

# Леонтий Миронюк, Светлана Миронюк

---

## К проблеме трансформации поэтического идиолекта : на материале русских и украинских переводов лирики Адама Мицкевича

---

Studia Rossica Posnaniensia 9, 101-113

---

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# JEZYKOZNAWSTWO

ЛЕОНТИЙ МИРОНЮК, СВЕТЛАНА МИРОНЮК

Днепропетровск

## К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ИДИОЛЕКТА

На материале русских и украинских переводов  
лирики Адама Мицкевича

Анализ словаря писателя как поэтического идиолекта предполагает понимание художественного произведения в качестве своеобразной „социальной и идеологической структуры”<sup>1</sup>, представляющей интерес прежде всего с идейно-смысловой точки зрения. В нем (т. е. произведении) слово подвергается действию определенных законов поэтического языка, в частности, закону „строгой идейно-эстетической мотивированности употребления всех речевых средств, от самого нейтрального, „обыкновенного”, до самого нового, оригинального”<sup>2</sup>. На это обстоятельство указывал В. В. Виноградов, подчеркивавший, что слова и выражения приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки „в сложной и глубокой перспективе целого”<sup>3</sup>. В этом же аспекте Б. А. Ларин выдвинул проблему изучения и описания эстетических значений слова, или эстетических „приращений” к его основному смыслу, возникающих у слова в композиции или структуре определенного текста<sup>4</sup>. Здесь происходит специфическая актуализация смысла поэтического элемента. Так, например, в *Крымских сонетах* А. Мицкевича слово *слушать* актуализирует смысловой оттенок *слушать зов родины*, закрепляемый соответствующим контекстом:

---

<sup>1</sup> М. Поляков, *Цена пророчества и бунта. О поэзии XIX века. Проблемы поэтики и истории*, Москва 1975, стр. 275.

<sup>2</sup> А. Н. Васильева, *Стилистические разработки по русской классике*, Москва 1975, стр. 28.

<sup>3</sup> В. В. Виноградов, *О языке художественной литературы*, Москва 1959, стр. 234.

<sup>4</sup> Б. А. Ларин, *О новых словарях*, Вестник ЛГУ 1960, № 20; см. также: *Словоупотребление и стиль М. Горького*, Ленинград 1968.

W takiej ciszy! tak ucho natężam ciekawie,  
*Ze słyszałbym głos z Litwy...* (с. 259)<sup>5</sup>

В переводе И. Бунина:

Так ухо звука ждет, что можно бы расслышать  
*И зов с Литвы ...* (с. 109).

Как и любая система, поэтический идиолект объединяет разнообразные (с иерархической точки зрения) элементы — доминирующие (ключевые) и периферийные, несущие различную смысловую нагрузку и отличающиеся своими структурно-композиционными функциями. Так, в сравнении со словом *слушать* эпитет *сухой* в крымском цикле сонетов менее связан с идейным замыслом автора, однако выполняет важную композиционную роль. Называя степь „простором сухого океана”, Мицкевич в силу одномерности образной ассоциативной цепочки характеризует море как „мокрые горы”. Слово *сухой*, следовательно, является одним из элементов антитезы — приема, который, как известно, был основной „пружиной” поэтики романтизма, ср.:

Wpłynąłem na *suchego* przestwór *oceanu* (с. 259).

...

Wicher z tryumfem zawył, a na *mokre góry*,  
 Wznoszące się piętami z morskiego oddechu,  
 Wstąpił jenijsz śmierci i szedł do okrętu (с. 262).

Эта антонимизация *сухой* — *мокрый* была ослаблена в русских переводах *Крымских сонетов*; они переводились не одним, а несколькими поэтами-переводчиками, вследствие чего было трудно следить за передачей соотношения единичного образа и целостной системы образов цикла. И. Бунин, например, эпитет *сухой* заменил определением *степной*, а В. Левик *мокрые* — словом *водяные*, ср.:

Выходим на простор *степного* океана (с. 109).

Трубят победу шторм! По *водяным* горам  
 Идет на судно смерть, и нет защиты нам (с. 112).

Если рассматривать *Крымские сонеты* в контексте всей лирики Мицкевича (а это единственно реальный путь принципиального решения проблемы адекватности перевода оригиналу), то важно заметить, что в *Фарисе* (1828) эпитет *сухой* был повторен автором:

Już płynię w *suchem* morzu koń mój (с. 9)

и эквивалентно передан в переводе О. Румера:

Мой конь в *сухих* зыбях уже плывет (с. 138).

<sup>5</sup> В конце статьи приложен список использованных текстов.

Следовательно, данная образная деталь является важным структурным элементом в системе поэтических средств автора и не должна пропускаться при ее иноязычной трансформации. Еще заботливей следует относиться к переводу образов и слов, связанных с концепцией поэта, — т. е. слов идеологических. К их числу мы относим прежде всего слова *слушать* и *плыть*.

Говоря о динамике развития идеологизированного смысла в слове *слушать*, следует отметить, что оно раньше всех других слов поэта начинает занимать в его лирике ключевые позиции. Уже в одном из ранних своих стихотворений — *Романтичность* (1821) — Мицкевич заостряет оценочный момент в слове *слушать*, сближая его в семантическом отношении со словом *верить*:

I ja to słyszę i ja tak wierzę (с. 51).

Если принять во внимание, что это стихотворение было первым манифестом польского романтизма, то станет ясно, что толчком к идеологизированию данного слова была не только структура конкретного поэтического текста, но — прежде всего — широкий фон тогдашней литературной борьбы и позиция автора. В частности, последняя строка стихотворения — *Miej serce i patrzaj w serce!* — перекликается с эпитафией, взятым из *Гамлета* Шекспира:

Methinks, I see... Where?  
— In my mind's eyes.

В переводе Л. Мартынова:

Как будто вижу!  
— Где?  
— В очах души моей! (с. 27).

Следовательно, свое идеологическое наполнение слово *слушать* получило в силу своей связи с программой поэтов-романтиков, выразившей определенное отношение к реальной действительности. „Согласно ее (романтической поэзии — Л. М., С. М.) канонам, мир видимый и невидимый можно видеть, но прежде всего — слышать”, — пишет Мария Янион в своем фундаментальном исследовании о польском романтизме<sup>6</sup>.

Особый резонанс слова *слушать* ощущается и в последней строке *Любовных сонетов*:

Taki wieszcz jaki słuchacz (с. 256),

т.е. „вещ таков, каков слушатель”. Верно, но несколько многословно эта мысль выражена в переводе В. Левика:

Как видно, слушатель всегда под стать поэту (с. 106).

М. Рыльский переводит эту строку, соблюдая принцип передачи внутренней инструментовки сонета, выявления функциональной роли его образных компонентов:

<sup>6</sup> М. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, стр. 59.

*Співав я про любов у друзів юних колі,  
Хвалили ті мене і гудили тамті:  
„Кохання тільки він і бачить у житті,  
Співати вмів лиш пестоші та болі”.*

.....  
..... *Слухачів*  
*Співець їх завжди варт (с. 235),*

что адекватно заданному в оригинале:

*Nuciłem o miłośkach w rówieśników tłumie;  
Jedni mię pochwalili, a drudzy szeptali:  
„Ten wieszcz kocha się tylko, męczy się i żali,  
Nic innego nie czuje lub śpiewać nie umie”.*  
.....  
*Taki wieszcz jaki słuchacz (с. 256).*

Заключительной афористической строкой *Любовных сонетов* Мицкевич не только акцентировал идейный смысл цикла, но и помог объяснить особенности композиции своего образосложения, помог раскрыть отношения между героями, между автором и героем, между поэтом и слушателем. В частности, образно-ассоциативная цепочка „я” — „пилигрим” также связана словом *слушать*, ср.:

*Stójmy! — jak cicho! — słyszę ciągnące żurawie,  
Których by nie dościsły źrenice sokoła;  
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,  
Kędy waż śliską piersią dotyka się ziola (с. 259).*

*Rzeźwią się wiatry, dzienna wolnieje posucha,  
Na barki Czatyrdachu spada lampa światów,  
Rozbija się, rozlewa strumienie szkarłatów  
I gaśnie. Błądny pielgrzym ogląda się, słucha: (с. 270).*

И. Бунин, не дифференцируя образы автора и персонажа („я” — „пилигрим”), утратил в своем переводе образ „странствующего пилигрима”, вследствие чего философичность катренной части сонета выглядит откровенно его, бунинской:

*Повеял ветерок, прохладною лаская,  
Светильник мира пал с небес на Чатырдаг,  
Разбился, расточил багрянец на скалах  
И гаснет. Тьма растет, молчанием пугая (с. 121).*

Весьма показательно, что у Мицкевича в конце анализируемого катрена стоит двоеточие („... słucha:”), т. е. дальше перед читателем открывается все то, что видит именно пилигрим; это он властелин этого пейзажа неземной красоты и таинственности, и та зачарованность, с которой он прислушивается и всматривается в ночную Алушту, призвана еще острее подчеркнуть мотив подтекста (мотив тоски по своей Литве). В переводе же Бунина потеря образа

пилигрима в первом катрене привела как к синтаксической, так и семантико-поэтической замкнутости этой части сонета. Не спасает дела и перевод Н. Луговского, в котором вместо „странствующего пилигрима” появился безликий „пешеход”, образ которого не вяжется с идейно-эмоциональной системой как данного сонета, так и всего крымского цикла:

Тяжелый летний зной остужен ветерками;  
Упал на Чатырдаг светильник всех миров,  
Змеится пурпуром над склонами хребтов  
И гаснет. Ночь царит в горах и за горами.  
*Стал робче пешеход. Чу! слышен звон ручьев* (с. 436).

В переводе М. Рыльского дана адекватная образная замена авторского сочетания „*błądny pielgrzym*” — „мандрівник”, который, подобно автору, внимательно ко всему присматривается:

Свіжішає вітрець, жарота відлягає,  
Світило золоте спада на Чатир-Даг,  
Розбилося в скалки, у нього на плечах  
І гасне. *Мандрівник спинився, поглядає:* (с. 430).

Правда, активность восприятия пейзажа пилигримом у М. Рыльского слегка ослаблена: переводчик опустил ключевое слово *слушает*, которое как мы уже отмечали, в общем контексте *Крымских сонетов* приобрело особое звучание.

Подобно слову *слушать*, лексема *плыть* также выражает особое авторское видение окружающего мира. „*Nie odpisywałem wam, — читаем мы в письмах Мицкевича, — dla ciężkich i ciągłych kłopotów i bied, śród których pływam*”<sup>7</sup> (курсив наш — Л. М.). Эта же мысль глубоко метафорически выражена в лирике поэта, ср.:

Dziś jakie fale, jaki wicher miota!  
Nie można *płynąć*, cofnąć niepodobna biegu...  
A więc porzucić *korab żywota?* (с. 141).

Skądom trzeba stać i grozić,  
Obłokom deszcze przewozić,  
Włyskawicom grzmieć i ginać,  
*Mnie płynąć, płynąć i płynąć* (с. 416).

М. Рыльский последнее четверостишие назвал „Доля Мицкевича”<sup>8</sup>, чем подчеркнул особую содержательность метафоризированного глагола *плыть*. В своем переводе стихотворения *Над чистою великою водою* он заметно усилил экспрессивность этого слова за счет вопросительной конструкции последнего катрена и частицы *лишь*:

<sup>7</sup> А. Mickiewicz, *Listy*, ч. 2, стр. 286.

<sup>8</sup> М. Рыльский, *Працький зошит. Рукописний фонд М. Рыльского*. Отдел рукописей Института литературы им. Т. Шевченко АН УССР, фонд — 137, ед. хр. — 1116, стр. 31 - 32.

Що треба скелям? Лиш стоять рядами.  
 А хмаркам? Розливатися дощами.  
 А блискавицям? Блискати і гинуть ...  
 Мені — лиш плинуть, плинуть, плинуть ... (с. 111).

Перевод В. Короленко *Над водным простором* отличается стремлением к общеромантическим формулам и образам, ср.:

Тем скалам — остаться здесь *вечно*,  
 Тем тучам лить дождь *бесконечно* ...  
 И молниям на миг разгораться ...  
 Ладье моей — *вечно скитаться* (с. 163).

Здесь наблюдается подмена авторской образности: вместо *Nad wodą wielką i czystą* — абстрактное *Над водным простором*, вместо индивидуально опозитизированного „Мне плыть, плыть и плыть” — графаретное „Ладье моей — вечно скитаться”. Нагнетание слов *печально*, *вечно*, *бесконечно* (которых, кстати, нет в оригинальном тексте) способствует общему эмоциональному сдвигу перевода, в котором отсутствуют ключевые, сквозные слова-образы, такие, как *чистый* и *плыть*.

Общеромантическими штампами грешат и некоторые переводы О. Румера. В частности, приведенные нами выше строки из стихотворения *Пловец* (1821) были переданы им следующим образом:

Теперь же ночь кругом и грозный грохот вала!  
 Нельзя ни дальше плыть, ни к берегу пристать.  
 Что толку руль сжимать рукой усталой? (с. 19).

Стержневой авторский образ „*rogzucie koraб żywota*”, который объясняет аллегоричность слова *плыть*, заменен псевдоромантическим „Что толку *руль сжимать рукой усталой*?”.

Весомость ключевых слов *плыть* и *слушать* подтверждается также их частотностью и включением в словарь рифм стихотворения. Аксиоматично, что „статистические свойства слов, прежде всего их частота, безразличны для функционирования словаря, так же как и свойства стилистические”<sup>9</sup>,

Потому что все оттенки смысла  
 Умное число передает (Н. Гумилев).

Как отмечают *Słownik języka Adama Mickiewicza* и *Słownik rymów Adama Mickiewicza*, слова *плыть* и *слушать* широко представлены в лирике поэта вообще и в словаре его рифм — в частности. Так, слово *плыть* употребляется 89 раз только в основной своей форме *plynąć*<sup>10</sup> и в том числе 17 раз входит

<sup>9</sup> Методы изучения лексики, под ред. А. Е. Супруна, Минск 1975, стр. 8.

<sup>10</sup> *Słownik języka Adama Mickiewicza*, т. VI, Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, стр. 195.

в систему рифм<sup>11</sup>. Слово *слушать*, насчитывающее в *Словаре языка Адама Мицкевича* около двухсот случаев употребления, в различных своих формах рифмуется 71 раз<sup>12</sup>. С точки зрения анализа иноязычной трансформации поэтического идиолекта, наибольший интерес представляют те ключевые слова-образы, которые входят в словарь рифм поэта.

Рифмы создают особую лексико-семантическую систему, которую необходимо максимально полноценно передать средствами другого языка. По мнению И. Левого, „именно в последних словах стиха наиболее отчетливо выступает концепция переводчика и его собственный стиль”<sup>13</sup>. Автор монографии *Искусство перевода* приводит немало примеров того, как „деформируется идея поэта, когда переводчик вынужден рифмовать совершенно новые, не содержащиеся в подлиннике значения”<sup>14</sup>. Выше мы уже анализировали неудачный перевод В. Короленко *Над водным простором*, в котором вместо ключевых авторских слов *плыть* и *чистый* рифмовались слова *скитаться*, *печально*, *вечно*, *бесконечно*, переключающие регистр эмоционального тона стихотворения. Игнорирование же рифмующегося авторского слова *ślucha* не только разрушило внутреннюю связь между автором и персонажем, но и привело переводчиков В. Луговского и И. Бунина к потере образа „странствующего пилигрима”, играющего в образной системе Мицкевича немаловажную роль.

Особое внимание, считает Л. Пщоловска, следует обратить на использование заглавного (т. е. вынесенного в заголовок стиха) слова как рифмы<sup>15</sup>, поскольку оно является стержневым в лексической системе поэтического идиолекта. Так, в сонете *Аккерманские степи* рифмуется не только слово *Аккерман* но и *океан*, которое употребляется в качестве образно-метафорического синонима слова *степь*:

Wpłynąłem na suchego przestwór *Oceanu*.  
 .....  
 Omijam koralowe ostrowy burzanu.  
 .....  
 Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu.  
 .....  
 To bliższy Dniestr, to weszła lampa *Akermanu*.

Как видим, заглавные слова становятся рифмами-доминантами в системе рифм данного сонета, окольцовывающими его катренную партию. Эта струк-

<sup>11</sup> J. Budkowska, *Słownik rymów Adama Mickiewicza*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, стр. 102 - 103.

<sup>12</sup> Там же, стр. 158 - 159, 436.

<sup>13</sup> И. Левый, *Искусство перевода*, Москва 1974, стр. 244.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> L. Pszczółowska, *Słownik języka poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1966, № 1, стр. 163 - 165.



турная особенность вынесенных в заголовок стиха слов адекватно передана в русских и украинских переводах, ср.:

а) в переводе И. Буннина:

Выходим на простор степного океана ...  
 Минюя острова багряного бурьяна ...  
 Темнеет. Впереди — ни шляха, ни кургана ...  
 То за стальным Днестром маяк у Аккермана ...

б) в переводе М. Рьльского:

Пливу на обшири сухого океану ...  
 Що ними бур'яни підносяться багряно ...  
 Вже морок падає. Ні шляху, ні кургану ...  
 То світиться Дністер, то лампа Аккерману ...

Слово *grób* как заглавное слово сонета *Grób Potockiej* также включено в систему авторской рифмовки:

Polko! — i ja dni skończę w samotnej żalobie;  
 Tu niech mi garstkę ziemi dłoń przyjazna rzuci.  
 Podróżni często przy twym rozmawiają grobie,

I mnie wtenczas dźwięk mowy rodzinnej ocuci;  
 I wieszcz, samotną piosnkę dumając o tobie,  
 Ujrzy bliską mogiłę i dla mnie zanuei (с. 266).

Параллельно со словом *grób* Мицкевич употребляет слово *mogiła*, периферийное положение которого (нахождение вне словаря рифм) уже подчеркивает их определенную противопоставленность. Здесь наблюдается явление так называемого антонимического употребления синонимов. Его сущность заключается в контрастировании слов, одинаковых или близких по значению, но различных по своей оценочно-стилистической коннотации. Польские лексикографические источники указывают на то, что слова *grób* и *mogiła* соотнесены по принципу „высокое” — „сниженное”, ср.: *w grobach zasłużonych, groby królewskie, familijny grób — mogiła ciemna, niewiadoma, wspólna mogiła* и др.<sup>16</sup> Это и подтверждает поэтический контекст сонета: возвеличивая героиню-польку, „молодую розу”, которая „увяла на чужбине”, поэт, как бы приуменьшая свое „я”, противопоставляет свою неизвестную „могилу” опозитизированной „гробнице” Потоцкой.

В. Левик не смог ввести заглавное слово в состав рифм сонета и тем самым намекнуть на его особую структурно-композиционную роль. Вследствие этого противопоставление „гробницы” и „могилы” создается им описательно, что повлекло за собой введение образных деталей, отсутствующих в подлиннике:

Как ты, о полька, здесь я кончу дни в забвенье.  
 Но, может быть, мой холм найдет безвестный друг,

<sup>16</sup> *Słownik języka polskiego*, т. II, Warszawa 1963, стр. 1318; т. IV, 1965, стр. 802.

Пришедший навестить твое уединенье,  
 И польской речи я родной услышу звук,  
 И в песне о тебе строкою вдохновенной  
 Поэт грядущих дней почтит *мой прах смиренный* (с. 117).

Переводчик использовал синоним „холм” (в значении „могильный холмик”), который в сочетании с оценочно-эмоциональной деталью „прах смиренный” и должен оттенить возвышенность гробницы Потоцкой.

Следовательно, заглавное слово, входя в систему рифм, становится идейно- и стилиобразующим элементом поэтического текста. Однако нельзя требовать от автора, чтобы он всякий раз рифмовал заглавие стихотворения. Поэт и не стремится к этому, однако он создает такую систему рифм, которая в сумме расшифровывает название произведения или намекает на него. Так, словарь рифм первого катрена сонета *Cisza morska* пунктирно отражает образ штиля на море, что заставляет и переводчика следовать за автором, ср.:

(zaledwie) <i>muśnie</i>	(полуденной) <i>истоме</i>
(rozjaśniona) <i>woda</i>	(колышется) <i>волна</i>
(narzeczona) <i>młoda</i>	(грез) <i>полна</i>
(znowu) <i>uśnie</i>	(отдастся) <i>дреме</i> .

Безусловно, что такой прием передачи художественно-изобразительных средств наиболее характерен для перевода с родственных языков, где (хотя и существует большая опасность буквализма) словесная точность часто соответствует поэтической верности. Удачен в этом отношении перевод М. Рыльским первого катрена сонета *Burza*:

zawiei	(a)	zawii	(a)
jęki	(b)	рик	(в)
ręki	(b)	зник	(в)
nadziei	(a)	надii	(a)

Здесь важно было сохранить в словаре рифм слово „завія”, поскольку оно является синонимом заглавного слова „буря”. Характерно, что М. Рыльский, решая конкретную переводческую задачу, всегда придерживался принципа сверхзадачи — элементы отдельные (единичные), в данном примере рифмы одного сонета, соотносить с целостной системой рифмовки всего цикла. С этой точки зрения представляет интерес повторение определенных слов-рифм в общем поэтическом словаре и способы их трансформации на другой язык. Так, Мицкевич часто использует некоторые рифмы повторно, ср.: *woda — młoda, wschodu — za młodu, młody — niepogody-szkody; mieszkające-kochance, ustanku-poranku-kochanku; ucha-słucha, słucha-głucha-słucha, słucha-ducha-słucha* и др. Слово „mury”, например, входит в словарь рифм сонетов *Burza* (IV) и *Widok ze stepów Kozłowa* (V):

Wicher z tryumfem zawył, a na mokre góry,  
 Wznoszące się piętrami z morskiego odmętu,  
 Wstąpił jenijsz śmierci i szedł do okrętu,  
 Jak żołnierz szturmujący w połamane *mury* (с. 262).

Tam, czy Allach postawił ścianą morze lodu?  
 Czy aniołom tron odlał z zamrożonej chmury?  
 Czy Diwy z ćwierci ładu dźwignęły te *mury*,  
 Aby gwiazd karawanę nie puszczać ze wschodu? (с. 263).

Рыльский, заботясь о передаче нарочито повторяющихся рифмованных слов, умело „распределяет” их в трансформированной системе образов-рифм. Так, в первом случае — сонете *Буря* — он сохраняет слово „стены” в системе рифмовки:

В триумфі бурянім, серед шумливих *стін*,  
 Що вгору зносяться в безумній круговерті,  
 Ступив на корабель жорстокий геній смерті,  
 Ян воїн, що іде на приступ між руїн (с.422).

Во втором случае слово „стены” из словаря рифм сонета *Вид гор из степей Козлова* выпало, уступив место образной его замене „міцні фортеці”, оттесненной к середине катренной строки:

Глянь! Чи то звів аллах стіною море льоду,  
 Чи трон для ангелів з холодних туч воздвиг?  
 Чи диви *ряд фортець* поставили міцних,  
 Щоб каравани зір не пропускать із Сходу? (с. 423).

Однако в общей системе рифм *Крымских сонетов* это слово осталось, будучи „переброшенным” в другой соответствующий контекст:

На вежу сходимо: тут напис є один:  
 Можливо, це им”я, що вчинками гучними  
 Було прославлене. Та час неумолимий  
 Травною вкрив його серед *замшілих стін* (с. 434).

Это перевод второго катрена сонета *Ruiny zamku w Bałaklawie*:

Szezeblujmy na wieżycę! Szukam herbów śladu;  
 Jest i napis, tu może bohatera imię,  
 Co był wojsk postrachem, w zapomnieniu drzymię,  
 Obwinione jak robak *liściem winogradu* (с. 275).

Здесь авторское „obwinione liściem winogradu” было передано переводчиком сочетанием „серед замшілих стін”, что адекватно воспроизводит атмосферу руин старинного замка. Следовательно, умелая семантико-стилистическая привязка повторяющегося слова „стены” к подходящему контексту способствовала сохранению его в общем словаре рифм поэта, что свидетельствует о заботливом отношении Рыльского к индивидуально-авторским изобразительным средствам.

Подобное творческое перераспределение повторяющихся слов-рифм в русском тексте *Крымских сонетов* проследить намного труднее, поскольку они (в отличие от украинского варианта) представлены не одним, а несколькими поэтами-переводчиками, порой разделенными целыми десятилетиями, ср.: А. Майков (*Байдарская долина*) — М. Лермонтов (*Вид гор из степей Козлова*) — И. Бунин (*Аккерманские степи*) — В. Левик (*Штиль* и др.). Тем не менее, русские переводчики всегда стремились воспроизвести необходимое смысловое поле заглавного слова или повторяющейся рифмы, чтобы тем самым полноценнее передать стилистические особенности оригинального автора. Сравните, например, как обыгрывается значение слова „ночь” в сонете *Алушта ночью* и как это трансформировано на русский язык:

Już góry poczerniały, w dolinach noc głucha,  
Źródła szemrzą jak przez sen na łożu z bławatów;  
Powietrze tchnące wonią, tą muzyką kwiatów,  
Mówi do serca głosem tajemnym dla ucha.  
Usypiam pod skrzydłami ciszy i ciemnoty; (с. 270).

Чернеют гребни гор, в долинах *ночь глухая*,  
Как будто в полусне, журчат ручьи *впотьмах*;  
Ночная песнь цветов — дыханье роз в садах —  
Беззвучной музыкой плывет, *благоухая*  
Дремлю под темными крылами *тишины* (с. 121).

Здесь входящие в состав словаря рифм слова „глухая”, „впотьмах”, „благоухая”, „тишины” воссоздают образ „одалиски ночи”, которая, усыпляя поэта, навеивает ему сны о родном крае.

Таким образом, проблема иноязычной передачи поэтического идиолекта занимает в переводоведении центральное место, поскольку словарь писателя наиболее тесно связан с идейно-тематическим содержанием его произведений. Поэтический контекст отличается особой образно-ритмической напряженностью, которая призвана подчеркнуть ключевые элементы художественно-изобразительной системы автора и — прежде всего — заглавные и идеологические слова. Для того, чтобы слово получило определенное идеологизированное „приращение” к основному своему смыслу, оно должно „впитать в себя нечто от идейного содержания всего произведения”<sup>17</sup> или общей концепции автора и вместе с тем выполнять конкретную структурно-композиционную роль: входить в систему рифм, заглавие стиха, заключительную строку или начинать стихотворение. Показательна также и частотность слова в поэтическом тексте, так как она позволяет делать выводы об особенностях функционирования определенного словарного элемента. Подобным

<sup>17</sup> В. А. Сиротина, *О видах семантической дуплановости в сатирических произведениях М. Горького и приемах ее отражения в словаре писателя*. В кн.: Словоупотребление и стиль М. Горького, Ленинград 1968, стр. 25.

требованиям отвечают такие слова в лирике Мицкевича, как „слушать”, „плыть”, „чистый”, названия его сонетов и стихотворений, а также система рифм-образов, представляющая собой особо конденсированный лексико-семантический пласт слов. Как показал конкретный анализ, игнорирование этих стержневых элементов в процессе перевода может привести к разрушению индивидуально-авторской манеры повествования (монологической или скрыто диалогической) и даже к потере отдельных образов, что и наблюдается в переводческой практике В. Луговского и И. Бунина. В словаре рифм автора пунктирно уже намечены основные образно-ассоциативные цепочки, поэтому при рифмовке не характерных для оригинала слов наступает эмоционально-стилистический сдвиг, который — в конечном итоге — приводит к „деформации идеи поэта” (выражение И. Легого). Понятно, что переводчик не всегда может сохранить четкие контуры системы рифмовки автора; в таких случаях он прибегает к описательному переводу или приему переброски отдельных рифм-образов из одного контекста в другой, соответствующий по своему семантико-стилистическому характеру. Этот принцип соотношения единичной авторской детали с целостной системой художественно-изобразительных средств является ведущим в советском переводоведении, так как он требует от переводчика не только тонкого понимания особенностей языка и стиля, но и знакомства со всем творчеством переводимого поэта. В итоге такой подход к проблеме перевода лирики А. Мицкевича способствует еще более полноценной передаче всего идейно-тематического богатства великого польского поэта.

#### Список использованных текстов

A. Mickiewicz, *Dziela*, t. I, Warszawa 1955.

А. Мицкевич, *Стихотворения*, Москва 1956.

М. Рильський, *Твори в десяти томах*, т. 7, Київ 1961.

*Собрание сочинений Адама Мицкевича в переводе русских писателей*, под ред. П. Н. Полевого, Санкт-Петербург—Москва 1902.

#### A CONTRIBUTION TO THE PROBLEM OF TRANSFORMATION OF POETIC IDIOLECT

(on the basis of Russian and Ukrainian translations of *Crimean Sonnets* by Adam Mickiewicz)

by

LEONTAJ MIRONIUK, SVETLANA MIRONIUK

#### Summary

The article examines the problem of foreign language transformation of poetic idiolect. The problem is contained in the specific section of comparative linguistics which contains the synthesis of the method and principles of contemporary science:

translation, comparative-confrontative grammar, and comparative and typological theory of literature. The poetic idiolect of the *Crimean Sonnets* by Adam Mickiewicz is the vocabulary of the poet which is analysed from the *functional* point of view.

In the article there were analysed: the poetic element of idiolect, i.e. words-keys, synthetic groups and the glossary of rhymes which consists of a particular lexical system in the artistic composition. In the present work it was proved that the ignorance in the translations of the words-keys and the levelling of the glossary of rhymes of the poet leads not only to the changes on the literary level (there takes place the mixing of the narrator and heroes), but also to the changes on the level of semantics (there takes place the break of continuity of plot, which as a result, weakens the relation between particular sonnets and the whole sequence).