «*M'amie est tant belle, si bonne façon*» дословно переводится как «Моя возлюбленная так красива, так хороша». В переводе Цветаевой видим отход от грамматической конструкции оригинала, излюбленные эллипсисы в виде тире и модуляцию второй части: «*Милая – красotka, рот – вишнёвый сок*». Данные трансформации хоть и отходят оригинала, но передают (немного приукрашивая) образ «оригинальной» возлюбленной – что соответствует описанию в оригинале. Таким образом, Цветаева сохраняет общую структуру оригинального отрывка и смысловую нагрузку, но вносит свои вариации в ритм и звукоряд.

В переводе используются сравнения и метафоры, характерные для стиля Марины Цветаевой – они также присутствуют и в оригинале. Это, несомненно, придаёт тексту особый поэтический характер: строка «*Грудь – волне досада, стан – стволу – упрёк*» передаёт образ возлюбленной с волнообразной грудью и стройной талией путём сравнения с волнами и стволом. Что интересно, в данном случае Цветаева также прибегает к приёму модуляции, отказываясь от оригинального варианта «*Blanche comme neige, droite comme un jonc*» («*Бела как снег, пряма как тростник*»), передавая восхищение девушки с помощью

двух метафор («Грудь – волне досада, / Стан – стволу – упрёк»), эллипсисов-тире и генерализации (тростник превращается в ствол дерева). Перевод поэта, опять же, звучит живее и насыщеннее – что вполне характерно, учитывая буйную природу Марины Цветаевой и то, что русский язык сам по себе звучит ярче и краше в сравнении с французским. Французская девушка за счёт сравнения со снегом и неуклонно прямым тростником выглядит аккуратно и божественно – как икона; в это же самое время Цветаева, от лица русского языка, добавляет *своей* девушке идеальные пропорции и изгибы груди («Грудь – волне досада») вместе со статностью и осанистостью («Стан – стволу – упрёк»).

Перевод Марины Цветаевой успешно передаёт идею о наслаждении и восхищении говорящего о своей возлюбленной, а также его уверенности в том, что городские сплетники ошибаются: последние строки «*Млеют городские, думают: дай срок... / Но, могу поклясться, – их обман жесток*» передают общую идею о том, что городские люди ошибочно судят о возлюбленной, и говорящий уверен, что они неправы. Вот эта же мысль в оригинале: «*Les gens de la ville ont dit qu'ils l'auront / Mais je vous assure qu'ils en mentiront*» (Люди в городе говорят, что ещё доберутся до <опороченной> девушки / но, уверяю вас, они будут лгать об этом). Итак, городские, которые в оригинале просто «*говорят*», в переводе «*млеют*» и «*думают: дай срок*» – что вновь является модуляцией с помощью перехода от стилистически нейтрального слова – к окрашенному. Вторая часть также передаётся модуляцией, которая выражена фразеологизмом метким и угрожающим фразеологизмом «дай срок» – что по настроению лишь немного уступают французскому «*доберутся*».

Таким образом, перевод Марины Цветаевой текста *En baisant m'amie* соответствует оригиналу в плане смыслового содержания, стилистики, ритма, речевых образов и передаче эмоциональной окраски оригинала в соответствии с тенденциями переводящего языка (в нашем случае русского) к более насыщенной манере повествования. Такие примеры, как описание возлюбленной со ртом – вишнёвым соком и волнообразной грудью, а также

использование повторений и рифмовки, подтверждают соответствие перевода Марины Цветаевой художественным особенностям оригинального текста. Кроме указанных выше аспектов, можно отметить, что перевод Марины Цветаевой также демонстрирует баланс между доместикацией и форенизацией при переводе. С одной стороны, поэт переиначивает текст, используя лексические единицы, соответствующие культуре и лексике русского языка. Например, более спокойный синтаксис и повествование французского поэта пропускает через насыщенную призму русского языка – но при этом читая перевод Цветаевой никогда не сложится впечатление того, что произведение – не оригинал. С другой стороны, Цветаева сохраняет уникальные черты и оригинальные образы оригинала (напр., сорвать цветок – когда-то чисто французское выражение). Эти фразы и описания являются форенизацией, так как сохраняют самобытность и характер оригинального текста. По итогу перевод Марины Цветаевой балансирует на середине между доместикацией и форенизацией, сохраняя и с той, и с другой стороны. Этот баланс позволяет передать смысл, эмоции и поэтический характер оригинала, а также привлечь русскоязычную аудиторию путём уподобления оригинального текста нормам переводящего языка. Все эти структурные особенности Цветаева передала, создавая ритм и лексику, отражающие атмосферу волнующей любви.

Перейдём к анализу второй песни – **La fille pressée** («Торопливая невеста») В переводе Марины Цветаевой французского текста в первую очередь заметно, что поэт добавляет вопросительные предложения, которых нет в оригинале, и делает их центральным элементом обращения дочери к матери: в оригинале французской песни разговор матери с дочерью построен в виде диалога с утвердительными предложениями, а в переводе Цветаевой дочь задаёт вопросы, чтобы выразить своё нетерпение и желание выйти замуж:

- *Ma fille, nous n'avons point d'habit,* – *Голубушка, где ж платье взять?*
– *Ma mère, nous avons du lin gris.* – *Из льна-то – платья не соткать?*

Итак, мы видим, что тематический фокус оригинала и перевода заключается в том, что девушка желает выйти замуж и называет причины, по которым она готова к этому шагу. Поэтому при чтении бросаются в глаза повторы в конце каждой строфы, подчёркивая настойчивость и срочность просьб невесты о выходе замуж. Такой приём придаёт тексту ритмическую и эмоциональную интенсивность.

Постепенное нарастание нетерпения и желания дочери передаётся через вторые реплики каждой пары строк. Например, в оригинале фразы «*Ma fille, nous n'avons point d'argent*» (Дочь моя, у нас нет денег) и «*Ma fille, nous n'avons point d'habit*» (Дочь моя, у нас нет платья) не изменяются. Однако Цветаева, чтобы усилить эмоциональную составляющую, использует переводческий приём модуляции с частичным сохранением синтаксической структуры оригинала – так что фразы становятся «*Голубка, в доме – ни гроша!*» и «*Голубушка, где ж платье взять?*» соответственно.

К переводу этой песни Цветаева подходит очень тщательно: можно заметить эксперименты с различными вариантами формулировок. Поэт предлагает три «линии» перевода, где используются разнообразные рифмы и структуры фраз. Например, одна из линий перевода строится на разнообразии формулировок матери и дочери: «*Ma fille, nous n'avons point d'argent*» (– Дочь моя, у нас нет денег) – «*Мама, долго ль? Мама, скоро ль? / Мама, время Замуж – мне!*». Другая линия перевода основана на однородности реплик матери и дочери: «*Ma fille, nous n'avons point d'habit*» (– Дочь моя, у нас нет платья / – Мама, у нас же лён есть!). В оригинале фокус сосредоточен на материальных препятствиях: отсутствии денег, одежды, жилья и вина. При переводе Цветаева использует приём модуляции в репликах дочери: начиная с просьбы о выходе замуж, нетерпение дочери нарастает с каждой строфой, отражаясь во вторых репликах каждой пары строк: «*душно, скучно*» – «*тесно, тошно*» – «*тошно, томно*». Такая градация в подаче эмоций и желания дочери выйти замуж отличает перевод Цветаевой от оригинальной французской песни. Цветаева заключает: «*Мне больше нравится однообразие,*

хотя стихотворно – беднее, но как-то – очевидно, песенно и разговорно – сильнее» [11, с. 292]

Ещё одним заметным отличием перевода Цветаевой является использование стилистически окрашенных лексических единиц, которые усиливают выражение эмоций: просторечия *долго ль, скоро ль*; уменьшительно-ласкательные *голубка/голубушка/дочка* вместо *fille* (дочь) и милый вместо *amant* (возлюбленный) в оригинале. Можно сказать, что Цветаева *додумывает* оригинал и изменяет его в соответствии со своими, ей только понятными, взглядами. Однако это в корне не верно – мы вновь сталкиваемся с проблемой разных восприятия и реализации одинаковых вещей в контексте различных культур. Характерный для французского языка слова в русском кажутся блеклыми, тусклыми – тем более что речь идёт о переводе песни. Таким образом, данный ход на самом деле является вполне логичным и даже – необходимым.

Одно из ключевых изменений, которое вносит Цветаева, заключается в замене просьбы «*Que ne te marie-t-on?*» (Почему меня не выдают замуж?) на императивное утверждение «*Замуж – мне!*». Таким образом, Цветаева усиливает активность и самостоятельность невесты, делая её более решительной и настойчивой.

Перевод Марины Цветаевой отличается от оригинала не только в смысловом, но и в формальном аспекте. Цветаева использовала свободные стихотворные размеры, что позволило ей выразить свою индивидуальность и поэтическую манеру. Рассмотрим некоторые примеры. В оригинале фраза «*Il est pourtant temps de te marier*» (Пора мне выходить замуж) в переводе Цветаевой звучит как «*Мама, долго ль? / Мама, скоро ль? / Мама, время / Замуж – мне!*» Здесь Цветаева, используя повторы и вопросительную форму, создаёт эффект настойчивого и нетерпеливого обращения невесты к матери. Это придаёт тексту эмоциональную интенсивность и выражает внутреннее напряжение героини. Также следует отметить, что повторы в конце каждой строфы, например «*Мама, время / Замуж – мне!*» и «*Меня – выдавай!*»,

создают музыкальность и ритмическую гармонию в переводе, подчёркивая его хоровой или песенный характер.

Итак, стихотворный перевод Цветаевой обладает особой музыкальностью и ритмическим волшебством. Поэт использует свободные стихотворные размеры, придавая своему переводу особый поэтический оттенок. Повторы в конце каждой строфы придают тексту хоровой или песенный характер.

Таким образом, перевод Марины Цветаевой песни *La fille pressée* сохраняет основные идеи и смысл оригинала, но придаёт ему свою индивидуальность и поэтическую манеру. Она играет с формой, использует рифму, ритмическую гармонию и повторы, чтобы выразить своё видение и передать эмоциональную глубину оригинала. Данный текст является интересным примером поэтического таланта и индивидуального стиля автора. В переводе она не только передаёт смысловую нагрузку оригинала, но и вносит изменения, выражая тем самым собственное отношение и эмоциональное восприятие текста, которой обладает своей музыкальностью, ритмом и эмоциональной глубиной, отражая взгляд через призму Марины Ивановны Цветаевой.

Выводы по второй главе

По завершении второй главы мы пришли к выводу, что Марина Цветаева – мятежный и озорной поэт, безукоризненно подчиняющийся ритмам собственной души, которые преобразовываются в ритмы слова – слоги. Цветаева резка, порывиста и дисгармонична. Она делит строки на отдельные слова или слоги в соответствии с интонацией, обрывает стихотворение цезурой, а затем с помощью тире резко отбрасывает слово вниз. Марина Ивановна подобна музыканту, записывающему звуки нотами, но в отличие от музыки, цветаевские стихи выглядят не изящно и резко – как будто поэт сама испытывает какую-то страшную воинственность и дразнящую, задиристую агрессию.

Мы также вывели, что Цветаевой присущи стилистические приёмы, которые усиливают динамику всего стиха, принуждая «глотать» его выверенными порциями. Всё это достигается такими приёмами, как: метафоры, эпитеты, аллитерации, лексические повторы, ассонансы, синтаксические параллелизмы, обильная пунктуация в виде тире, а также экспрессивные повторы. Все эти художественные средства постоянно встречаются в стихах поэта и служат теми стилистическими инструментами, с помощью которых Цветаева, непревзойдённый мастер слова, и выражает яркую, неповторимую индивидуальность – коей до сих пор нет равных.

Своего «Молодца» Марина Ивановна переводила дважды: с русского на русский (из прозы в поэму) – и только потом с русского на французский. Что интересно – последний <перевод> появился не сразу: «Я и сама никогда не думала, что возьмусь за такую работу, – рассказывала Цветаева в интервью Н. Городецкой. – Вышло это почти случайно: Наталья Гончарова, знавшая вещь по-русски, сделала иллюстрации и пожалела, что нет французского текста. Я и начала – ради иллюстраций, а потом сама вовлеклась» [11, С.627].

После прочтения всех трёх произведений об упыре-молодце у автора данной работы сложилось впечатление, что Марина Цветаева, в сравнении с А. Н. Афанасьевым, превращает «Упыря» в яркое и пылающе произведение со сменяющимися друг друга красочными образами. Можно вообразить, что из уст Афанасьева «Упырь» звучит как дедушкина сказка на ночь, рассказанная внукам в тёплой избушке; в это же самое время «Le Gars» Цветаевой олицетворяет женщину, которая в эту самую избушку вьюгой врывается – запыхавшаяся и возбуждённая, с жаром внутри – и дрожащим, прерывающимся голосом. Такое противоречие стилей и образов наглядно демонстрирует, как по-разному люди творчества воспринимают одинаковые вещи и выражают их.

Помимо прочего, в стихотворной речи М. Ц. наблюдается наибольшая степень интонационной организованности, которой поэт придаёт особое эстетическое значение. Именно это роднит поэзию Цветаевой, её Музу –

с Музыкой, а тот набор стилистических приёмов, которые Марина Цветаева использует в своих произведениях, свидетельствует об удивительной свободе, естественности и блеске стихов. Непревзойдённое владение французским и русским вкупе рождает обособленный гений: поэт играючи рождает совершенно новые стилистические приёмы и слова, мастерски жонглируя языками и их конструкциями, которые будоражат и восхищают душу читателя. Про цветаевские стихи так и хочется говорить – могучие! Они бьют – не в глаз, а в бровь, и после них остаются часы, полные возбуждённых дум о неземном.

Цветаева оставила значительный след в истории русской и мировой поэзии, и её билингвальный опыт играл важную роль в формировании её уникального поэтического голоса. Способность свободно маневрировать между русским и французским языками позволила ей создавать поэтические произведения, которые остаются актуальными и впечатляющими до сегодняшнего дня.

Заключение

Ни в коем случае нельзя утверждать, что поэзия статична – она меняется, и появляются новые направления и стили, в которых эстетика и глубокий имплицитный смысл доминируют над текстом. Поэтому остаётся неизменным в поэзии лишь одно: она навсегда останется высшим проявлением художественности, а также истинным *lingua franca* – языком, на котором говорят все – языком души. Если внимательно посмотреть на окружающую нас действительность, то можно легко обнаружить, что поэзия присутствует практически в каждой яркой человеческой эмоции: от величественной природы до трепетной любви.

Цель исследования заключалась в изучении переводческих приёмов, используемых Мариной Цветаевой при переводе. Поставленная цель была достигнута в ходе работы посредством выполнения всех задач, которые включали:

- определить понятие поэтического текста;
- определить стратегии перевода поэтических текстов;
- дать характеристику предпереводческого анализа поэтических текстов;
- провести предпереводческий анализ русских и французских поэтических текстов, выбранных М. Цветаевой для перевода;
- выявить приёмы перевода, используемые Мариной Цветаевой в языковой паре русский – французский и *vice versa*.

Мы смогли убедиться в том, что Марина Цветаева – это поэт таинственный, интригующий, драматичный – ткущий роскошный гобелен, богатый символами, ассоциациями и яркими цветами. В её лице «русская словесность обрела измерение, дотоле ей не присущее: она продемонстрировала заинтересованность самого Языка в трагическом содержании. В этом измерении оправдание или приятие действительности невозможно уже потому, что миропорядок трагичен чисто фонетически. По

Цветаевой, самый звук речи склонен к трагедийности: как в плаче» [10]. В то же время нельзя не согласиться с точкой зрения И. В. Кудровой, которая пишет, что, в сущности, этот поэтический цикл не просто стихи, но – драка: «Цветаева даже и не пытается занять в ней олимпийски спокойную позицию. Олимпийское спокойствие – качество, ей вообще решительно не свойственное» [27].

Мы также выяснили, что Марина Цветаева как переводчик склонна выполнять вольный перевод произведений, исходя из дезиративно адекватного подхода. Также Цветаева как переводчик склонна применять следующие трансформации: грамматическая замена, транскрипция, модуляция, калькирование, компенсация. С их помощью поэту удавалось передать красоту, ритм и эмоциональную силу оригиналов с русского – и на русский, а цветаевская гибкость и адаптивность в использовании обоих языков позволяли ей сохранять глубину и эстетические особенности оригинала. В это самое время такие приёмы, как компенсация, калькирование и транскрипция способствовали передаче смысловой доминанты и звучания иностранных слов. Сложные синтаксические и грамматические конструкции, среди которых и куча неологизмов, расширяли и обогащали тексты, добавляя в них дополнительные оттенки и эмоциональные подтексты. В целом, переводческие приёмы Цветаевой отражают её талант, страсть к слову и способность передать эстетические и эмоциональные аспекты оригинальных текстов на русском языке.

Взятая за основу анализа поэма *Le Gars* погружает в водоворот первобытного ужаса, в нравственный хаос страстей. Это стихотворение-сказка – попытка нарушить традиции. Поэт изменяет обычный стих, и народный стиль резко преобладает над книжным: отношение национальности к литературе даётся в обратной пропорции – если сравнивать с обычными стихами. И несмотря на то, что в обоих случаях была проведена колоссальная работа, произведения получились разные.

При поверхностном чтении может показаться, что Цветаева неоправданно отходит оригинала и переписывает произведения на свой лад. Нередко в своих англоязычных стихотворениях другой поэт Иосиф Бродский ради рифмовки строк использовал редкую лексику, порой непонятную даже носителям английского языка. При чтении английских стихотворений поэта может сложиться впечатление, что автора «вела» рифма, а не наоборот. Но Цветаева знает, что делает – она интуитивно добивается неслыханной точности при переводе художественных произведений, в которых столько лакун-культуронимов. Казалось бы, передать колорит русской или французской деревни – задача невыполнимая: неизбежно потеряются «сказочность» и «национальность» всего произведения. Но М. Цветаева делает невозможное, преодолевает непреодолимое и компенсирует свои переводы общим тоном фольклорной песенности и пляски.

Подводя итог, с задачей переводчика поэт справляется блестяще: французские произведения соответствуют русским, а русские – французским. Марина Ивановна Цветаева филигранно балансирует на грани двух подходов к переводу – доместикиации и форенизации – перенося читателя в национальное пространство, держа его за руку и рассказывая и объясняя некоторые культурологические особенности.

Список используемой литературы

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение : учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений / И. С. Алексеева. – 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Москва : Издательский центр Академия, 2008. 368 с.
2. Андреева О. В. Качалов Н. А. Основные компоненты содержания обучения предпереводческому анализу профессионально-ориентированных текстов [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnyye-komponenty-soderzhaniya-obucheniya-predperevodcheskomu-analizu-professionalno-orientirovannyh-tekstov?ysclid=livb9ye88k101058821> (дата обращения: 04.04.2023).
3. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. М.: Флинта, 2002. 316 с.
4. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частотной теории перевода). М.: Международные отношения, 1975. 240 с.
5. Белавина Е. М. Французские стихи Николая Гумилева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т. 22, вып. 4. С. 428–433.
6. Белкина М. И. Скрещение судеб. М.: Книга, 1988.
7. Болдырев А. В. Предпереводческий анализ как условие адекватного перевода [Электронный ресурс] / А. В. Болдырев, О. А. Крапивкина // European Student Scientific Journal. – Электрон. журн. 2015. – No 2. – URL: <https://sies.esrae.ru/pdf/2015/2/10.pdf> (дата обращения: 07.09.2022).
8. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2006.
9. Брандес М. П. Предпереводческий анализ текста [Электронный ресурс] / М. П. Брандес, В. И. Провоторов // журнал «Самиздат». – Электрон.

журн. М., 2001. – URL: http://samlib.ru/w/wagarow_a_s/tr-analysis.shtml (дата обращения 05.04.2023).

10. Бродский И. А. Поэт и проза. // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. – URL: http://lib.ru/BRODSKIJ/br_poetprosa.txt (дата обращения: 28.12.2022).

11. В лучах рабочей лампы: Собрание поэтических переводов / М. И. Цветаева // <Заметки о переводах М. Цветаевой стихотворений Лермонтова> / Б. В. Казанский; Составитель Е. Б. Коркина; Предисл. Е. Б. Коркиной . М.: Бослен: Институт перевода, 2019 . С. 490-491.

12. Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений / И.С. Алексеева. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004. 352 с.

13. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. 492 с.

14. Гак В. Г., Ганшина К. А. Новый французско-русский словарь = Nouveau dictionnaire français-russe. – 14-е изд., стер. Москва : Дрофа : Русский яз. Медиа, 2010.

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

16. Гарбовский Н. К. Костикова О. И. Исповедь Великого переводчика, или первый Европейский трактат о переводе [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispoved-velikogo-perevodchika-ili-pervyy-evropeyskiy-traktat-o-perevode> (дата обращения: 30.10.2022).

17. Гачечиладзе Г. Г. Художественный перевод. М.: Советский писатель, 1980.

18. Гончаренко С. Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика. М.: МГЛУ, 1999. Вып. 24.

19. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии / Виктор Жирмунский. СПб.: Азбука-классика, 2001. 485 с.

20. Зубова Л. В. Поэтический язык Марины Цветаевой. СПб.: Геликон Плюс, 2017.
21. Ильина М. С., Хузина Е. А. Понятие «Перевод» и основные вопросы современной теории перевода. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-perevod-i-osnovnye-voprosy-sovremennoy-teorii-perevoda> (дата обращения: 02.15.2023).
22. Казарин, Ю. В. Филологический анализ поэтического текста [Текст] / Ю. В. Казарин. М.: Академический проект, 2004.
23. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. и сост. И.Б. Роднянская. М.: РГГУ, 2013.
24. Клюкин Ю. П. Иноязычные произведения Марины Цветаевой. – См.: Научные доклады высшей школы. Филол. науки, 1986, № 4 (154). С. 66–73.
25. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение / В.Н. Комиссаров. М.: ЭТС, 2001. 424 с.
26. Кудрова И. В. Огонь, стихия, чара... // Марина Цветаева – сайт о творчестве автора [Электронный ресурс]. – URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/kudrova-ogon-stihiya-chara.htm> (дата обращения: 17.11.2022).
27. Кудрова И. В. Просторы Марины Цветаевой. СПб.: Вита Нова, 2003.
28. Лосская В. К. Марина Цветаева в жизни. Нью-Йорк: Эрмитаж, 1989.
29. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 270 с.
30. Мандельштам О. Э. Charles Vildrac. Découvertes // О. Э. Мандельштам. Собрание сочинений в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. Т. 3. 592 с.
31. Марина Ивановна Цветаева. Том 5. Книга 2. Статьи, эссе. Переводы. М.: Терра, Книжная лавка, 1997.

32. Марина Ивановна Цветаева. Том 5. Книга 2. Статьи, эссе. Переводы. М.: Терра, Книжная лавка, 1997.
33. Марина Цветаева. В лучах рабочей лампы. Собрание поэтических переводов / Сост. Е. Б. Коркина. М. : Бослен : Институт перевода, 2019.
34. Марина Цветаева. Полное собрание стихотворений. // Сайт с электронными книгами All-the-Books.Ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://all-the-books.ru/books/cvetaeva-marina-polnoe-sobranie-stihotvoreniy/> (дата обращения: 12.01.2023).
35. Марк Туллий Цицерон. Полное собрание речей в русском переводе (отчасти В. А. Алексеева, отчасти Ф. Ф. Зелинского). СПб : А. Я. Либерман, 1901.
36. Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994.
37. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. В 3 т. / Москва : Гослитиздат, 1957.
38. Небожители любви: поэмы / Марина Цветаева; прим. Ю. Малковой. СПб : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019.
39. Паршин А. Теория и практика перевода. СПб.: СГУ. 1999. 202 с.
40. Пишу на своём чердаке / Марина Цветаева. М. : АСТ, 2015.
41. Полное собрание речей в русском переводе (отчасти В. А. Алексеева, отчасти Ф. Ф. Зелинского). Т. 1. Санкт-Петербург, изд. А. Я. Либерман, 1901. С. XI—XX.
42. Просто сердце. Стихи зарубежных поэтов в переводе Марины Цветаевой. // Мастера поэтического перевода. Вып. VII. М.: Прогресс, 1967.
43. Саакянц А. А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1999.
44. Сайт о великом русском поэте XX века «Наследие Марины Цветаевой» Записные книжки 3.3. [Электронный ресурс]. –

URL: https://www.tsvetayeva.com/prose/pr_3zap_3 (дата обращения: 13.12.2022).

45. Сайт, посвященный творческому наследию Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – URL: <http://tsvetaeva.literature-archive.ru/ru/content/chernovaya-tetrad-poema-molodec> (дата обращения: 16.11.2023)

46. Сквозь каждое сердце... Проблемы перевода и рецепции произведений М. И. Цветаевой и её современников в разных странах / Материалы IX Международных Цветаевских чтений в Елабуге. Ульяновск : АО «Областная типография «Печатный двор», 2020.

47. Словарь лингвистических терминов / Сост. Т.В. Жеребило. Изд. 5-е, испр. и доп. Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. С. 321.

48. Тёмкина В. Л., Семынина О. А. Современные подходы к анализу языка художественной литературы. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-podhody-k-analizu-yazyka-hudozhestvennoy-literatury?ysclid=li8vzh4xkr416725939> (дата обращения: 18.03.2023).

49. Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. 1959.

50. Троцюк С. Н., Елисеева А. Н. Виды филологического анализа художественного текста: Учебное пос. СПб: Лицей, 2004. 23 с.

51. Фёдоров А. В. Основы общей теории художественного перевода / А. В. Фёдоров. М.: Советский писатель, 1983. 396 с.

52. Цветаева М. И. Вечерний альбом. Репринтное воспроизведение издания 1910 года. М.: Книга, 1988.

53. Цветаева М. И. Избранные сочинения в 2-х тт. т. 2. Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе. М.: Литература, 1998.

54. Цветаева М. И. Мой Пушкин. М.: Советский писатель, 1981.

55. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Том 4. М.: Эллис Лак, 1994–1995.

56. Цветаева Марина. Письма к Анне Тесковой. Прага : «Academia», 1969.
57. Черновая тетрадь переводов М. И. Цветаевой. РГАЛИ (Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 33).
58. Чумак-Жунь И. И. Эмоционально-эстетическое восприятие и информативность поэтического текста. [Электронный ресурс]. – URL <https://cyberleninka.ru/article/n/emotsionalno-esteticheskoe-voSPIriatie-i-informativnost-poeticheskogo-teksta> (дата обращения: 24.01.2023).
59. Шлейермахер Ф. О разных методах перевода: Лекция, прочитанная 24 июня 1813 г. // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2000. № 2. С. 127—145. [Электронный ресурс]. URL: www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/Schleiermacher.doc (дата обращения: 18.04.2023).
60. Эткинд Е. Г. Исследования по истории и теории художественного перевода. Книга I. Поэзия и перевод. СПб.: ИД «Петрополис», 2018. 424 с.
61. Эткинд Е. Г. Исследования по истории и теории художественного перевода. Книга II. Статьи о стихотворном переводе. СПб.: Петрополис, 2020. 420 с.
62. Эткинд Е. Г. Материя стиха. *Bibliothèque Russe de L'institut d'études slaves. Tome XLVIII. Paris, 1978, 479-490.* [Reprint: Санкт-Петербург : Издательство «Гуманитарный союз», 1998.
63. Эткинд Е. Г. Семинарий по французской стилистике. Часть II. Поэзия. СПб: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР. Ленинградское отделение, 1961.
64. Эткинд, Е. Г. Разговор о стихах / Е. Г. Эткинд; Отв. ред. С. Н. Боярская. М.: Детская литература, 1970. 239 с.
65. Эфрон А. С. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М.: Советский писатель, 1989.
66. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М : Прогресс, 1975. С. 193-229.

67. André Lefevre. Traduire la poésie: Sept stratégies et un plan directeur, Amsterdam, Van Gorcum, 1975.
68. André Lefevre. Translation History Culture: A Sourcebook (TranslationStudies). [Электронный ресурс]. – URL: <http://library.lol/main/B2225CAA04C3808955FC70E233C655A9> (дата обращения: 02.02.2023).
69. Henri Bonnard. Notions de style et de versification et d'histoire de la langue française. Paris: SUDEL, 1953.
70. Henri Morier. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris: PUF, 1961.
71. Lawrence Venuti. The scandals of Translation: towards an Ethics of difference. London and New York: Routledge, 1998, 210 pp. [Электронный ресурс]. – URL: <https://zlibrary-asia.se/ireader/1103287> (дата обращения: 04.02.2022).
72. Lossky V. Marina Cvetaeva et la presse parisienne // Марина Цветаева : Статьи и тексты. Wien, 1992 (Wiener Slawistischer Almanach).
73. Maurice Allem, ed. Anthologie poétique française. 5 vols. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.
74. Portail de ressources électroniques en sciences humaines et sociales OpenEdition Robert Vivier, l'homme et l'œuvre. [Электронный ресурс]. – URL: <https://journals.openedition.org/textyles/1335> (дата обращения: 15.04.2023).
75. Roman Jakobson, Linguistics and Poetics, опубликовано в сб. «Style in Language», ed. by Th. A. Sebeol., Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1960.
76. Sébillot P. Littérature orale de la Haute-Bretagne. Paris, Maisonneuve et Cie, 1881. P. 17.
77. Tsvetaeva Marina. Le Gars. Préface de Efim Etkind. – Paris : Des femmes, 1992.