

МЕТАФОРА
В ТВОРЧЕСТВЕ
СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА
И ЕЕ ПЕРЕВОД
НА ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Ełona Curkan-DróŹka

МЕТАФОРА
В ТВОРЧЕСТВЕ
СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА
И ЕЕ ПЕРЕВОД
НА ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК

Ełona Curkan-DróŹka – Лодзинский университет, Филологический факультет
Институт русистики, Кафедра перевода и дидактики
90-236 Лодзь, ул. Поморска 171/173

РЕЦЕНЗЕНТ

Edyta Manasterska-Wiącek

РЕДАКТОР

Urszula Dzieciatkowska

НАБОР И ВЁРСТКА ТЕКСТА

Munda – Maciej Torz

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

Leonora Wojciechowska

ПРОЕКТ ОБЛОЖКИ

Katarzyna Turkowska

В оформлении обложки использован рисунок: © commons.wikimedia.org/Sergey Yassenin

Публикация без редакционной обработки в Издательстве Лодзинского университета

© Copyright by Ełona Curkan-DróŹka, Łódź 2018
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Издательство Лодзинского университета
I издание. W.08211.17.0.M

Изд. лист 10,2; печ. лист 12,25

ISBN 978-83-8142-022-8
e-ISBN 978-83-8142-023-5

Издательство Лодзинского университета
90-131 Лодзь, ул. Линдлея 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
тел. (42) 665 58 63

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	7
Глава 1. Творчество Сергея Есенина в Польше	11
1.1. Обзор польских научных работ по творчеству Сергея Есенина. . . .	11
1.2. Восприятие поэзии Сергея Есенина в Польше	24
Глава 2. Метафора	47
2.1. Несколько слов о теории метафоры	47
2.2. Переводимость метафоры	59
2.3. Способы перевода метафоры	67
Глава 3. Анализ метафорических выражений в творчестве Сергея Есенина	77
3.1. Теоретические установки поэта.	77
3.2. Сосуществование образов человека и природы в лирике Сергея Есенина.	86
3.2.1. Способы перевода метафорических образов с составляющим «природным» компонентом	101
3.3. Роль религиозных образов в творчестве Сергея Есенина	123
3.3.1. Религиозные мотивы и образы в творчестве Сергея Есенина	129
3.3.2. Перевод метафор, связанных с религиозной тематикой	141
3.4. Цветовая метафора в творчестве Сергея Есенина	154
3.4.1. Роль цветописи в творчестве Сергея Есенина.	154
3.4.2. Символика избранных колоративных единиц.	159
3.4.3. Способы перевода метафорических образов с составляющим компонентом «синий»	166
Заключение	177
Библиографический список	185
Индекс	193

ВВЕДЕНИЕ

Поэзия Сергея Есенина уже на протяжении нескольких десятилетий занимает прочную позицию в польской литературе, о чем свидетельствует не только большое количество переводов, но также и то, что интерес к творчеству русского поэта с годами не пропадает. Появившись впервые на страницах польских журналов в 1922 году, лирика Есенина не перестает привлекать к себе внимание новых реципиентов. Выходя за рамки поэтических сборников и научных исследований, она «входит» на сцены театров (последние театральные постановки, реализованные в 2017 году – монодрама *Spowiedź chuligana. Jesienin*, поставленная в театре „Polonia” в Варшаве, а также премьера монодрамы *Spowiedź chuligana*, которая прошла в Лодзи в Akademickim Ośrodku Inicjatyw Artystycznych). Мы считаем, что это можно объяснить тем, что ведущим и самым значимым средством выражения поэзии Есенина является метафора – прием, в котором поэт достиг высочайшего мастерства, и благодаря которому приобрел популярность как на Родине, так и далеко за ее пределами. Причем стоит отметить, что Есенин не только овладел искусством использования метафоры, но также создал свой авторский метафорический язык, который влияет на узнаваемость его поэзии, выделяя ее на фоне всего наследия русской литературы. Именно есенинские метафорические образы стали предметом подражания для других, также польских, поэтов (о чем будет сказано более подробно в следующих частях монографии).

Исходя из вышесказанного, заставляет задуматься факт, что до сих пор в польской научной среде метафорическим образам, наполняющим стихотворения Есенина, и их переводу на польский язык не была посвящена ни одна монография. Стоит также отметить, что довольно немногочисленными являются объемные труды, полностью посвященные проблемам перевода есенинской лирики. Следует, правда, отметить большое количество статей, которые знакомят польских реципиентов с характерными чертами поэзии Есенина, но тем не менее мы считаем, что нехватка масштабных работ, рассматривающих метафору (или другие художественные средства выражения) в аспекте перевода, повлияла на образование определенного рода лакуны, появившейся в польских научных исследованиях.

Цель настоящей работы восполнить образовавшийся «пробел». Ее задача состоит в том, чтобы представить восприятие творчества русского поэта польскими реципиентами и исходя из этого, провести анализ – проследить, как польским переводчикам удалось справиться со сложнейшим материалом, каким является метафора, указать на удачные решения, а так-

же выделить те сложные моменты, которые повлияли на изменение метафорических образов.

Исследование подобного рода, по нашему мнению, является необходимым, поскольку для глубокого и полноценного восприятия есенинской лирики, для польских реципиентов ценными могут оказаться именно те аспекты, которые мы будем поддавать анализу в работе.

Итак, прежде чем перейти к непосредственному предмету нашего исследования – метафоре, в первой главе книги будет представлена история рецепции наследия Есенина польской литературой и культурой, и указано, с чем связана его неугасаемая популярность в Польше. По нашему мнению, процесс восприятия, а также уровень популярности иноязычной поэзии в другой культуре, включает в себя ряд важных «составляющих». Для нашего исследования мы выбрали такие аспекты рецепции поэзии Есенина в Польше как: литературоведческие труды (монографии, статьи, послеконференционные сборники статей), биография поэта, исследование причины неожиданной кончины, издания и переиздания переводов, предисловия и послесловия к сборникам, заметки в прессе, отклики и комментарии к переводам профессиональных читателей: переводчиков, поэтов, литературоведов, критиков. Стоит отметить, что для определения рамок нашего исследования мы выбрали послевоенный период с продолжительностью до наших дней, используя материалы, которые являются общедоступными.

Вторая глава работы будет посвящена теории метафоры, и примет во внимание те научные концепции, которые, с одной стороны, покажут неизменную сущность метафоры – сопоставление двух предметов, а с другой стороны, укажут на ее вездесущность (что подтверждает обилие трудов ряда ученых, относящихся к разным научным дисциплинам), постоянную эволюцию в исследованиях, касающихся ее понимания, а также на индивидуальность в ее восприятии. Отмеченное нами разнообразие научных подходов к исследованию метафоры, привело нас к следующему умозаключению – метафору невозможно рассматривать в рамках одной «безошибочной» концепции, так как по своей природе она представляет собой далеко не простое явление, дополнительно подвергаясь сильному культурному влиянию. Парафразируя латинскую сентенцию римского драматурга Теренция – *Quot homines, tot sententiae*¹, можно утверждать, что сколько людей (ученых), столько и взглядов на метафору. Поэтому наша задача заключается в том, чтобы не столько указать на всё разнообразие отношений к метафоре (и представить хронологию их развития), сколько показать роль национального метафорического мышления и его влияние на формирование идиостиля поэта.

¹ В. Серов, *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений*, «Локид-Пресс», Москва 2003, с. 215.

В следующем разделе работы наше внимание будет сосредоточено на вычленении факторов уровня переводимости метафоры. Основываясь на наших предположениях о том, что понимание / восприятие метафоры является в некоторой степени культурно обусловленным, мы хотели бы выделить те составляющие метафорического образа, которые поддаются переносу в другую культуру, а также указать на те, которые в существенной степени ограничивают перевод, либо приводят к тому, что метафора ставится в разряд непереводаемых.

Итак, на что же необходимо обращать внимание при переводе метафоры? На какие установки могут опираться переводчики в процессе переноса в целевую культуру метафорического образа, наблюдаемого в исходном тексте? Ответам на эти непростые вопросы мы посвятим последнюю часть второй главы. Опираясь на работы польских и иностранных ученых, мы попытаемся выделить те приемы перевода авторских метафор, которые в дальнейшем послужат теоретической базой для проведения анализа.

Последняя глава настоящей работы будет посвящена сопоставительному анализу фрагментов стихотворений Есенина и их польских переводов. Отметим, что передача метафоры является для нас важнейшей составляющей польских вариантов произведений, т.е. переводческой доминантой. По мнению польской ученой Анны Беднарчик, переводческая доминанта – это „ten element struktury utworu tłumaczonego, który trzeba przełożyć (odtworzyć) w utworze docelowym, aby zachować całokształt jego subiektywnie istotnych cech”².

Стоит обратить внимание, что исследовательница подчеркивает субъективность выбора важнейших составляющих произведения. Продолжая свои рассуждения Беднарчик замечает, что доминанта, выделенная переводчиком, может отличаться от доминанты, выделенной критиком, либо читателем³. И здесь мы считаем необходимым объяснить наш выбор доминанты, которой является метафора. Согласно мнению многих есениноведов (например, Петра Юшина, Аллы Марченко, Натальи Солнцевой и других), а также нашему, есенинская лирика неотделима от метафорических образов, именно они являются ее «опорным компонентом», «узнаваемым приемом», тем самым выделяя идиостиль поэта на фоне других мастеров слова. Именно поэтому мы считаем, что перевод есенинских стихотворений без пристального уделения внимания метафоре невозможен.

Поддавая анализу переводы, мы постараемся ответить на вопрос, что в процессе перекодирования удалось сохранить, а что, к сожалению, было

² A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie. Modyfikacja tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1999, s. 19.

³ A. Bednarczyk, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 13.

потеряно (и к каким изменениям в тексте привели потери). В данной главе будут выделены три тематические группы метафор, которые, по нашему мнению, вполне обоснованно можно считать лейтмотивами есенинской лирики. Каждый подраздел, посвященный конкретной из этих групп, будет начинаться с представления научных основ выделения данной группы. Далее последует анализ польских переводов (в сопоставлении с оригиналом).

Завершая наши рассуждения, попытаемся сформулировать основные приемы, используемые польскими переводчиками, а также перечислить сложности, связанные с переводом метафорических образов.

ГЛАВА 1

ТВОРЧЕСТВО СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА В ПОЛЬШЕ

1.1. Обзор польских научных работ по творчеству Сергея Есенина

Творчество Сергея Есенина – одного из самых популярных русских поэтов легко узнается польскими читателями, занимая важное место в польской литературной среде. У польского реципиента была возможность ознакомиться с ним еще при жизни поэта, то есть в начале 20-го века. И почти век спустя, интерес к его произведениям не пропал, на что указывает количество не только печатных, но и электронных источников¹. Есенин вошел в польскую литературу и культуру, оставив в ней свой след, повлияв на стилистические характеристики поэтики нескольких польских поэтов (Леонарда Подгорского-Околува, Владислава Броневского, Бруно Ясенского, Тадеуша Новака), став «одним из любимейших» для многих польских переводчиков. Его поэзия не перестает читаться и переводиться, выросло уже не одно поколение реципиентов, которое высоко оценивает лирику Есенина, продолжая возвращаться к ней.

Однако несмотря на большую популярность есенинских произведений, мы должны отметить, что до сих пор в Польше было издано довольно небольшое число монографий, посвященных творчеству поэта. Если взять во внимание количество переводов лирических произведений, поэм (не исключая при этом единственной повести *Яр*), выполненных в Польше, то стоило бы ожидать, что труды, в которых исследовались бы особенности стиля Есенина, проблемы, связанные с переводом его произведений, будут представлены более многочисленно. А тем временем, к наиболее обширным работам можно отнести лишь следующие: Владислав Петровски *Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej* (1967), *Imażynizm rosyjski* (1977)², Ежи Шокальски *Czas w poezji*

¹ Адреса интернет-страниц, на которых помещены авторизированные и неавторизированные переводы с Есенина: Poema.pl, <https://poema.pl/kontener/1030-jesienin-sergiusz> (доступ: 05.2015); Janusz Uhma, Republika, http://j_uhma.republika.pl/jesienin.html (доступ: 05.2015); „Libertas”, http://www.libertas.pl/poezja_sergiusz_jesienin_wybor_wierszy.html (доступ: 05.2015); Szuflada. net, <http://szuflada.net/wiersze-siergiej-jesienin/> (доступ: 08.2015).

² W. Piotrowski, *Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków, Kraków 1967; W. Piotrowski *Imażynizm rosyjski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1977.

Sergiusza Jesienina (1995)³. В данных монографиях затрагиваются такие проблемы как: восприятие поэзии Есенина в Польше, анализ литературного движения имажинизм, выражение временных едениц в есенинской поэзии. Польскими учеными были также проведены исследования, касающиеся жизни поэта. Эльвира Ватала и Виктор Ворошильски являются авторами биографии поэта *Życie Sergiusza Jesienina* (1973)⁴, а Гжэгож Ойцевич, Рената Влодарчик и Дариуш Зайдел посвятили свою работу *Zabójstwo Sergiusza Jesienina: Studium kryminalistyczno-historycznoliterackie* (2003)⁵ трагичной гибели Есенина.

Благодаря труду вышеперечисленных авторов у польских реципиентов есть возможность узнать многочисленные аспекты творчества Есенина, его жизненный путь, а также получить сведения о неожиданной, скоропостижной смерти поэта. Несомненно, польские исследователи внесли значительный вклад в есениноведение. Однако наше внимание обращает на себя факт, что среди работ наблюдается недостаток исследований, посвященных такому важному аспекту, как перевод есенинских произведений. Недостаточно рассмотрены и изучены проблемы, связанные с трансформациями, которым подвергается текст в процессе перехода в иноязычную среду, а также потери и изменения, формирующие «новое», «польское» восприятие творчества Есенина.

В отдельных, опубликованных статьях, исследователи указывали на некоторые особенности стиля и мировоззрения русского поэта, этой же проблематике было посвящено несколько научных конференций. Однако, удивительным для нас остается тот факт, что до сих пор вышла всего лишь одна монография, рассматривающая проблемы и качество переводов лирики Есенина на польский язык, относящаяся к межвоенному периоду с 1922 по 1939 год (имеется в виду монография Петровского).

На проблему нехватки таких трудов обращали внимание такие исследователи как: Зыгмунт Збыровский⁶ – в начале пятидесятих годов, позже, уже в восьмидесятих годах Миколай Крук⁷, и в конце девяностых Ежи Шокальский⁸. Хотелось бы верить, что данная работа в некоторой степени восполнит, образовавшуюся лауну.

³ J. Szokalski, *Czas w poezji Sergiusza Jesienina*, Wydawnictwo Instytutu Slawistyki PAN, Warszawa 1995.

⁴ E. Watała, W. Woroszyński, *Życie Sergiusza Jesienina*, PIW, Warszawa 1973.

⁵ G. Ojcewicz, R. Włodarczyk, D. Zajdel, *Zabójstwo Sergiusza Jesienina: Studium kryminalistyczno-historycznoliterackie*, Wydawnictwo WSPol, Szczytno 2009.

⁶ Z. Zbyrowski, *Czterdzieści lat sławy literackiej Sergiusza Jesienina w Polsce*, „Slavia Orientalis” 1964, nr 1, s. 33–54.

⁷ M. Kruk, *Z problemów recepcji S. Jesienina w Polsce w latach 1960–1985*, „Zeszyty Naukowe” Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, *Materiały Ogólnopolskiej Konferencji poświęconej postaci S. Jesienina*, J. Czykwin (red.), Białystok 1987, s. 173–190.

⁸ J. Szokalski, *Jesienin w Polsce powojennej*, [w:] *50 lat polskiej rusycystyki literaturoznawczej*, W. Bulandra (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 188–210.

Презентацию научных работ польских ученых, раскрывающих особенности лирики Есенина, мы считаем необходимым начать с краткого представления первой монографии, посвященной творчеству поэта. Исходя из того, что всплеск интереса к творчеству автора поэмы *Пугачев* явление не однократное, стоит уделить особое внимание первым признакам взаимодействия, знакомству с его творчеством польского читателя, и позже, влиянию, оказанному на польских поэтов. Именно поэтому ниже будут представлены самые существенные выводы, наблюдаемые в работе *Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej*.

Согласно исследованиям Петровского, первое упоминание о творчестве Есенина в Польше появилось еще при жизни поэта – в 1922 году. В это время в России он был уже поэтом хорошо известным широкому кругу читателей. На Родине поэта до 1922 года были изданы следующие собрания его произведений: *Радуница* (1916), *Голубень* (1918), *Преображение* (1918), *Трепьяница* (1920), *Исповедь хулигана* (1921), теоретическая статья *Ключи Марии* (1920), поэма *Пугачев* (1921), *Избранное* (115-страничный том, состоящий из избранных произведений, напечатанных в журналах «Скифы» и «Красный звон»), изданная отдельно поэма *Сельский часослов* (1918), берлинское издание *Триптих* (1920) и *Собрание стихов и поэм* (1922).

Первая заметка о творчестве Есенина появилась в польской литературной печати – журнале «Skamander» свое положительное мнение о поэзии Есенина высказал знаток такого масштаба как Ярослав Ивашкевич⁹. В то же время о произведениях Есенина свое мнение выразил также Кароль Заводзински¹⁰.

В первой заметке (относящейся к поэме *Пугачев*), которую написал Ивашкевич, не появляется общая биографическая информация о поэте. По мнению Петровского, это дает предположение о том, что адресатами заметки могли быть читатели уже знакомые с творчеством Есенина, возможно читающие его в оригинале. Ивашкевич и Заводзински положительно оценили произведения Есенина, а также доброжелательно (Заводзински) отнеслись к новому литературному течению (имажинизму), основоположником которого в России, среди других, был и Есенин.

Противоположное мнение, касающееся именно имажинизма, высказал в своей книге, вышедшей в конце 1922 года, Стефан Жеромски¹¹, который вообще довольно сдержанно относился к новым авангардным течениям. Отвергая имажинизм, Жеромски подчеркивает те из его постулатов, которые могут отвернуть от него поляков (как например, богохульство). Творчество

⁹ „Skamander” 1922, z. XX–XXI, b.p., cyt. za: W. Piotrowski, *Sergiusz Jesienin...*, s. 9.

¹⁰ K.W. Zawodziński, *Z ruchu literackiego w Rosji*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 9, b.p., cyt. za: W. Piotrowski, *Sergiusz Jesienin...*, s. 10.

¹¹ S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, Wydawnictwo J. Morkowicza, Warszawa 1922.

Есенина, как самого влиятельного представителя данного течения, тоже поддается критике. Однако завершая свою книгу *Snobizm i postęp* Жеромски признает великий талант автора поэмы *Пугачев*, но, тем не менее, полностью отвергает его идейный подход к литературе.

Первыми переводчиками поэзии Есенина в Польше стали – Кароль Ви-навер (перевел поэму *Товарищ*) и Богдан Жираник (автор перевода поэмы *Июня*). Характерной чертой первого этапа проявления интереса к творчеству поэта был выбор для перевода произведений, написанных после революции, и представляющих картину этого исторического события сквозь призму восприятия самого автора (не переводятся ранние, дореволюционные произведения). Петровский считает, что эту тенденцию можно объяснить желанием поляков понять, что происходило в то время в России, и как ее граждане воспринимали последствия революции¹².

Немного позже поэзией Есенина заинтересовались такие известные польские переводчики и поэты как: Ясеньски, Броневски, Юзеф Лободовски, Владимир Слободник, Подгорски-Околув, Евгениуш Морски, Казимеж Анджей Яворски. Интерес столь широкого круга выдающихся переводчиков и поэтов способствует более разнообразной тематике стихотворений, которые в переводе будут попадать в польскую прессу.

В Польше поэзия Есенина переживает пик интереса уже после его неожиданной смерти, так как большинство авторов старалось найти объяснение этому трагичному событию. Не только в Польше, но и за рубежом, а прежде всего на Родине поэта, в 1926 году наблюдается очень большое число публикаций, посвященных Есенину. Издаются воспоминания о поэте, появляются новые биографические материалы, сборники статей, представляющих результаты исследований его творчества, печатаются стихотворения. Начинается также дискуссия о «есенинщине», толчок к которой дает серия самоубийств молодых людей, вдохновленных поступком Есенина.

В 1926 году в Польше начинается дискуссия по поводу качества переводов произведений Есенина, также замечается и поддается оценке его влияние на творчество польских поэтов. Именно в этом году Броневски помещает в журнале «*Wiadomości Literackie*» статью под названием *O twórczości Sergiusza Jesienina. Po zgonie znakomitego poety*¹³.

Вскоре после появления упомянутой нами статьи, в этом же журнале, печатается краткая автобиография Есенина с обширным вступительным комментарием, написанным Павлом Эттингером¹⁴. В автобиографии рас-

¹² W. Piotrowski, *Sergiusz Jesienin...*, s. 17.

¹³ W. Broniewski, *O twórczości Sergiusza Jesienina. Po zgonie znakomitego poety*, „*Wiadomości Literackie*” 1926, nr 3 b.p., cyt. za: ibidem, s. 96.

¹⁴ P. Ettinger, *Autobiografia Sergiusza Jesienina*, „*Wiadomości Literackie*” 1926, nr 17, b.p., cyt. za: W. Piotrowski, *Sergiusz Jesienin...*, s. 97.

сказывается о деревенском детстве поэта, о войне, революции, о его первых литературных шагах. В ней сам Есенин (путем цитирования) определяет свое отношение к советской власти и в общих чертах формулирует манифест имажинистов.

Благодаря Эттингеру польский читатель смог узнать не только о неизвестных до тех пор фактах из жизни поэта, но и о некоторых событиях литературной жизни России.

Стоит отметить, что кроме переводов, критических статей и рецензий в 1926 году появились новые формы, свидетельствующие о заинтересованности творчеством Есенина – стихотворение, посвященное поэту и стихотворение о его произведении: *Pamięci Jesienina* Слободника¹⁵, а также *Elegia (Jesieninowi)* Романа Брандстаэттера¹⁶. В свою очередь, третье произведение *Tragednia duszy słowiańskiej*, автором которого был Витольд Захентер¹⁷, представляло собой, своего рода, поэтическую «рецензию» поэмы *Пугачев*.

С приближением конца 1926 года интерес к творчеству поэта начинает постепенно угасать. На протяжении следующих трех лет (1927–1929) в польской прессе появились всего лишь три статьи, полностью посвященные Есенину.

Однако в начале тридцатых годов популярность поэзии Есенина начинает снова расти. Это происходит благодаря работам двух ведущих переводчиков – упомянутого уже Яворского и нового любителя поэзии Есенина – Лободовского. Именно эти два автора в тридцатые годы выполнили самое большое количество переводов русского поэта.

Исследования Петровского подтверждают, что на протяжении всего лишь 17 лет (с 1922 по 1939) творчество Есенина не только смело вошло в польскую литературу, вызывая волнение и интерес среди польских реципиентов, но и нашло место в творческой среде, оказывая влияние на поэтов и находя среди них подражателей. Сам автор исследований подчеркивает, что поэзия Есенина была узнаваемой и любимой поляками, которые принадлежали к разным политическим и творческим направлениям.

Продолжая следить за публикациями, посвященными творчеству Есенина, необходимо отметить, что сразу же после окончания Второй мировой войны начинает появляться большое количество новых переводов его поэзии, в ведущих литературных журналах печатаются отдельные критические ста-

¹⁵ W. Słobodnik, *Pamięci Jesienina*, „Robotnik” 1926, nr 57, b.p., cyt. za: W. Piotrowski, *Sergiusz Jesienin...*, s. 109.

¹⁶ R. Brandstaetter, *Elegia (Jesieninowi)*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 8, b.p., cyt. za: W. Piotrowski, *Sergiusz Jesienin...*, s. 109.

¹⁷ W. Zachenter, *Tragedia duszy słowiańskiej*, „Gazeta Literacka” 1926, nr 17, b.p., cyt. za: W. Piotrowski, *Sergiusz Jesienin...*, s. 110.

ти. В предисловиях и послесловиях к книжным изданиям стихотворений затрагиваются проблемы, связанные с переводом, а также касающиеся личности и мировоззрения поэта, но все же не выходит ни одна обширная работа, раскрывающая польскому читателю специфику есенинского мастерства.

С началом шестидесятых годов дискуссия, сосредоточенная на особенностях творчества Есенина, становится более глубокой. В 1962 году Северин Полляк издает сборник эссе под заглавием *Wyprawy za trzy morza*¹⁸, в который входят очерки о русской литературе. В книге автор затрагивает тему восприятия поэзии Есенина, останавливая свое внимание на поэтических драмах *Пугачев* и *Страна негодяев*. По его мнению, многими читателями творчество Есенина воспринимается довольно поверхностно. Автор приводит в качестве примера высказывания современников поэта – Владимира Маяковского и Максима Горького, которые критиковали Есенина, но в то же время видели его особенный дар и неповторимый, оригинальный стиль.

Интересным для нас является также факт, что в тексте эссе не упоминается о том, что и в Польше у многих исследователей, знающих поэзию Есенина, было такое же мнение о нем, и они часто высказывались о Есенине как о деревенском поэте, с наивным мировосприятием, любящем природу и животных, воспевающем их красоту и не более. К их числу, в свое время, принадлежал и сам автор эссе, который, будучи составителем антологии русской поэзии, изданной в 1947 году, поместил в ней следующую ноту:

Poezja Jesienina jest przeniknięta przejmującym liryzmem, dominującą jej nutą jest miłość do ziemi, pejzażu ojczystego, przywiązanie do domu rodzinnego. (...) Postawa Jesienina jest nieco prymitywna, animistyczna. Realizm jego ma charakter naiwnie-obrazowy. Motywy antropomorficzne i zoomorficzne przewijają się w jego twórczości jako wynik prymitywności wyobraźni (...) To co w poezji Jesienina jest trwałe (...) – to niezwykle czysty i przejmujący ton liryczny¹⁹.

Возможно, что мнение Полляка, напечатанное в антологии, было основано на впечатлении от стихотворений, принадлежащих к раннему этапу творчества поэта, ведь сборник эссе *Wyprawy za trzy morza* вышел спустя 15 лет после издания антологии, и был посвящен более зрелым произведениям.

На «расхождение во мнении» Полляка обращает внимание также Ежи Литвинов в своей работе *Rosyjska poezja radziecka lat dwudziestych w polskiej opinii literackiej 1945–1965*²⁰. Он пишет, что на такое, а не иное содержание ноты, помещенной в антологии, повлияло неприязненное от-

¹⁸ S. Pollak, *Wyprawy za trzy morza*, Czytelnik, Warszawa 1962, s. 44–57.

¹⁹ *Dwa wieki...*, s. 439.

²⁰ J. Litwinow, *Rosyjska poezja radziecka lat dwudziestych w polskiej opinii literackiej 1945–1965*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1972, nr 3, s. 43–65.

ношение польской критики к поэзии Есенина в сороковые годы²¹ (согласно наблюдениям автора, отношение к наследию поэта изменится в конце пятидесятых²²).

Отметим также, что немаловажным, оказывающим большое влияние на литературных критиков, является и следующее обстоятельство – в конце сороковых годов как поэзия Есенина, так и сама личность поэта находились в «литературном изгнании», прежде всего, на его Родине, и возможно именно этот факт мог повлиять на нелестный отзыв составителей антологии.

Позже в своем эссе *Jesienin i jego dramaty poetyckie*²³ Полляк пишет, что самая видимая особенность: любовь к природе, наивное мировосприятие, свойственное сельскому повесу – это лишь верхний пласт поэзии Есенина, а ее настоящая сила скрывается в глубокой эмоциональности и воздействии на читателя. Автор сборника *Wyprawy za trzy morza* тщательно исследует, отраженный в поэмах, образ Есенина, используя метариалы, прежде всего, изданные в России. В данном очерке Полляк вдумчиво анализирует поэтические драмы и пытается растолковать их значение, сопоставляя биографические факты, которые отражены в произведениях.

Однако и в следующем сборнике своих эссе под заглавием *Niepokoje poetów*²⁴, опубликованном в 1972 году, автор помещает часть информации о поэте, которая помещалась уже в антологии, соединяя ее с некоторыми фактами, напечатанными в сборнике *Wyprawy za trzy morza*. Полляк пишет, что „Postawa Jesienina jest nieco prymitywna, animistyczna. (...) Jego imażynizm przejawia się między innymi wprowadzeniem do porównań całego zwierzyńca i zodiaku”²⁵. Можно констатировать, что мнение автора эссе на тему творчества Есенина на протяжении нескольких лет менялось.

С нашей точки зрения существенным является вопрос – почему Полляк возвращается к своим первым наблюдениям и снова «упрекает» Есенина в примитивизме? Истинный ответ мог бы дать, наверное, только сам автор. Однако мы можем предполагать, что «упрек» повторится, возможно, потому, что попытка поместить творчество Есенина в общие рамки и закрыть его в этих рамках, прийти к одному обобщенному выводу, касающемуся его лирики, потерпела неудачу. На определенном этапе поэзии Есенина действительно не были чужды примитивизм и наивность, однако это был лишь период на пути поиска «себя как поэта», своих средств выражения и своих образов. Нельзя забывать о том, что первые стихотворения, вошедшие в сборник

²¹ Ibidem, s. 15.

²² Ibidem, s. 67.

²³ S. Pollak, *Wyprawy...*, s. 45.

²⁴ S. Pollak, *Niepokoje poetów*, Wydawnictwo Literackie, Karków 1972.

²⁵ Ibidem, s. 123.

Радунца (1916), относятся к раннему (юношескому) этапу творчества. На сознание деревенского подростка огромное влияние оказала также та среда, в которой он рос и вырос. Полную картину мировоззрения, отраженного в поэзии, даст лишь глубокий анализ всех этапов творчества поэта. И только проведя такую работу, мы получим возможность проследить путь развития и «созревания» индивидуального стиля.

Однако, несмотря на то, что мнение Полляка не было однозначным, мы смело можем утверждать, что, обладая уникальным «литературным» чутьем, сам будучи поэтом, он не раз отстаивал в своих статьях «доброе имя» русского собрата по перу и отдавал должное его таланту. О его неугасающем интересе к есенинской лирике могут свидетельствовать также переводы, выполненные на протяжении многих лет.

Стоит отметить, что его теоретические работы, посвященные восприятию русской поэзии 20-го столетия в общем, и творчеству Есенина в частности, внесли в польскую литературу много новой информации. В уже упомянутом нами эссе *Niepokoje poetów*, Полляк анализирует важнейшие события и перемены, произошедшие в русской поэзии в первой половине двадцатого века, последовательно представляет, возникающие в начале века, литературные течения, их декларации и тематическую направленность произведений. Автор эссе также довольно подробно знакомит польских читателей с процессом становления одной из литературных школ того времени – имажинизма, обращая внимание на ее разделение на два направления – урбанистическое и пейзажно-лирическое, которое произошло внутри данной группы.

Далее автор уделяет внимание реализации установок построения произведения, заложенных в декларации имажинистов. Основной из них было отделение образа от смысла и его ведущая роль в построении стихотворения. Однако подход к «выполнению» данного приема имел для представителей школы скорее «теоретический характер» – на практике он реализовался довольно «сдержанно» и чаще всего ограничивался метафорой, подчиненной лирическому произведению, воспринимаемому как совокупность образов.

Высказываясь о поэзии членов данной школы, Полляк останавливает свое внимание и на творчестве Есенина. По мнению автора, поэт, будучи одним из наиболее выдающихся представителей течения, еще до составления декларации имажинистов в своих произведениях реализовал некоторые его постулаты. Образность есенинской поэзии, которая черпает из истоков крестьянского воображения о мире, была в данный период новым явлением в русской литературе. И хотя Есенин был одним из основателей имажинизма в России, то по мнению польского критика, отдавал себе отчет в том, что его поэзию не ограничивают постулаты ни одной литературной школы.

В упоминаемом эссе, Полляк делает интересное, с нашей точки зрения, замечание, касающееся характерной черты есенинской поэзии:

W poezji Jesienina niemal od początku zaznacza się wewnętrzne pęknięcie, nuta wewnętrznej kontrowersji, dysharmonia, ustawiczna ambiwalencja uczuciowa, wynikająca ze „zderzenia” z miastem, a później z obcymi mu w istocie dążeniami rewolucji²⁶.

Следует отметить, что содержание работ, посвященных творчеству русского поэта и его личности, со временем становится более глубоким, благодаря чему у польского реципиента появляется возможность ознакомиться не только с лирикой Есенина, его теоретическими установками по отношению к искусству, но также узнать больше фактов из биографии поэта.

Наше мнение подтверждает, изданная в 1972 книга Анатоля Стерна – *Głód jednoznaczności*²⁷, в которую вошли очерки о поэтах и поэзии, между прочим, и о Есенине. Посвященный ему раздел книги, носит название *We władzy czarnego człowieka. Tragedia Sergiusza Jesienina*²⁸. Автор приводит не только факты из биографии поэта, но, кроме того, старается найти причину его «двойственной» натуры. Важным здесь является внимание, уделенное теоретическому подходу Есенина к поэзии. Стерн рассмотрел содержание важнейшей теоретической работы поэта – *Ключи Марии*, объясняющей индивидуальное миропонимание Есенина, а также его теоретический взгляд на истоки русского искусства. Данный трактат автора *Июнии* – это ценнейший материал для исследователей его лирики.

Продолжая тему восприятия поляками творчества и отношения к личности русского поэта, необходимо упомянуть следующую работу, заслуживающую нашего внимания. *Życie Sergiusza Jesienina*²⁹ – это первая биография поэта, написанная польскими исследователями (Ваталой и Ворошильским), которая вышла в 1973 году (как ни странно, ранее полная биография Есенина в Польше не издавалась). До 1973 года в сборниках стихотворений, в изданиях отдельных переводов печаталась общая, энциклопедическая информация (иногда краткая автобиография, как например, в сборнике есенинских стихотворений, составленном Земовитом Федецким *Poezje*, 1960). Существенные изменения в этой области произошли вместе с появлением книги Ваталы и Ворошильского (переизданной в 1982 году).

²⁶ Ibidem, s. 123.

²⁷ A. Stern, *Głód jednoznaczności*, Czytelnik, Warszawa 1972.

²⁸ Ibidem, s. 79–88.

²⁹ E. Watała, W. Woroszyński, *Życie Sergiusza Jesienina...*

Работа представляет собой внимательный подход к сбору и анализу данных, касающихся жизни поэта, это также попытка показать реальные факты и начертить хронологию событий, происходящих в жизни Есенина.

Как известно, в России, еще до своей смерти, Есенин издал несколько автобиографий, в которых некоторые факты искажались, или совершенно изменялись, часто по желанию самого автора. Возможно поэтому в Польше не существовала ни одна, признанная всеми, биография. Точной являлась лишь основная информация, но в то же время существовали и такие сведения, которые противоречили друг другу. Ватала и Ворошильски начертили портрет Есенина без свойственной многим авторам афирмации и мифологизации, а также представили польскому читателю полную картину эпохи, в которой он жил и писал. Благодаря информации, помещенной в данной книге, польский реципиент имел возможность не только узнать судьбу поэта, но и значительно лучше понять его творчество.

На протяжении следующих лет интерес к личности и творческой деятельности Есенина продолжает расти. В 1977 выходит важная работа выдающегося исследователя поэзии Есенина – Петровского, посвященная литературному течению – имажинизму, одним из основателей которого был Есенин. Необыкновенно щепетильный подход автора к представлению разработанного материала, дает польскому читателю возможность проследить как судьбу самого литературного направления: его зарождение, развитие и прекращение деятельности, так и его основоположников. Несомненно, монография пользовалась бы большим успехом, но ее очень маленький тираж (100+22 экземпляра) существенно ограничил доступ к ней польским читателям.

Семидесятые годы завершает издание книги Габриели Порэмбины *Tradycje a nowatorstwo w literaturze radzieckiej pierwszych lat porewolucyjnych*³⁰, в которой были помещены статьи, посвященные поэтам, затрагивающим в своем творчестве тему революции. Это была последняя работа, напечатанная в конце семидесятых, в которой появилась информация, касающаяся Есенина.

В начале восьмидесятых годов интерес к творчеству автора поэмы *Пугачев* не исчезает. Петровски – которого смело можно отнести к ведущим польским есениноведам, издает статью литературоведческого характера *Sposoby konstruowania podmiotu lirycznego w poezji rosyjskiej lat dwudziestych (W. Majakowski i S. Jesienin)*³¹. Она посвящена формированию портрета ли-

³⁰ G. Porębina, *Tradycje a nowatorstwo w literaturze radzieckiej pierwszych lat porewolucyjnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1979.

³¹ W. Piotrowski, *Sposoby konstruowania podmiotu lirycznego w poezji rosyjskiej lat dwudziestych (W. Majakowski i S. Jesienin)*, [w:] *Postać w literaturze rosyjskiej XX wieku (analizy i przekroje)*, S. Poręba (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1983, s. 39–46.

рического героя в русской поэзии 20-х годов, на примере творчества Маяковского и Есенина.

Лирика и личность Есенина не перестают привлекать польских исследователей, в связи с чем, в 1985 году в Белостоцком университете проходит конференция, полностью посвященная его творчеству. В 1987 году публикуются конференционные материалы³², из которых можно узнать, что многие характерные черты, свойственные поэтическому стилю Есенина, вошли в круг научных интересов польских ученых. В общем в сборнике можно найти 16 статей представителей разных научных направлений, затрагивающих как рецепцию поэзии Есенина в Польше, так и особенности его идиостиля. Данный сборник указал на широкий спектр исследовательских направлений, касающихся творчества русского поэта. В нем были затронуты такие актуальные вопросы есениноведения, как например: *Świat poetycki i rudymenty wierzeń słowiańskich*³³ (автор Казимеж Сломиньски), *Jesieninowska koncepcja przemijania*³⁴ (Вацлав Шершунович), *Семантическая доминанта «дорога» в поэтических текстах Есенина*³⁵ (Валентина Мешковска), *Информативная ценность диалектных слов в повести Сергея Есенина Яр*³⁶ (Бенигна Ханевска).

В сотую годовщину со дня рождения поэта – в 1995 году выходит монография Шокальского под заглавием *Czas w poezji Sergiusza Jesienina*³⁷. Автор исследует значение взаимосвязи языковых средств (глагол, дейктические слова и др.) и структуры художественного времени, для того, чтобы определить индивидуальную модель построения поэтического мира в плане выражения времени. Ученый видит цель исследования в том, чтобы показать отвержение Есениным (его лирическим героем) настоящего и происходящего. При этом автор замечает, что также прошедшее и будущее принимаются поэтом только в тех случаях, если выражают «кровное» / «родное», т.е. выявляют связь с «Домом». Автор замечает в есенинском восприятии времени перекличку с древними философскими учениями Востока, которые нередко приводят своих сторонников к отрицанию значимости эмпирического мира.

В этом же году 7–9 декабря в Институте славистики Польской академии наук в Варшаве проходит научная конференция „Sergiusz Jesienin i problemy literatury nurtu wiejskiego”³⁸. Большинство материалов конференции вошло

³² „Zeszyty Naukowe” Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Materiały Ogólnopolskiej Konferencji poświęconej postaci S. Jesienina, J. Czykwin (red.), Białystok 1987.

³³ Ibidem, s. 69–86.

³⁴ Ibidem, s. 141–156.

³⁵ Ibidem, s. 235–246.

³⁶ Ibidem, s. 247–254.

³⁷ J. Szokalski, *Czas w poezji Sergiusza Jesienina...*

³⁸ „Sergiusz Jesienin i problemy literatury nurtu wiejskiego”, organizatorzy Instytut Sławistyki PAN przy udziale Rosyjskiego Ośrodka Nauki i Kultury w Warszawie.

в сборник статей под заглавием *W kręgu Jesienina*³⁹ (изданный лишь в 2002 году). Редактором данного сборника был Шокальский, в нем помещено 11 статей польских и зарубежных ученых, в том числе Аллы Марченко, Петровского и Шокальского.

В литературных и академических изданиях также печатаются статьи, посвященные Есенину и его творчеству: *Problemy interpretacji i reinterpretacji twórczości S. Jesienina*⁴⁰ (написанная Петровским), *Поэтическая иконопись С. Есенина*⁴¹ (Вавжиньца Попель-Махницкого)

В 1996 году в журнале «*Studia Rossica Posnaniensia*» Попель-Махницки печатает свои рассуждения на тему *Религиозности поэзии С. Есенина*⁴², а в 1998 году в журнале «*Linguodidactica*» появляется статья Софии Абрамовичуны *Antroponimia w liryce S. Jesienina*⁴³.

На протяжении нескольких следующих лет не появляются монографии, расширяющие и углубляющие знания реципиентов о творчестве, и о жизненном пути автора *Июнии*. Однако Есенин и его наследие не выходят из поля интересов ученых, свидетельством чему является книга, написанная Нарцизом Лубницким – *Światopogląd Jesienina w świetle jego twórczości*⁴⁴. Из информации, помещенной в книге следует, что работа была подготовлена для печати еще в 1977 году, однако издание датируется 2006 годом, уже после смерти ее автора (к изданию книга была подготовлена женой Лубницкого). В работе представлены этапы творческих поисков поэта, его взгляды на окружающую действительность и отношение к ней. Автор стремится показать читателю непосредственное отражение мировоззрения и биографических фактов из жизни Есенина в его творчестве.

Завершая обзор работ, посвященных Есенину, мы хотели бы остановиться на одном из наиболее противоречивых «происшествий» из биографии поэта – его гибели. Повышенный интерес к этой теме, как на Родине Есенина, так и за рубежом приходится на девяностые годы и начало 21-го

³⁹ *W kręgu Jesienina*, J. Szoklaski (red.), Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 2002.

⁴⁰ W. Piotrowski, *Problemy interpretacji i reinterpretacji twórczości S. Jesienina*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Oddziału PAN w Krakowie”, Wydawnictwo PAN, Kraków 1996, t. 39, z. 2, s. 37–38.

⁴¹ W. Popiel-Machnicki, *Поэтическая иконопись С. Есенина*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 1995, z. 26, s. 45–54.

⁴² W. Popiel-Machnicki, *Религиозность поэзии С. Есенина*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 1996, z. 27, s. 109–114.

⁴³ Z. Abramowiczówna, *Antroponimia w liryce S. Jesienina*, „*Linguodidactica*” 1998, z. 2, s. 7–13.

⁴⁴ N. Łubnicki, *Światopogląd Jesienina w świetle jego twórczości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006.

столетия. Развитию интереса к данной теме поспособствовали изменения на политической сцене обеих стран.

Итак, уже в конце 1989 года в журнале «Kultura i życie» появляется статья Генрика Хондзыньского под неоднозначным заглавием *Morderstwo Jesienina*⁴⁵. В статье представлены результаты исследований, проведенных в СССР, целью которых являлось представить реальные факты, повлекшие за собой смерть поэта. Появляются также другие статьи и заметки⁴⁶, раскрывающие эту тему, или непосредственно касающиеся ее.

Стоит отметить, что вначале в польской прессе печатаются лишь материалы российских исследователей, расследующих гибель Есенина, как например, в статье Петра Ендрощика под заглавием *Jesienin padł ofiarą oprawców Stalina*⁴⁷ (в ней были помещены сведения из исследования убийства поэта, проведенного Виктором Кузнецовым).

Однако с течением времени также в Польше появляется группа ученых, сосредоточившая свое внимание на этом трагичном событии. Ведущим специалистом среди них является Ойцевич – автор многочисленных статей⁴⁸, раскрывающих и анализирующих факты, связанные с кончиной поэта. Итогом многолетнего исследования этого таинственного события становится книга под заглавием *Zabójstwo Sergiusza Jesienina. Studium kryminalistyczno-historycznoliterackie*⁴⁹.

⁴⁵ H. Chądzyński *Morderstwo Jesienina?*, „Kultura i Życie” 1989, nr 10, s. 1–4.

⁴⁶ M. Parajska, *Okoliczności śmierci S. Jesienina*, „Przyjaźń” 1989, nr 24, s. 7; J. Czernowski, *Tajemnica śmierci S. Jesienina*, „Przegląd Tygodniowy” 1990, nr 49, s. 14; F. Morochow [wywiad z badaczem twórczości S. Jesienina n.t. śmierci poety; przedruk z czasopisma „Trud” z 30.04.1989], „Argumenty” 1989, nr 26, s. 10.

⁴⁷ P. Jendroszczyk, *Jesienin padł ofiarą oprawców Stalina*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 213, s. 29.

⁴⁸ G. Ojcewicz, *Wokół śmierci Sergiusza Jesienina, czyli Tekst poetycki jako źródło wiedzy o przestępstwie*, „Slavia Orientalis” 2008, nr 4, s. 463–483; G. Ojcewicz, R. Włodarczyk, *Samobójstwo czy perfidne zabójstwo? Śmierć Sergiusza Jesienina w świetle współczesnej wiedzy kryminalistycznej i historycznoliterackiej*, cz. 1, „Przegląd Policyjny” 2008, nr 4, s. 5–39; *Samobójstwo czy perfidne zabójstwo? Śmierć Sergiusza Jesienina w świetle współczesnej wiedzy kryminalistycznej i historycznoliterackiej*, cz. 2, „Przegląd Policyjny” 2009, nr 1, s. 5–22; Г. Ойцевич, *Поэтическое произведение как источник информации о преступлении (поэты-современники о смерти Сергея Есенина)*, [в:] *Актуальные проблемы современной науки*, Н. Озерова (общ. ред.), Издательство НИЯК, СПб. 2009, с. 172–177; Г. Ойцевич, Р. Влодарчик, *Криминалистический эксперимент с применением огнестрельного оружия при установлении обстоятельств смерти поэта Сергея Есенина*, [в:] *Криминалистика и судебная экспертиза: наука, обучение, практика*. Коллективная монография / *Kriminalistika ir tiesto eksprtize: mosklas, studijas, praktika*, sudarytojai H. Malevski, G. Juodkaite-Gransteine, Vilnius 2009, s. 211–234.

⁴⁹ G. Ojcewicz, R. Włodarczyk, D. Zajdel, *Najnowsza wersja okoliczności i przyczyny śmierci Sergiusza Jesienina. Od zlecenia do ekshumacji*, <http://mediacentr.info/pl/criminal/>

Данное исследование возбудило интерес не только в Польше, но и в России. В работе дается точный анализ, основанный на многоэтапном эксперименте, который опровергает самоубийство поэта, и представляет все доказательства, позволяющие считать, что результатом смерти Есенина было заказное убийство. Это непростое во всех отношениях, как сбора метриалов (а особенно доступа к ним), так и самой темы следствие, проведенное очень щепетильно и тщательно, вносит огромный вклад в до сих пор волнующее многих событие. И возможно, как никогда раньше, приближает нас к ответу на сложный вопрос, касающийся гибели поэта.

Итак, подводя итоги обзора состояния научных работ, проведенных польскими учеными, мы приходим к выводу, что поэзия Есенина нашла верных поклонников среди польских исследователей. Интерес был проявлен не только к самой поэзии, но и к личности ее автора. И, несмотря на то, что переводы занимают ведущее место в популяризации наследия Есенина, а научные труды в этой области представлены более узким кругом работ, многосторонняя направленность в исследованиях свидетельствует о том, что поэзия Есенина и сам поэт занимали значимое место в польской литературной среде.

1.2. Восприятие поэзии Сергея Есенина в Польше

Рассматривая восприятие творчества Есенина в Польше в самом начале необходимо упомянуть, что до нас на эту тему высказывались следующие ученые: Збыровский⁵⁰ в статье *Czterdzieści lat sławy literackiej Sergiusza Jesienina w Polsce*, Петровский⁵¹ в монографии *Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej*, Крук⁵² в статье *Z problemów recepcji S. Jesienina w Polsce w latach 1960–1985* и Шокальский⁵³ в статье *Jesienin w Polsce powojennej*. Из вышепредставленных работ лишь одна является монографией, остальные труды – это статьи, помещенные в научной прессе (Збыровский) и конференционных сборниках (Крук, Шокальский).

В связи с тем, что работа Петровского подробно анализирует рецепцию поэзии Есенина до 1939 года, а сжатый характер остальных трудов не позволяет в совершенстве заполнить лакуну относительно послевоенного периода, в настоящей части работы мы постараемся проследить путь восприятия

najnowsza-wersja-okolicznoeshci-i-przyczyny-eshmierci-sergiusza-jesienina-od-zlecenia-do-ekshumacji_253 (доступ: 24.03.2016).

⁵⁰ Z. Zbyrowski, *Czterdzieści lat...*

⁵¹ W. Piotrowski, *Sergiusz Jesienin...*

⁵² M. Kruk, *Z problemów recepcji S. Jesienina w Polsce...*

⁵³ J. Szokalski, *Jesienin w Polsce powojennej...*

есенинского творчества в Польше начиная с послевоенного периода и заканчивая нашими днями.

Мы сосредоточим внимание, главным образом, на переводах (не обходя вниманием содержание кратких статей и заметок, помещенных, между прочим, как предисловия, или послесловия к сборникам стихотворений и отзывы в прессе), так как практическая часть наших рассуждений посвящается одному из аспектов перевода, а именно восприятию авторских метафор Есенина.

Итак, продолжая наши исследования, стоит отметить, что год окончания Второй мировой войны совпал с двадцатой годовщиной смерти поэта. Это событие не могло пройти бесследно. В начале 1946 года один из ведущих и самых активных довоенных и послевоенных популяризаторов поэзии Есенина – Казимеж Анджей Яворски напечатал несколько небольших статей⁵⁴, посвященных автору *Персидских мотивов*.

Вскоре после выхода статей Яворского в прессе появились переводы нового переводчика поэзии Есенина – Полляка (увлечение Полляка русской поэзией будет настолько сильным и плодотворным для польской литературы, что в 1966 году он получит награду польского ПЕН-клуба именно за переводы с русских поэтов).

Для поэзии Есенина это «знакомство» сыграет важную роль в продвижении его творчества в Польше, углублении знаний польских читателей, касающихся личности поэта и особенностей его стиля.

Подтверждением этого суждения является уже первое послевоенное книжное издание переводов Есенина, относящееся к 1947 году – антология *Dwa wieki poezji rosyjskiej*⁵⁵, составленная Мечиславом Ястурном и Полляком. Адам Поморски – гораздо позже, в начале 21-го века, напишет о ней:

Nigdy już w takim wyborze i w tak dobrych przekładach nie przedstawiono w Polsce kanonu dawnej rosyjskiej poezji. Po dziś dzień to jedyne źródło przekładów wielu klasyków rosyjskich XVIII i XIX wieku⁵⁶.

Во введении авторы подчеркивают, что данная антология является первым обширным изданием переводов русской поэзии. Отмечается также факт, что большинство поэтов, чьи произведения вошли в антологию, являются самыми выдающимися представителями русской поэзии данного времени.

Переводов стихотворений, принадлежащих Есенину, в антологию вошло одиннадцать. Авторами отдельных переводов являлись: Бронеvски (*Porzuciłem..., To nie chmury, nie mgły nad doliną dokoła, Otwórzcie mi stróże*

⁵⁴ К. А. Jaworski, *W 20-lecie śmierci Jesienina*, „Światło” 1946, nr 1, s. 5.

⁵⁵ *Dwa wieki poezji rosyjskiej*. Antologia, ułożyli i opracowali M. Jasturn i S. Pollak, Czytelnik, Warszawa 1947.

⁵⁶ А. Pomorski, *Jego Moskale*, „Literatura na Świecie” 2007, nr 7/8, s. 403.

anieli..., *Wszystko zmierza do własnej mety*, фрагмент поэмы *Pugaczow*), Ясеньски (*Przemienienie, Spowiedź chuligana*), Подгорски-Околув (*Lis*), Полляк (*Pieśń o suce, Klonie mój bezlistny, klonie oszroniony...*), а одно из наиболее популярных есенинских стихотворений – *Письмо матери* (*List do matki*) перевел Яворски. Послесловие, представляющее историю рождения и развития русской поэзии, написал Леон Гомолицки (до войны он был русским поэтом – Львом Гомолицким, после войны, поменяв имя на Леон, стал известен читателям как польский прозаик). Оно было помещено лишь в первом издании антологии (последующие издания, от 1951 и 1954 годов, вышли уже без послесловия). И только в первом издании в конце антологии была помещена краткая биографическая нота об авторах произведений, напечатанных в ней, в том числе и о Есенине. Из этой ноты следовала информация о том, что Есенин – это превосходный поэт первых лет революции, творчество которого насыщено пронизывающей все лирикой, а доминирующий мотив произведений – это любовь к природе, Родине и привязанность к отцовскому дому. С другой стороны, подход автора *Инонии* к жизни и творчеству примитивен и анимистичен, о чем свидетельствуют частые антропоморфические и зооморфические мотивы. Из ноты читатель узнает также, что Есенин по своей художественной программе имажинист, и что широкую популярность его поэзия получила лишь благодаря необыкновенно чистому и пронизывающему лирическому тону.

Принимая во внимание политическую обусловленность того времени, можно прийти к выводу, что не самый лестный отзыв о Есенине мог быть результатом общей критики, которой в Советском Союзе поддавался сам поэт и его творчество с начала 30-х до конца 40-х годов. О «приостановленном» интересе к поэзии Есенина в Польше, как результате недоброжелательного отношения к нему советской критики, упоминает автор статьи *Czterdzieści lat sławy lietarskiej Sergiusza Jesienina w Polsce* Збыровский⁵⁷. По его мнению, именно в связи с данными обстоятельствами, в пятидесятые годы не появлялись в печати исследования, посвященные творчеству поэта.

Необходимо отметить, что в послевоенный период произведения Есенина были известны уже настолько хорошо, что польский режиссер Вилиам Хожица решил поставить пьесу *Пугачев* на сцене Театра Поморской Земли в Торуня (1948), а позже в Польском Театре в Познани. Рецензенты приняли постановку без энтузиазма, но стоит упомянуть, что это событие возбудило волну неоднозначных откликов критики. Некоторые рецензенты, «воспользовавшись случаем», высказали свое отрицательное мнение по отношению к творчеству Есенина. Другие же, например, Заводзински⁵⁸, восприняли

⁵⁷ Z. Zbyrowski, *Czterdzieści lat...*, s. 33–54.

⁵⁸ K. Zawodziński, *Jesienin na scenie*, „Arkona” 1948, nr 4/6, s. 8.

постановку как возможность напомнить о достоинствах поэзии Есенина. В своей рецензии автор рассматривает не только саму инсценизацию, но также анализирует процесс рецепции творчества Есенина в Польше. Заводзински обратил внимание на такие важные черты стиля поэта как: развернутая, красочная метафорика, переходящая в олицетворение природы, а также присущий мировосприятию Есенина пантеизм, непосредственно отражающийся в его лирике – данные черты несомненно повлияли на повышение интереса к есенинской поэзии среди польских реципиентов. Эта рецензия, хотя и критикующая саму постановку пьесы, была одним из последних отголосков положительного отношения к творчеству поэта.

Литвинов, в уже упомянутой нами работе, пишет, что сталинизация польской культуры началась в конце 1948 года и именно в этот период на пьедестал русских поэтов выдвигается Владимир Маяковский, а также «революционные поэты» 19-го века. Все большее давление на литературную критику стали оказывать соответствующие политические ячейки, которые следили за подбором литературных текстов. Одним из сигналов того, что Есенин не помещался в «предложенные» рамки, является отсутствие посвященных его творчеству исследований и статей на страницах литературной прессы.

Однако вопреки политическому давлению у Есенина были в Польше поклонники, и благодаря их участию, переводы его произведений не переставали печататься, хотя их количество значительно уменьшилось.

Возвращаясь ко второму, восполненному изданию первой послевоенной антологии, напечатанному в 1951 году, стоит отметить, что в нем было помещено уже девять (а не 11, как в первом издании) переводов с Есенина. В это издание не вошли переводы Ясеньского *Przemienienie* и *Spowiedź chuligana*. Однако составители не смогли не поместить в собрании столь важное произведение Есенина, каким является *Исповедь хулигана*, и оно появилось в издании в коллективном переводе. Возможно, исключение переводов Ясеньского из второго издания произошло по политическим причинам (поэт был расстрелян в СССР).

Третье издание от 1954 года, исправленное и расширенное, было уже пополнено следующими произведениями: *Tam, gdzie wiecznie tajnie drzemią...* в переводе Ежи Загурского и *Ruś sowiecka*, автором перевода которого был Яворски.

В этом же году Поляк печатает свои стихотворения, и некоторые выполненные им переводы, в сборнике под заглавием *Wiersze wybrane i przekłady*⁵⁹. Среди авторских переводов русской поэзии здесь появились произведения таких известных поэтов как: Александра Пушкина, Михаила Лермонтова, Афанасия Фета, Владимира Маяковского и многих других. В сборник вошли

⁵⁹ S. Pollak, *Wiersze wybrane i przekłady*, Czytelnik, Warszawa 1954.

и переводы с Есенина: *Pieśń o suce, Krowa* и *Ruś sowiecka*. Возможно Полляк далеко не случайно соединил в одном издании авторские произведения с переводами именно тех поэтов, которые были для него особенно близкими, стараясь тем самым показать связь и взаимопроникновение польской и русской литературы.

Спустя три года после издания сборника *Wiersze wybrane i przekłady*, Полляк – в то время один из ведущих популяризаторов русской литературы в Польше, составляет и печатает новую антологию русской поэзии, под заглавием *Stu trzydziestu poetów. Wybór poezji narodów radzieckich*⁶⁰ (1957). В данную антологию вошли следующие переводы с Есенина⁶¹: *To nie chmury, nie mgły nad doliną dokola*, *Otwórzcie mi stróże anieli...*, *Porzuciłem mój dom rodzinny...*, *Wszystko zmierza do własnej mety*, фрагмент поэмы *Pugaczow* – в переводе Броневского, *Krowa, Pieśń o suce, Ruś sowiecka* в переводе Полляка, *Tam, gdzie wiecznie tajnie drzemią...* Загурского, *Lis, Zżęte pola, gaj bezpieczny*, *Czarny człowiek* Подгорско-Околува, *Przemienienie, Spowiedź chuligana* Ясеньского, *Po jesieennemu huka sowa* Левина, *List do matki* Яворского.

Сам составитель пишет о том, что он старался представить наиболее ярких и плодотворных представителей русской поэзии:

Tak czy inaczej, w wątplym co prawda zarysie, starałem się pokazać jakiś bardziej naturalny układ sił poetyckich, szkół i kierunków, niż to miało miejsce dotąd. Starałem się również przywrócić bardziej prawdziwe proporcje w hierarchii poetyckiej⁶².

Однако не скрывает, что на составление антологии имели влияние также предпочтения самого редактора и доступность переводов. Автор обращает внимание на отличия в современных переводах и тех, которые были выполнены в межвоенный период:

Przekłady te, robione najczęściej przez wybitnych poetów i powstałe z wewnętrznej potrzeby i powinowactwa, są przeważnie znakomite, ale nawet te, które nie należą do najwybitniejszych, odznaczają się autentycznością tonu, gdyż powstały w tej samej epoce poetyckiej co oryginały. Nie chcę przez to powiedzieć, że wśród tłumaczeń nowych nie ma prac świetnych, chcę tylko zaznaczyć, że nasza epoka wytwarza już swoisty styl przekładu poetyckiego, nieco odrębny od stylu dwudziestolecia międzywojennego⁶³.

⁶⁰ *Stu trzydziestu poetów. Wybór poezji narodów radzieckich*, wybrał i opracował S. Pollak, PIW, Warszawa 1957.

⁶¹ Некоторые из них были уже напечатаны в антологии *Dwa wieki...*, однако стоит отметить, что данная антология представила творчество автора *Инонии* в более широком спектре.

⁶² S. Pollak, *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1957, s. 472.

⁶³ Ibidem, s. 472.

Появление переводов Есенина, тех уже известных, выполненных до войны и новых, приводит к следующему умозаключению – поэзия Есенина, преодолев все наложенные на нее запреты, нашла в Польше своих ценителей и продолжала печататься. В «новой эпохе» созрело новое поколение переводчиков, для которых есенинские строки оказались такими же близкими, как и несколько десятилетий назад.

Однако некоторые следы, которые свидетельствуют о том, что Есенин принадлежал к «изгнанным» поэтам, мы все-таки можем усмотреть в отсутствии теоретических работ, исследующих его творчество, а также в том, что его произведения после войны, главным образом, появлялись лишь в антологиях, представляя далеко не полную информацию о его творческой силе и таланте. На этот факт обращает внимание в своей статье Крук⁶⁴, который выделяет два этапа рецепции поэзии Есенина в Польше: первый, продолжающийся с 1945 по 1959 год, и второй с 1960 по 1985 год.

Второй этап (1960–1985), по мнению Крука, отличается повышением интереса к поэзии Есенина, его личности и трагичной судьбе. В 1960 году издается первый обширный сборник переводов Есенина под названием *Poezje*⁶⁵, составителем которого был Федеcki. В предисловии подчеркивается, что в сборнике находятся произведения, представляющие все этапы творчества Есенина. В этом же предисловии Федеcki пишет, что по сегодняшний день не было определено художественное значение поэзии Есенина и сожалеет, что до 1960 года его творчеству не была посвящена ни одна научная работа. Автор сборника дает краткую характеристику творчества поэта, подчеркивая, что главной чертой поэзии Есенина являются ее подлинность и эмоциональная сила. Коммуникативность поэзии Есенина, по словам составителя, основывается на простоте «поэтического (строй) материала» («budulca poetyckiego»). Благодаря этому приему даже самые развернутые метафоры, состоят из простых элементов и вызывают непосредственные ассоциации, что, в свою очередь, делает его поэзию доступной современному читателю.

После предисловия следует краткая автобиография поэта, под заглавием *O sobie*, написанная Есениным в октябре 1925 года. Собрание включает в себя довоенные переводы Броневского, Ясенского (реабилитированного в 1955), Подгорского-Околува, Яворского, а также переводы, выполненные уже после войны. Среди них перевод Мечиславы Бучковны, переводы Анны Каменьской, Яна Бжехвы, Слободника, Левина, Ворошильского, Тадеуша Монгирда. В общем в сборник вошло 120 стихотворений и поэма *Пугачев*, переведенных двадцатью одним переводчиком.

⁶⁴ M. Kruk, *Z problemów recepcji S. Jesienina...*, s. 173–190.

⁶⁵ S. Jesienin, *Poezje*, wybór i wstęp Z. Fedecki, PIW, Warszawa 1960.

Появление первого сборника переводов с Есенина было отмечено в литературной прессе. Полляк, который поместил заметку о сборнике на страницах журнала «Rocznik Literacki»⁶⁶, обратил внимание на начинающего переводчика Монгирда, который довольно удачно перевел нелегкое произведение *Сорокоуст*, а также некоторые другие стихотворения. Однако автор заметки высказывает мнение, что несмотря на проявление переводческого таланта Монгирд не смог справиться с предсмертным стихотворением Есенина, потеряв в переводе его лапидарность. В той же заметке Полляк в нескольких словах упоминает о переводах Левина, приходя к выводу, что классический стиль Валерия Брюсова намного ближе переводчику, чем эмоциональная лирика Есенина.

В этом же году в отдельном книжном издании переиздается драматическая поэма *Пугачев* в переводе Броневского, которая была напечатана еще до войны в журнале «Skamander» и до 1958 года не переиздавалась.

С началом шестидесятых годов поэзия Есенина из антологий и литературной прессы постепенно «переходит» в частные сборники авторов переводов, что несомненно свидетельствует об образовании и укреплении круга постоянных поклонников поэта, комплексно занимающихся переводами с Есенина. Издание трех сборников, известных польских поэтов и переводчиков, в которые вошли произведения Есенина является подтверждением данному умозаключению.

Итак, в 1960 году вышел сборник переводов Броневского под заглавием *Moje przyjaźnie poetyckie*⁶⁷. В данной книге автор, среди других своих переводов, поместил следующие польские варианты стихотворений Есенина, исправленные и восполненные им: *To nie chmury...*, *Otwórzcie mi...*, *Pieśni, pieśni...*, *Moje szczęście głupiutkie...*, *Porzuciłem mój dom...*, *Wszystko zmierza do własnej mety...*, *Czarny człowiek*, *Psu Kaczalowa*, *Pugaczow*.

Из всех русских поэтов, именно поэзии Есенина, Броневский отдавал наибольшее предпочтение (и это находит свое выражение, прежде всего, в количестве переводов – на фоне других поэтов, именно стихотворения Есенина представлены наиболее широко). Влияние поэзии Есенина на авторскую поэзию Броневского реализовалось не только посредством многочисленных переводов, но также выражалось в проникновении мотивов, тем и настроений в его авторскую лирику. На связь творчества обих поэтов в одной из глав своей монографии обратил внимание Петровский:

Spośród różnorodnych wpływów literackich, którym Broniewski, jak każdy zresztą poeta, ulegał w procesie kształtowania swej indywidualności poetyckiej, wpływy

⁶⁶ S. Pollak, *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1958, 1959, 1960 (wydanie zbiorowe), s. 588–589.

⁶⁷ W. Broniewski, *Moje przyjaźnie poetyckie*, PIW, Warszawa 1960.

Jesienina są chyba najbardziej widoczne, długotrwałe i dotyczą wszystkich niemal aspektów sztuki pisarskiej poety od wyboru tematyki do najdrobniejszych szczegółów technicznych⁶⁸.

Спустя год, после издания сборника Броневского, выходит том под заглавием *Stopy czasu*⁶⁹ с авторскими переводами Яворского, выполненными с произведений Блока, Маяковского, Тютчева и, конечно же, автора *Инонии*. Как было уже отмечено, Яворски являлся одним из ведущих переводчиков и популяризаторов поэзии Есенина в Польше. В данном сборнике было помещено довольно большое количество (двадцать) стихотворений: *Znów jestem tutaj wśród rodziny*, *Znudziły mnie ojczyste strony*, *Już nie błkać mi się w krzakach rumianych...*, *Błękitnik*, *Lis*, *Niwy zżęte, nagie gaje...*, *Chuligan*, *Zakręciły się liście złociste...*, *Zielone włosów sploty*, *Jam ostatni poeta wsi mojej*, *Spowiedź chuligana*, *Siądź, kochanie tutaj obok*, *List do matki*, *Nie żałuję, nie patrzę, nie jęczę...*, *Oszukiwać siebie już przestanę...*, *Powolutku odchodzimy wszyscy...*, *Idę przez dolinę...*, *Kwiaty mi mówią...*, *Mgła sina. Przestrzeń. Śnieżyste pole, Uświadamiać sobie to zaczynam...*

Необходимо отметить, что в сборнике Яворского переводы Есенина представляют все этапы творчества поэта с 1915 по 1925 год (отсутствуют лишь стихотворения за 1922 год). В него вошла также некоторая часть исправленных и улучшенных переводов. Редактор сборника – Полляк⁷⁰, выражая свое мнение о переводческом таланте Яворского, высоко оценивает перевод стихотворения *Письмо матери*, и одновременно подчеркивает, что Яворскому очень близка поэзия Есенина. Полляк считает, что автор переводов мастерски передает мелодию стихотворения и его настроение, а эти компоненты являются далеко немаловажными в поэзии Есенина. Существенным замечанием Полляка можно считать также следующее умозаключение:

Istnieje powiedzenie, że jeśli poeta zostawi po sobie pięć wierszy, które ostaną się czasowi, to na pewno warto było tworzyć; to samo można powiedzieć o tłumaczeniach. Jaworski jest autorem kilku świetnych przekładów, które zwycięsko przetrwały próbę czasu. Do takich tłumaczeń należy między innymi (...) *List do matki* Jesienina. Wracając do nich czytam je z takim wzruszeniem, z jakim czytałem w młodości. A przecież jeśli wspominając obcy wiersz, wspomina się jednocześnie nie tylko oryginał, ale i jego przekład, jest to miarą możliwości odbioru, jakie ten tekst podsuwa⁷¹.

⁶⁸ W. Piotrowski, *Sergiusz Jesienin...*, s. 94–95.

⁶⁹ K. A. Jaworski, *Stopy czasu*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1961.

⁷⁰ S. Pollak, *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1961, s. 431–432.

⁷¹ Ibidem, s. 432.

В этом же году Левин издает сборник своих переводов русской поэзии под заглавием *U przyjaciół*⁷². Выбор поэтов основывается, главным образом, на личных предпочтениях, о чем упоминает в предисловии сам автор. В нем мы можем найти следующие переводы стихотворений Есенина: *W purpurowych krzakach nie gnieść wrzosów, Za ciemnym pasem leśnych wzniesień, Jesień, Jestem ostatni wiejski poeta...*, *Po jesiennemu huka sowa...*, *Księżyc nad okienkiem...*, *Dźwięcznie, harmoniko...*, *Słyszysz – sanie, Klonie mój zmarznięty...*, *List od matki, odpowiedź*.

Рецензия сборника была напечатана в журнале «Rocznik Literacki», ее автором был Полляк⁷³. По его мнению, Левину лучше удастся перевести более «уравновешенных» поэтов, чем тех, в поэзии которых важную роль играет интонация и настроение. По отношению к Есенину переводы Левина, по словам Полляка, бывают не всегда удачными, так как во многих из них автор не концентрируется на верной передаче образности.

Среди изданий, на этот раз расширяющих знания читателей о личности Есенина, стоит отметить перевод второго тома воспоминаний Ильи Эренбурга *Люди, годы, жизнь / Ludzie, lata, życie*⁷⁴ (1963), выполненного Вацлавой Комарницкой. В воспоминаниях Эренбург описывает события и людей, с которыми встретился на протяжении 1918–1921 годов. В этих воспоминаниях польский читатель мог найти субъективные оценки и портреты многих знаменитых личностей того времени, среди других в них упоминается и автор *Инонии*.

Биографические знания о поэте восполнила также, вышедшая в 1968 году книга Анатолия Мариенгофа и Ильи Шнейдера – *Анатолий Мариенгоф: Роман с друзьями. Шнейдер Илья: встречи с Есениным*⁷⁵, переведенная на польский язык Адамом Галисом. Благодаря изданным воспоминаниям, в сознании польских читателей, портрет Есенина набирает полноты и выразительности.

Из тематического разнообразия приведенных выше публикаций следует, что на протяжении нескольких десятилетий Есенин и его творчество не перестают привлекать к себе внимание как новых переводчиков, так и читателей. С течением времени Есенин воспринимается не только как известный русский поэт, но и просто как человек, прошедший нелегкий жизненный путь, проживший жизнь интенсивно, и оставивший яркие воспоминания о себе. По нашему мнению, именно эти знания помогают глубже проник-

⁷² L. Lewin, *U przyjaciół*. Przekłady z poezji rosyjskiej, ukraińskiej, białoruskiej i gruzińskiej, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1961, s. 61–76.

⁷³ S. Pollak, *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1961, s. 432–433.

⁷⁴ I. Erenburg, *Ludzie, lata, życie*, tłum. W. Komarnicka, Czytelnik, Warszawa 1966.

⁷⁵ A. Marienhof, *Romans z przyjaciółmi. Anatol Marienhof*, tłum. A. Galis, PIW, Warszawa 1968.

нуть в творчество поэта, лучше понять настроение его лирики, что, в свою очередь, способствует вхождению в польскую литературу.

Итоги сорокалетней литературной славы Есенина в Польше подводит Збыровски в статье под заглавием *Czterdzieści lat sławy literackiej Sergiusza Jesienina w Polsce*⁷⁶, напечатанной в журнале «Slavia Orientalis» (1964). Збыровски приходит к выводу, что в межвоенный период в Польше, Есенин был одним из наиболее известных поэтов, а также сожалеет о том, что в послевоенный период его поэзия не удостоилась глубоких исследований.

Стоит, однако, отметить, что заметными становятся некоторые сдвиги в рецепции есенинского творчества в Польше. Информация о личности поэта, несмотря на «запреты», наложенные советскими властями, постепенно просачивается в польскую литературу, в связи с чем, готовится почва для создания интереснейших работ, написанных польскими авторами.

Обратим внимание, что параллельно с литературоведческими и биографическими работами, не перестают появляться новые переводы и переиздаваться уже напечатанные сборники – а это означает, что на поэзию Есенина спрос не пропадает.

Итак, в 1966 году выходит перевод поэмы Анна Снегина, выполненный Евгением Морским⁷⁷ (свой переводческий вариант данного произведения предложит Вальдемар Смасч более двадцати лет спустя)⁷⁸.

В следующем году переиздается второй раз сборник стихотворений Есенина *Стихотворения. Poezje*, составленный Федецким (в третий раз сборник будет переиздан в 1971 году, и в этом издании будут нанесены незначительные стилистические исправления переводов). Переводы с Есенина появляются в сборнике польской поэтессы Анны Зеленой⁷⁹, в который также вошли переводы произведений Анны Ахматовой и Марины Цветаевой.

Очевидным становится факт, что в шестидесятые годы творчество Есенина вернулось в круг интересов литературной критики и исследователей. Замечается появление не только новых переводов стихотворений, но переводятся также работы советских авторов, пишущих о Есенине. Эти труды раскрывают и дополняют портрет поэта, и свидетельствуют о стремлении ознакомиться с его жизнью, больше узнать о его мировоззрении и глубже проникнуть в поэзию. Есенин «вживается» в польскую литературную среду, культуру, а его поэзия становится объектом исследований.

⁷⁶ Z. Zbyrowski, *Czterdzieści lat...*, s. 33–54.

⁷⁷ E. Morski, *Gubię człowieka oraz przekłady z rosyjskiego: Michał Lermontow Demon, Sergiusz Jesienin Anna Snegina*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1966, s. 101–125.

⁷⁸ S. Jesienin, *Anna Sniegina*, tłum. W. Smaszcz, Suwałskie Towarzystwo Kultury, Suwałki 1989.

⁷⁹ A. Zelenay, *Biała krynica*, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 59–65.

В семидесятые годы над качеством переводов есенинской лирики постепенно начинают задумываться как плодотворные переводчики, так и литературоведы, и знатоки русской поэзии. Об этом свидетельствует рецензия, появившаяся в польской литературной прессе, относящаяся к изданию двухтомной *Антологии современной русской поэзии 1880–1967*⁸⁰, вышедшей в 1971 году. В обширном издании, историко-литературоведческого характера, появляются новые переводы с Есенина. Составители Витольд Домбровский, Анджей Мандалиан и Ворошильски, написавшие предисловие, информируют, что старались не перепечатывать уже существующих переводов, в связи с чем заказали несколько новых. По мнению Полляка, некоторые из них, в том числе перевод стихотворения Есенина *Мы теперь уходим понемногу...* (ранее выполненный Каменской), были лишней тратой сил⁸¹. Тем не менее, Полляк отмечает, что появление новых переводов дает читателям возможность сравнить уже известные, с только появившимися переводами, что, с точки зрения переводчика, несомненно является необыкновенно полезным в восприятии поэтических произведений.

Год 1972 принес польским читателям, заслуживающую внимания книгу – обширную антологию переводов русской поэзии Яворского, под заглавием *Od Łomonosowa do Jewtuszenki*⁸². В это издание вошло около пятисот переводов с восьмидесяти поэтов. Однако стоит отметить, что в данной антологии преобладают произведения тех поэтов, творчеству которых отдавал предпочтение сам автор (поэтому в нем встречаются некоторые менее известные фамилии, а некоторые более известные отсутствуют). После первого прочтения становится явным, что в данном издании доминируют переводы произведений Тютчева, Блока и Есенина, которые ближе всего идеологической направленности автора антологии. Отметим, что среди стихотворений Есенина появился *List do matki* – один из наиболее удачных и наиболее узнаваемых переводов лирики Есенина в Польше.

Спустя год Полляк издает свои избранные переводы под названием *Przybliżenia. Od Tiutczewa do współczesności. Wybór przekładów z poezji rosyjskiej*⁸³. В данную книгу вошли следующие произведения Есенина, переведенные Полляком: *Krowa, Pieśń o suce, Moskwa karczemna, Ruś sowiecka, Klonie mój bezlistny...*

⁸⁰ *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej 1880–1967*, wybrali i ułożyli W. Dąbrowski, A. Mandalian i W. Woroszyński, Ossolineum, Wrocław 1971.

⁸¹ S. Pollak, *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1971, s. 535.

⁸² K. A. Jaworski, *Od Łomonosowa do Jewtuszenki*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1972.

⁸³ S. Pollak, *Przybliżenia. Od Tiutczewa do współczesności. Wybór przekładów z poezji rosyjskiej*, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1973.

Некоторого рода «литературным штилем» для продвижения есенинской поэзии характеризуется 1974 год, так как ни в прессе, ни в книжных изданиях не появляется информация о поэте, не печатаются также переводы его стихотворений.

Однако уже через год, выходит сборник под заглавием *Pięciu poetów: Blok, Achmatowa, Pasternak, Majakowski, Jesienin*. Стихотворения Блока, Ахматовой, Пастернака и Маяковского были подобраны Полляком, а за выбор поэзии Есенина отвечал Федецкий. В предисловии Полляк пишет, что в сборник вошли произведения поэтов, которые занимали центральное место в истории литературы данной эпохи и сумели мастерски отразить в своей поэзии ее мысли, стремления, поражения и разочарования. Автор вступления дает краткую, но исчерпывающую характеристику творчества избранных поэтов. Стихотворения, которые вошли в сборник были взяты из изданий переводов русской поэзии Польского издательского института (PIW-a). Однако, принимая во внимание объем сборника, в него могла войти лишь часть переводов, тем не менее, поэзия Есенина была представлена широко и разнообразно (в сборник вошли 74 стихотворения, представляющие все этапы его творчества).

Нашего внимания заслуживает также двуязычное собрание стихотворений Есенина, составленное Федецьким – *Стихотворения, Poezje*⁸⁴. Сборник выходит без вступительного слова и без послесловия, вероятнее всего потому, что Есенин уже известен широкому кругу читателей в Польше, а предыдущие сборники исчерпывающе передали всю биографическую информацию о поэте. Данный сборник интересен тем, что впервые рядом с оригиналом печатается перевод, что дает уникальную возможность как ознакомления, так и сопоставления, а также посредственно оказывает влияние на более осознанное восприятие поэзии Есенина. Стоит упомянуть о широком распространении русского языка в то время в Польше, а это, в свою очередь, дает нам право смело утверждать о возможности двуязычной рецепции есенинской лирики.

Сборник Федецкого был первым, но не единственным двуязычным изданием, вышедшим в 1975 году. В этом же году выходит двуязычный сборник переводов стихотворений Есенина, выполненных Новаком *Poezje*⁸⁵ (сборник будет переиздан в 1978 году). Послесловие к сборнику написал Станислав Бальбус. В первых строках послесловия Бальбус пишет, что Есенин, которого мы находим в сборнике – это «личный» Есенин Новака, не только

⁸⁴ S. Jesienin, *Poezje, Стихотворения*, wybrał Z. Fedecki, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1975, wyd. 1.

⁸⁵ S. Jesienin, *Poezje*, wybrał i przełożył T. Nowak, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1975.

переведенный, но и объясненный на языке его поэзии⁸⁶. Эта информация становится ключевой для понимания и восприятия переводческих решений. И вполне уместным является замечание Полляка на страницах журнала «Rocznik Literacki», о том, что более подходящим для сборника было бы название Tadeusz Nowak z Jesienina⁸⁷ (Тадеуш Новак с Есенина).

В послесловии Бальбус помещает краткую биографическую информацию об обоих поэтах (Есенине и Новаке) и указывает на общие черты их творчества, но также подчеркивает отличия. В итоге Бальбус приходит к выводу, что именно поэзия Есенина оказала на польского поэта самое значительное влияние:

W kręgu twórców, z którymi kontakty pomogły autorowi *Psalmów* skryształizować własną indywidualność artystyczną i rozwinąć załączki poetyckie tkwiące w znanej mu z dzieciństwa ludowej poezji ustnej, Jesienin zajmuje jedno z miejsc bardziej poczesnych, stanowi, mówiąc inaczej, składnik tradycji Nowaka, który (...) poszukiwał u Jesienina nie tylko Jesienina, lecz poniekąd i siebie. Odnajdujemy w tych przekładach wyraźne piętna oryginalnej poetyki tłumacza niemal w tej samej mierze, w jakiej – na odwrót – w wielu jego wcześniejszych wierszach dostrzeżemy ślady kontaktów z Jesieninem⁸⁸.

Автор послесловия обращает внимание читателя на то, что Новак выбирает те стихотворения Есенина, которые ближе его собственной поэтике, в подавляющем большинстве это дореволюционные произведения, то есть возникшие в начальный период творчества Есенина (так называемая «пейзажная» лирика). Бальбус подчеркивает, что лирика Есенина близка Новаку, но эта близость основывается скорее на сходствах судеб (оба они были выходцами из деревни).

По отношению к переводам, Бальбус выделяет три группы отступлений от текстов оригинала. К первой группе относятся те случаи, когда переводчик дополняет, делает более конкретными либо более подробными поэтические образы Есенина, ко второй группе относится прием адаптации есенинских образов и выражение их с помощью фразеологизмов, характерных для поэзии Новака (часто вводится библейская лексика), и третья группа – это «приспособление» поэзии Есенина к своей «поэтической грамматике», посредством расширения значения и ассоциативного поля лексических единиц.

Заканчивая свои рассуждения, касающиеся уровня эквивалентности переводов Новака, Бальбус приходит к следующему умозаключению:

⁸⁶ Ibidem, 125.

⁸⁷ S. Pollak, *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1975, s. 541.

⁸⁸ S. Balbus, *Posłowie*, [w:] S. Jesienin, *Poezje...*, s. 123.

Takie i podobne innowacje tłumacza wplatają się organicznie w całą tkankę wierszy, nie burząc ich porządku artystycznego, chociaż wnoszą niekiedy lekkie polemiczne akcenty wobec oryginału. Przekłady Nowaka odbiegają nieraz od tekstu Jesienina w pewnych szczegółach obrazowych. Ale zawsze pozostają w zgodzie z duchem oryginału. „Niewierność” tłumacza jest w jakimś głębszym sensie wiernością poety⁸⁹.

Итак, вернемся к изданным переводам – 1975 год принес польским читателям не только уникальные, первые двуязычные сборники, но и расширил «горизонты» рецепции есенинской поэзии. Приведенные выше строки послесловия свидетельствуют о том, что сформировалось уже новое поколение поэтов, на поэтический язык которых автор поэмы *Пугачев* оказал непосредственное влияние. Благодаря этому влиянию поэтический стиль Есенина укореняется в польской литературе. «Просвечивая» и «проростая» в произведениях польских поэтов, обогащает их метафорический язык и вводит в их поэтику новые образы.

Немаловажное значение в распространении и укоренении влияния есенинского поэтического стиля играет непрекращающаяся переводческая деятельность, заметным становится рост уровня осознанности в выбираемых стратегиях отдельных переводчиков.

Необходимо отметить, что более известным становится также творческое течение – русский имажинизм, что несомненно, делает поэтику Есенина более понятной польским реципиентам. Большой вклад в распространение информации о данном течении внесла монография Петровского *Imażynizm rosyjski*⁹⁰, изданная во второй половине семидесятых. В журнале «Rocznik Literacki» от 1977 года появляется заметка Ядвиги Шимак-Рейфер⁹¹ об этой интереснейшей работе.

Следующими отголосками, напоминающими об имажинизме, как о литературном течении, возможно связанными каким-то образом с изданием монографии Петровского, являются напечатанные в журнале «Literatura na Świecie» от 10/12 1977 года *Декларация имажинизма* (в переводе Вальдемара Холодовского) и *Календарь имажинистов*⁹² Вадима Шершеневича (в переводе Поморского), а также стихотворения некоторых представителей этой группы, а именно Рюрика Ивнева (*В. Хлебникову*, перевел Поморски) и Мариенгофа (*Źródłostowy siwizny*, перевел Поморски).

В годовщину 85-летия со дня рождения поэта, и спустя 55 лет со дня его кончины, в Варшаве в Доме советской науки и культуры прошел литера-

⁸⁹ Ibidem, s. 123–137.

⁹⁰ W. Piotrowski, *Imażynizm rosyjski*...

⁹¹ J. Szymak-Reifer, *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1977, s. 356–357.

⁹² „Literatura na Świecie” 10.12.1977, s. 250–277.

турный вечер, посвященный памяти Есенина, а нота о нем была помещена в журнале «Rocznik Literacki»⁹³ за 1980 год.

Спустя два года после празднования 85 годовщины выходит антология *Rosyjskie kierunki literackie przełomu XIX i XX wieku*⁹⁴, составителями которой являются Збигнев Бараньски и Литвинов. В данной антологии была помещена Декларация имажинистов, статьи и стихотворения самых выдающихся представителей этой группы. Для нас интересным является факт, что все материалы напечатаны на языке оригинала, на польском языке напечатана лишь вступительная статья информационного характера, под заглавием *Имажинизм*.

В 1984 году Поморски издает том стихотворений Есенина *Inonia i inne wiersze*⁹⁵. Автор сам выбрал и перевел лирические произведения, а также написал своего рода послесловие под заглавием *Od tłumacza*⁹⁶, в котором представлена довольно субъективная характеристика лирического героя произведений Есенина, а также высказывания на тему поэтической стратегии автора *Инонии*, с акцентированием его стремления растрогать читателя. Подавляющую часть послесловия автор переводов посвящает сравнению поэзии Броневского — известного переводчика и многолетнего поклонника стихотворений Есенина, с поэзией самого Есенина. Поморски отдает свое предпочтение поэзии Броневского, подчеркивая его более сильную связь с историей.

Послесловие заставило нас задуматься — почему в столь обширном рассуждении, заканчивающем сборник переводов, нет ни слова о переводческом труде и о переводческих проблемах, которые несомненно появились на пути столь плодотворного переводчика. Читателя Поморского удивляет полное умолчание, касающееся «переводческого самоанализа», будто работа переводчика и его неоспоримый вклад в рецепцию поэзии Есенина занимают далеко не самое важное место в размышлениях о творчестве поэта.

В этом же году в журнале «Literatura na Świecie»⁹⁷ был напечатан фрагмент произведения *Яр* в переводе Конрада Фрейдлиха. В данном номере переводчик также помещает статью, посвященную творчеству Есенина⁹⁸, в которой особое внимание уделяет есенинской прозе. Фрейдлих замечает, что в Польше стихотворения Есенина известны довольно хорошо, однако их

⁹³ „Rocznik Literacki” 1980, s. 722.

⁹⁴ *Rosyjskie kierunki literackie przełomu XIX i XX wieku*, wybór i opracowanie Z. Barański i J. Litwinow, PWN, Warszawa 1982.

⁹⁵ A. Pomorski, S. Jesienin, *Inonia i inne wiersze*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył A. Pomorski, MAW, Warszawa 1984.

⁹⁶ Ibidem, s. 256.

⁹⁷ „Literatura na Świecie” 11.1985, s. 3–14.

⁹⁸ K. Frejdllich, „... czule chory wspomnieniem dzieciństwa”, ibidem, s. 84–93.

полное богатство могут оценить лишь те, кто может читать его в оригинале, так как не переведенным осталось еще большое число стихотворений (тут стоит отметить, что Фрейдлих был не совсем прав, так как среди переводов, выполненных до 1985 было множество значащих стихотворений, представляющих все периоды творчества Есенина).

В свою очередь, по мнению автора перевода, проза Есенина почти неизвестна польскому читателю. Из этого следует представление о ней, как о малозначительной. Однако необходимо учесть, что факт небольшой популярности есенинской прозы непосредственно связан с тем, что в его литературном наследии фигурирует лишь одно прозаическое произведение – *Яр*. Тем не менее Фрейдлих считает, что именно повесть *Яр* непосредственно связана с биографией поэта, и поэтому имеет большое значение для любителей и знатоков его творчества:

Wszystko, czego ze względu na opór materii poetyckiej nie mógł zawrzeć w najbardziej buntowniczych wierszach tego okresu, postanowił wyrazić w utworze epickim o wyraźnej parabolicznej metaforze⁹⁹.

Публикация данного перевода не осталась незамеченной, вызвав отклик, а именно критическую рецензию, появившуюся в 1987 году на страницах журнала «Literatura na Świecie». Автором рецензии был Бохдан Задура¹⁰⁰ – известный польский поэт, прозаик, переводчик и литературный критик. В этом же номере напечатан был также ответ¹⁰¹ Фрейдлиха на рецензию его перевода.

Итак, Задура не щадит переводчику критических замечаний и приводит в статье самые «тяжелые» ошибки, обращая внимание на невдумчивое (невнимательное?) прочтение текста:

Można tłumaczyć lepiej lub gorzej, ale nie można popełniać głupstw, które same skaczą do oczu. Konsekwencją takiej niefrasobliwości jest utrata zaufania, czytelnik staje się podejrzliwy i przygląda się rzeczom, które w innej sytuacji nie zatrzymałyby jego uwagi¹⁰².

Сама рецензия может показаться не столь значащей в связи с общей информацией, которую несет (в ней перечислены некоторые переводческие ошибки, автор заметки в самом начале своей рецензии упоминает, что не поддал анализу весь текст перевода, а выбрал лишь наиболее видимые не-

⁹⁹ Ibidem, s. 88.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 322–329.

¹⁰¹ Ibidem, s. 330–337.

¹⁰² Ibidem, s. 324.

точности), однако необходимо отметить следующее – эта рецензия одна из немногих, в которой говорится о переводческих стратегиях, об осознанности/неосознанности данных решений, о проблемах и препятствиях, с которыми сталкивается переводчик.

Интересен для нас также ответ Фрейдлиха, в котором автор соглашается с некоторыми замечаниями Задуры, однако в большинстве случаев отстаивает свой переводческий вариант. Фрейдлих пишет о выборе стратегии следующее «(...) przed tłumaczem stanął jednak wybór konwencji. Odnosi się to nie tylko do obrazowania, ale do języka właśnie, szczególnie w tych partiach, gdzie gwara i dialekt zagęszczają się»¹⁰³.

Данные слова относятся к переводу диалектизмов. На то время в среде переводчиков и ученых этот вид лексических единиц воспринимался как безэквивалентный (и в большинстве случаев непереводимый), о чем, в рамках польского и русского языков, рассуждает в своей монографии, например, Марек Маршалек¹⁰⁴. Возможно, что именно поэтому переводчику самому сложно определить какая именно стратегия была им выбрана, так как на то время конкретные стратегии по отношению к переводу диалектизмов разработаны не были.

Полемика переводчика и критика, хотя и основывающаяся, главным образом, на атаке и обороне (Задура в самом начале рецензии признается, что выбирал примеры «na chybił-trafił»¹⁰⁵, а это свидетельствует о том, что текст перевода не воспринимался как единое целое, а рассматривался только с точки зрения поиска ошибок и неточностей, часто «вырванных» из контекста) дает нам, в некотором смысле, определенное представление о сложившемся, на то время, подходе к критике перевода.

Итак, продолжая наши рассуждения, связанные с рецепцией творчества Есенина в Польше, отметим, что характер исследований, посвященных поэту, несколько изменился с началом девяностых. Больше внимание начинает уделяться не только восполнению биографических сведений о Есенине, касающихся его контактов с окружением, но также осмыслению его мировоззрения.

В журнале «Literatura na Świecie» от 1991 года, в номере за февраль, появляется статья русского поэта и литературного критика, современника Есенина – Владислава Ходасевича под названием *Jesienin*¹⁰⁶, в переводе Веры

¹⁰³ Ibidem, s. 333.

¹⁰⁴ M. Marszałek, *Проблемы перевода донских диалектизмов на польский язык*, Wydawnictwo Uczelniane WSP w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1999.

¹⁰⁵ B. Zadura, *Nad przekładem Jaru*, „Literatura na Świecie” 01.1987, s. 322.

¹⁰⁶ W. Chodasiewicz, *Jesienin*, tłum. W. Bienkowska, „Literatura na Świecie” 02.1991, s. 194–230.

Беньковской. В статье, посвященной автору *Инонии*, Ходасевич приводит биографические сведения, указывает на источники ведущих мотивов его поэзии, в некоторой степени представляет мировоззрение Есенина, старается разгадать его стиль. В биографическом плане данная статья не внесла ничего нового в уже известные факты из жизни поэта, однако ее ценность заключалась в том, что она шаг за шагом представила становление Есенина как поэта и возможно расставила некоторые точки над «i».

Не перестают печататься также переводы стихотворений. В издательстве *Miniatura* выходят переводы¹⁰⁷, выполненные Броневским, Бжехвой и Новаком. В свою очередь, Ворошильски издает авторский сборник своих переводов с Есенина¹⁰⁸.

Следующий сборник переводов под заглавием *Czarny człowiek i inne wiersze*¹⁰⁹ появляется в 1994 году в серии *Poezi świata*. В сборник вошли стихотворения, опубликованные уже в следующих сборниках: *Poezje* (PIW, 1975), *Poezje* (Wydywnictwo Literackie, 1978), *Inonia i inne wiersze* (Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984). Предисловие *Jasnowłosy czarny człowiek, czyli prawie Puszkina*¹¹⁰ написал Юзеф Гроховина. Автор в самом начале своего текста пишет о том, что Есенин все еще воспринимается некоторыми неопытными читателями как деревенский поэт, что является лишь одной из составляющих его сложной личности и творчества:

Był bowiem interesujący nas tutaj autor (Jesienin – *przyp. nasz*) osobowością niezwykle skomplikowaną, przełamowaną niejako paradoksami i niekonsekwencjami, a jednak – z pewnego oddalenia – jawiącą się w tej pokrętności zaskakująco jednorodnie. Stwierdzenia owe dotyczą nie tylko osoby, z jej powikłanym dramatycznym losem, ale i dzieła scalanego w swej różnorodności jedynym w swoim rodzaju talenem¹¹¹.

Автор пишет о феномене есенинской поэзии, о ее коммуникативности, которая «заставляет» читателя сопереживать и поэтому становится чрезвычайно близкой. Предисловие Гроховины – это своего рода анализ личности поэта с социологическо-психологической точки зрения. Сложно воспринимать эти рассуждения, как глубоко научные, но тем не менее в них есть некая

¹⁰⁷ S. Jesienin, *Moja gwiazdo płoń*, przekłady W. Broniewskiego, J. Brzechwy i T. Nowaka, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1991.

¹⁰⁸ W. Woroszyński, *Więc to jest to szczęście i inne wiersze*, Wydawnictwo Tadeusza Nuckowskiego Gdzie Indziej, Przemyśl 1992.

¹⁰⁹ S. Jesienin, *Czarny człowiek i inne wiersze*, M. Stępińska (red.), Wydawnictwo Bohdana Wrocławskiego, Warszawa 1994.

¹¹⁰ J. A. Grochowina, *Jasnowłosy czarny człowiek, czyli prawie Puszkina*, [w:] *Czarny człowiek...*, s. 5–17.

¹¹¹ Ibidem, s. 5.

доля правды. Гроховина смотрит на Есенина как на личность, и старается объяснить его поэзию, принимая во внимание «человеческий фактор», характер поэта, его склонности и психическое состояние.

Несколько замечаний автор посвящает также поэтическому языку Есенина:

Wzruszają (wiersze – *przyp. nasz*) tym bardziej, iż ta oryginalna wizualność unosi się niejako na fali absolutnie nieskłamanej muzyki rosyjskiego słowa i wiersza. (Na marginesie: nieprzekładalnej na inne języki)¹¹².

Необходимо отметить, что и в двадцать первом веке польские переводчики и читатели не обходят интересом поэзию Есенина, переводы его стихотворений не перестают появляться в печати. Итак, в 2007 году выходит посмертное собрание переводческих трудов В. Ворошильского¹¹³, в которое вошли лучшие переводы русских поэтов этого автора.

В данном сборнике одно из ведущих мест занимают стихотворения Есенина. В книге помещена краткая нота об авторах произведений, а вернее о «первой встрече» Ворошильского с их поэзией и о его неугасаемой симпатии к ним, в том числе к Есенину. В общем Ворошильский перевел 19 стихотворений Есенина, в данную книгу вошло 7 из них – самые значительные, по мнению самого автора: *O kraju szarych mgieł i sloty, Więc to jest głupie szczęście, Pocięchami macić się przestaną, Oziebłością mnie, droga, nie dręcz, Koń u przyzby grzebie kopytem, Po kolei odchodzimy teraz, Powrót w strony rodzinne*.

Издание сборника переводов Ворошильского не могло остаться незамеченным, в связи с чем в журнале «Literatura na Świecie» за 2007 год выходит обширная статья¹¹⁴ Поморского, заслуживающая нашего внимания. Автор, посвящает ее не только посмертному изданию, но и вообще трудам Ворошильского, как поэтическим, так и переводческим. В статье Поморский выделяет три поколения переводчиков, которые формировали образ русской поэзии в Польше:

(...) obraz poezji rosyjskiej w Polsce XX wieku był dziełem trzech kolejnych generacji tłumaczy. Dziełem tych pokoleń literackich (...) były trzy różne, częściowo polemiczne wobec siebie warianty poetyki i stylu językowego przekładów z rosyjskiego, sankcjonowane kolejno przez programowe antologie przekładów. Rozpoznaje się tę poetykę i te różnice do dziś, nieraz mylnie biorąc je za cechę oryginału (...)¹¹⁵.

¹¹² Ibidem, s. 14.

¹¹³ W. Woroszyński, *Moi Moskale. Wybór przekładów z poezji rosyjskiej od Puszkina do Ratuszyńskiej*, Biuro Literackie, Wrocław 2007.

¹¹⁴ A. Pomorski, *Jego Moskale*, „Literatura na Świecie” 2007, nr 5/6, 7/8, s. 396–413.

¹¹⁵ Ibidem, s. 396.

Далее он сосредотачивается на разницах в мировоззрении переводчиков, а также дает свой ответ на вопрос – зачем переводить русскую поэзию:

Odpowiedź jest nieoczywista i z pewnością różna w trzech pokoleniach. Poza intencją informacyjną, na ogół motywowaną politycznie, jak się zdaje, cel wysiłków w tym zakresie to kolejno w trzech generacjach tłumaczy: w pierwszej – uzupełnienie tradycji własnej; w drugiej – historyczna rekonstrukcja tradycji obcej (której obecność jest mocno odczuwana); w trzeciej – adaptacja, przeszczepienie na grunt polski, szczególnie rozumianej, wykreowanej w przekładzie normy liryki rosyjskiej, zarówno w sensie poetyki, jak ideologii¹¹⁶.

В данной статье автор тщательно анализирует переводческий талант Ворошильского, оценивая его очень высоко, тем не менее указывая на те аспекты поэтического текста, с которыми Ворошильский справлялся не всегда – это: недостаточное «прочувствование» поэтических стилей 19 века, архаизация текста, а также библейная стилизация. Статья Поморского и его оценка переводов Ворошильского носит явно литературоведческий характер и дает довольно подробный анализ переводческой деятельности.

Спустя три года после выхода сборника Ворошильского, Поморски издает свой сборник переводов¹¹⁷ с Есенина. В нем интерес для нашего исследования представляют не только выполненные (исправленные и дополненные) переводы, но и послесловие, также написанное самим переводчиком. Здесь без излишних подробностей представлены самые важные (хотя уже хорошо известные) факты из жизни Есенина, а также полный процесс формирования его таланта. Поморски выделяет пять законченных этапов творчества Есенина и кратко характеризует каждый из них. Из прочитанного можно получить достоверную, но не новую информацию о творчестве поэта.

Внимательного читателя может удивить факт, что в послесловии, написанном самим переводчиком, совершенно не упоминается о «самом важном процессе», благодаря которому польский читатель смог познакомиться с поэзией Есенина, т.е. о переводческом труде. В послесловии не найдем ни единого слова о сложностях, связанных с передачей индивидуального стиля поэта, о поиске соответствующих эквивалентов для передачи авторских образов, осажденных в другой культуре, о том, с какими препятствиями в работе с поэзией Есенина столкнулся автор переводов.

Отсутствие размышлений на эту тему заставляет задуматься над (не!) желанием открыть «кулисы» переводческой мастерской (а также над уров-

¹¹⁶ Ibidem, s. 398–399.

¹¹⁷ S. Jesienin, *Kamieniem strącam księżyc*, tłum. A. Pomorski, Świat Książki, Warszawa 2010.

нем осознанности ценности данной информации для читателя) и над необходимостью дать начало дискуссии о сложностях перевода.

Продолжая наше исследование, отметим, что, следуя предложению Померского, который выделил три поколения польских переводчиков, смело можно говорить о четвертом поколении, так как в начале 21-го века, вышли два тома переводов с Есенина, принадлежащих именно «новому» – четвертому поколению.

Итак, в 2012 году выходит сборник¹¹⁸ стихов Есенина в переводе Анджея Левандовского. В сборник вошли как переводы стихотворений, до сих пор не переведенных на польский язык, так и новые переводы уже хорошо известных произведений Есенина. В случае перевода одного из самых популярных из них, выполненного ранее Яворским – *Listu do matki* – это был смелый, но, по нашему мнению, не увенчанный большим успехом шаг.

Два года спустя издательство Nowy Świat выпускает двуязычный сборник¹¹⁹ стихотворений Есенина, переводчиком и составителем которого является Генрик Дитхен. В сборник вошли стихотворения, принадлежащие ко всем периодам творчества поэта.

На этом последнем издании стихотворений заканчивается наш обзор рецепции поэзии Есенина в Польше.

Принимая во внимание все вышепредставленные работы, сборники, статьи, посвященные как самому Есенину, так и его творчеству, напечатанные в Польше, мы приходим к следующему умозаключению: будучи ярким явлением поэтического мира – поэзия Есенина переживала в Польше разные стадии восприятия – от полной аффирмации до забвения, и вновь всплеска интереса. В круг интересов польских ученых входило не только творчество поэта, но и его мировоззрение, а также трагичная судьба. Исследователи и переводчики знакомили польского реципиента с есенинской поэзией постепенно, в самом начале отдавая предпочтение произведениям, объясняющим (в некотором смысле) политические события, происходящие в России.

Есенина переводило и продолжает переводить уже очередное поколение талантливых переводчиков. Исходя из этого, состояние переводов на сегодняшний день можно смело назвать обширным и всесторонним. Если взять во внимание уровень заинтересованности творчеством автора поэмы *Пугачев*, то можно прийти к оптимистическому выводу, что интерес к нему удерживается.

Однако загадкой остается для автора данной работы тот факт, что при таком количестве переводов до сих пор не была издана монография, полностью посвященная именно проблемам перевода поэзии Есенина. Желание,

¹¹⁸ S. Jesienin, *Wiersze*, wybrał i przełożył A. Lewandowski, Aksjomat, Toruń 2012.

¹¹⁹ S. Jesienin, *Wiersze*, wybrał i przełożył H. Ditchen, Nowy Świat, Warszawa 2015.

хотя бы в некоторой степени, восполнить образовавшуюся лакуну, было первоначальной идеей проведения настоящего исследования.

Возможно ответ на вопрос почему так мало работ посвящено переводам поэзии Есенина, их качеству и сложностям, которые появляются во время данного процесса можно найти в становлении / формировании польской переводческой мысли. Сложно назвать четкую временную границу, однако можно считать, что вторая половина двадцатого века – это тот период, когда начинается образовываться группа теоретиков и практиков перевода, а сама переводческая деятельность входит в круг интересов ученых, представляющих разные дисциплины. Возможно, именно сейчас пришло время и появились необходимые теоретические и практические наработки, которые помогут нам широко рассмотреть сложности перевода стихотворного творчества Есенина, и в том числе, одного из ведущих инструментов поэтического языка поэта – метафоры.

ГЛАВА 2

МЕТАФОРА

2.1. Несколько слов о теории метафоры

Вот уже более двух тысяч лет, начиная со времен Аристотеля, метафора не перестает будоражить умы ученых, теоретиков, поэтов, писателей, художников и многих других представителей различных научных и творческих дисциплин. Исследования этого многозначного явления с каждым годом способствуют расширению (обогащению) его значения и подтверждают его воздействие на разные сферы науки, непосредственно не связанные с языкознанием и литературоведением. В своей монографии *Метафора в системе языка*¹ Галина Складаревская насчитывает одиннадцать направлений, занимающихся исследованием метафоры.

В связи с этим растущим интересом создается впечатление, что везде-сущая метафора оказывает огромное влияние на восприятие нами действительности:

В ее основе — предположение о том, что человеческие когнитивные структуры (восприятие, язык, мышление, память, действие) неразрывно связаны между собой в рамках одной общей задачи — осуществления процессов усвоения, переработки и трансформации знаний, которые, собственно, и определяют сущность человеческого разума².

Метафора уже не воспринимается как «узорчатый» орнамент, выдумка автора, а ставит перед читателем вопрос, на который сама и является ответом, вопрос о мировосприятии и миропонимании своего создателя, о его мыслительном процессе и об отражении действительности в творчестве.

Кратко и сжато представить историю развития теории метафоры невозможно, так как ее корни уходят в глубокую древность, а ее исследование, набирая разный темп, не прекращается вот уже более двух тысяч лет. Именно поэтому, в настоящей работе мы не ставим себе цель описать хронологию развития теории метафоры (этой теме было посвящено огромное количество работ, между прочим, таких ученых как: Айвор Ричардс³, Макс Блэк⁴,

¹ Г. Складаревская, *Метафора в системе языка*, Наука, СПб. 1993.

² В. Петров, *Язык и логическая теория: в поисках новой парадигмы*, „Вопросы языкознания”, Ю. Апресян, А. Бондарко, В. Гак (ред.), 1998, № 2, с. 41.

³ I. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford 1936.

⁴ M. Black, *Metaphor, Proceedings of the Aristotelian Society*, „New Series”, vol. 55, 1954, pp. 273–294.

Джордж Кэтфорд⁵, Ежи Стжетельски⁶, Рената Маенова⁷, Джордж Лакофф и Марк Джонсон⁸, Тереса Добжиньска⁹, Нина Арутюнова¹⁰, Скляревская¹¹, Ежи Свентек¹² и многих других), а постараемся приблизить лишь те моменты, которые отразятся на переводческих решениях.

В данной главе нашей работы, мы постараемся приблизиться к ответу на следующие вопросы: какую роль играет метафора в мышлении (что значит метафорическое мышление, какое влияние оказывает она на формирование специфически-национального взгляда на мир) и как авторское понимание метафоры отражается на идиостиле писателя. Мы также постараемся посмотреть на метафору «глазами» разных исследователей и попытаемся концентрировать внимание на пунктах соприкосновения и на разницах во взглядах на сложный объект изучения, каким, несомненно, можно считать данный троп.

Итак, существует множество теорий метафоры, в основе которых заложена общая для всех природная сущность явления, выделяющая неоспоримую задачу метафоры – сравнить два класса предметов, с помощью свойств одного, выделяя свойства другого. Однако оболочка, которая окружает ее, значительно отличается в каждом теоретическом подходе. Это вытекает из факта, что взгляд на метафору меняется в зависимости от того, какую цель преследует ее исследователь и что принимается за точку отсчета: изучение изобразительных средств художественного стиля языка в целом, анализ соотношения языка и мышления, а также то, какие признаки, стилистические, лингвистические или когнитивные, выходят на первый план и ложатся в основу исследования. Теоретики явления метафоричности ставят перед собой разные задачи и ищут ответы на разные вопросы.

Как известно, феноменом метафоры философы заинтересовались еще до нашей эры. Традиционной и далее актуальной, для некоторых направлений, считается теория Аристотеля, по убеждению которого сутью метафоры является перенесение сходств с одного предмета на другой. Кроме

⁵ J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics*, Oxford University Press, London 1965.

⁶ J. Strzetelski, *Angielskie i amerykańskie badania nad metaforą*, „Pamiętnik Literacki” 1966, 57/1, s. 295–326.

⁷ M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Ossolineum, Wrocław 1979.

⁸ J. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

⁹ T. Dobrzyńska, *Metafora*, Ossolineum, Wrocław 1984.

¹⁰ Н. Арутюнова (ред.), *Теория метафоры*, Прогресс, Москва 1990.

¹¹ Г. Скляревская, *Метафора в системе языка...*

¹² J. Świątek, *W świecie powszechnej metafory*, Wydawnictwo PAN, Warszawa 1998.

Аристотеля по поводу метафоры высказывались также и другие античные мыслители. Так Квинтилиан, замечал, что метафора способствует образованию новых понятий, подобное полагал Деметрий, который считал, что некоторые метафорические понятия более вместиельны, чем буквальное значение. Цицерон, в свою очередь, видел в метафоре способ формировать недостающие языку значения, точно также представлял себе роль метафоры Теофраст¹³. Однако стоит отметить, что в понимании древних философов, метафора продолжает считаться сжатым сравнением. Ее использование уместно лишь тогда, когда наблюдается непосредственная связь двух сравниваемых предметов, если же связь не улавливается, то использование метафоры необоснованно. Исходя из этого мнения, можно констатировать, что метафора отличается от сравнения лишь сжатостью и ничего нового в себе не несет.

К сожалению, на протяжении многовековой истории метафора воспринималась лишь как «украшение», «девиация» речи. И только в 18-ом веке Джамбаттиста Вико «посмотрел» на метафору не как на девиацию языка, а наоборот, как на неотъемлемое качество языка, и разделил метафоры на стертые – языковые и на живые – авторские, отображающие индивидуальное мировосприятие, что послужило дельнейшему развитию исследовательской мысли¹⁴. В то же время на метафору обратили внимание такие ученые, как Георг Гегель, Герман Пауль. Однако их рассуждения не стали причиной для новой волны исследований.

То уходя на второй план, то снова возвращаясь в центр внимания, метафора не переставала привлекать к себе интерес. К одному из самых плодотворных периодов исследования метафоры смело можно отнести 60–70 годы 20-го века.

Не подвергается сомнению, что на протяжении истории исследования метафоры в ее теорию вносилось много нового. Однако именно 20 век вывел метафору из круга риторики и лингвостилистики, и значительно расширил сферу ее воздействия. Центр тяжести интереса к метафоре переместился из области литературных фигур, в область «инструмента», служащего понятию процесса человеческого мышления, формированию представлений о мире, а также попытке разгадать ее значение.

Двадцатый век начал исследования с критического подхода к античному определению метафоры как свернутого сравнения. Явным противником теории Аристотеля оказался Ричардс, который для того, чтобы понять смысл метафоры ввел два важных определения «tenor» – содержание и «vehicle»

¹³ О. Фрейденберг, *Античные теории*, Государственное социально-экономическое издательство, Ленинград 1936, с. 216–218.

¹⁴ G. Vica, cyt. za: M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna...*, s. 221.

– оболочка¹⁵ метафоры. Главной целью Ричардса было исследование отношений, в которые вступают два данных компонента.

Если мы не можем разграничить «содержание» и «оболочку», мы будем условно считать, что слово употребляется в буквальном значении; если же возможно различить хотя бы два взаимодействующих друг с другом употребления, мы имеем дело с метафорой¹⁶.

Ученый видит в метафоре познавательный потенциал и считает, что:

Слово является заместителем (или средством передачи) не отдельного впечатления, полученного в прошлом, но сочетания общих характеристик. (...) Попросту говоря, когда мы используем метафору, у нас присутствуют две мысли о двух различных вещах, причем эти мысли взаимодействуют между собой внутри одного-единственного слова или выражения, чье значение как раз и есть результат этого взаимодействия¹⁷.

Обобщая сказанное, по мнению Ричардса, метафора – это две взаимодействующие мысли о двух разных вещах в одном слове или выражении. По его мнению, метафору рождает сознание, которое многочисленными способами связывает два предмета. Это утверждение в дальнейшем отразится в когнитивном взгляде на метафору и окажет влияние на подход когнитивистов к переводу метафорических выражений.

Теорию Ричардса разработал позже Блэк, который указал на слабые стороны субституционной и сравнительной теорий, и вывел собственную – интеракционную теорию. Подход Блэка к метафоре раскрывает, в некоторой степени, механизм формирования метафорического значения. Для понятия метафоры Блэк вводит два термина: фокус (*focus*) метафоры – слово/выражение, используемое в метафорическом значении, и определение его окружения – рамка (*frame*) – слово/выражение, которое используется в его прямом значении¹⁸.

Блэк вводит в научную систему базовое понятие каким является система общепринятых ассоциаций – «это общий набор знаний, которые могут содержать полуправду или даже ошибочность»¹⁹, так называемые стандартные представления. Он утверждает, что «для метафоры важна не истин-

¹⁵ Перевод данных понятий взят из работы под ред. Н. Арутюновой, *Теория метафоры...*

¹⁶ А. Ричардс, *Философия риторики*, [в:] *Теория метафоры...*, с. 60.

¹⁷ Ibidem, с. 46.

¹⁸ М. Блэк, *Метафора*, [в:] *Теория метафоры...*, с. 154.

¹⁹ Ibidem, с. 156.

ность этих ассоциаций, а их быстрая активизируемость в сознании»²⁰. При сопоставлении двух субъектов понятия, относящиеся к главному субъекту, «проецируются на вспомогательный субъект» – и таким образом рождается метафора. Расширение значения слова происходит под влиянием на него системы общепринятых ассоциаций. Среди многочисленных ассоциаций выбираются именно те, которые лучшим способом отражают истину и могут быть сопоставлены с объектом, который определяется. Автор интеракционной теории обращает также внимание на большую прагматическую силу метафорических выражений.

Блэк делает существенное замечание, что и в поэзии, и в прозе все может оказаться более запутанным, так как автор «может создать новую систему импликаций для буквальных значений ключевых выражений, которые затем будет употреблять метафорически»²¹.

Следующим, важным для нашей работы положением теории Блэка, является его замечание о невозможности передать значение метафоры другими словами без потери ее познавательных ценностей:

Буквальная парафраза неизбежно говорит слишком много, причем с неправильной эмфазой. Я особенно хочу подчеркнуть, что в данном случае речь идет о потерях в когнитивном содержании²².

Теория Блэка внесла много нового во взгляд на метафору, концентрируя внимание на таком важном ее аспекте, как влияние ассоциаций на понимание метафоры. Однако ее слабым пунктом является то, что во внимание были приняты только те метафоры, в которых можно вычленить фокус и рамку. Вопрос о понимании далее остается открытым, если речь идет о развернутых метафорах, которые распространяются на несколько предложений, или даже на весь текст.

Необходимо отметить, что не все ученые согласились с мнением Блэка, касающимся наделения метафоры дополнительным семантическим значением. Одним из них был Дональд Дэвидсон, который полагал, что «метафоры означают только то (или не более того), что означают входящие в них слова»²³.

Метафора не несет в себе ничего нового кроме того, что означают слова, входящие в ее состав «метафора связана с образным использованием слов и предложений, и всецело зависит от ошибочного или буквального значения слов»²⁴.

²⁰ Ibidem, с. 157.

²¹ Ibidem, с. 166.

²² Ibidem, с. 169.

²³ Д. Дэвидсон, *Что означают метафоры*, [в:] *Теория метафоры...*, с. 173.

²⁴ Ibidem.

Дэвидсон сомневается в том, что метафора может нести особое когнитивное содержание, так как оно неуловимо (его нельзя переработать или объяснить другими словами). Метафора, по его мнению, не несет ничего кроме своего буквального значения, а другие взгляды на нее ошибочны, так как они на первый план выдвигают воздействие, оказываемое метафорой, а главное заключается в другом, в том «как связана метафора с тем, что она заставляет увидеть»²⁵. Завершая свои рассуждения Дэвидсон приходит к интересному умозаключению, что «ни одна теория метафоры не в силах объяснить, как функционирует метафора»²⁶, потому как, создавая теории, ученые стремятся расшифровать воздействие/эффект метафоры – мысли, которые она вызывает, при этом вкладывают их содержание в саму метафору. А суть, по мнению Дэвидсона, основывается на связи метафоры с тем, что она направляет наше внимание на бесчисленное количество деталей, не замеченных нами ранее.

Обращаясь к следующим теоретическим взглядам на сущность метафоры, необходимо отметить, что переломным в теории метафоры стал подход к ней когнитивистов. Прежде всего, Лакоффа и Джонсона, которые подтвердили своими исследованиями, что метафоры отражают способ мышления, и что оно (мышление) насквозь пронизано ими. Исследователи попытались доказать, что именно метафоры являются основой для построения новых понятий и восприятия действительности. Знания, которые передаются с помощью метафор, представляют собой отражение мировосприятия, указывая на непосредственную связь со всеми человеческими структурами мышления, которые влияют на процесс принятия решений (например, выражение эмоций крайне метафорично – в большинстве случаев они не выражаются непосредственно, а чаще всего уподобляются чему-то).

В своих исследованиях Лакофф и Джонсон сосредоточились на языковых – «стертых» метафорах, т.е. метафорах, которыми мы живем (название первой работы Лакоффа и Джонсона – *Метафоры, которыми мы живем*²⁷, изданной впервые в 1980 году). Но стоит отметить, что у когнитивистов имеется свой взгляд на традиционное разделение метафор на авторские и языковые. По их мнению, сложно провести четкую границу между этими двумя видами из-за того, что человеческое мышление само по себе метафорично.

Однако кроме традиционного разделения метафор на языковые и авторские, американские ученые выделили три модели концептуальных метафор: структурные, ориентационные и онтологические. Структурные метафоры – это те случаи, когда один концепт структурирован в терминах другого

²⁵ Ibidem, с. 175.

²⁶ Ibidem, с. 187.

²⁷ Дж. Лакофф, М. Джонсон, *Метафоры, которыми мы живем*, пер. А. Баранов, А. Морозова, URSS, Москва 2008.

– и именно они наиболее культурно обусловлены (напр., спор – это война). Следующий тип метафор – это ориентационные метафоры, которые организуют одну систему концептов по отношению к другой системе (напр., верх – хорошо, низ – плохо), их культурная обусловленность немного слабее, так как они связаны с общим физическим опытом, но стоит помнить, что для отдаленных друг от друга культур такой опыт может существенно отличаться. И последний тип – это онтологические метафоры, которые в конкретных понятиях заключают понятия неопределенные (напр., метафоры вместилища, персонификация, метонимия). Этот тип метафор свойственен описанию внутреннего мира человека, пониманию событий, действий, интерпретации материальных объектов.

Следующим ученым, который связывал метафорический язык со сферой воображения и чувств, тем самым концентрируя внимание на роли психологического аспекта в процессе «рождения» новой метафоры, был известный французский философ Поль Рикер. Согласно его мнению, в самом начале формирования метафоры, когда автором улавливается сходство между двумя предметами „(...) mimo odmienności i poprzez nią”²⁸, воображение начинает производить поток образов, т.е. образно указывать на разные виды связей, сопоставляемых предметов. В свою очередь метафорический смысл рождается „w gęstwinie wyobraźniowej ukazanej poprzez słowną strukturę (...)”. Используя понятие «rozszczerpionej referencji»²⁹, Рикер объясняет, в чем заключается метафорический смысл. По его мнению, смысл метафоры основывается на „wyłonieniu się nowej semantycznej harmonii czy zgodności z ruin dosłownego sensu zachwianego przez semantyczną niezgodność bądź absurdalność”³⁰. Роль чувств, которые являются «uwewnętrznionymi myślami»³¹, заключается в том, чтобы нивелировать расстояние между познаваемым и уже знакомым. Именно это «слияние» смысла с ощущениями создает основу поэтического языка³², который погружает реципиента в определенное, свойственное лишь данному произведению, настроение. Для нашего исследования существенным аспектом данной теории будет возможность передачи этого уникального настроения средствами другого языка.

Далее мы отведем несколько слов работам русских исследователей. Одним из русских ученых, который предложил собственную точку зрения, касающуюся метафоры, был Юрий Левин – представитель москов-

²⁸ P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*, tłum. G. Cendrowska, T. Dobrzyńska, „Pamiętnik Literacki” 1984, LXXV, z. 3, s. 269–286.

²⁹ Ibidem, s. 280.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 283.

³² П. Рикер, *Живая метафора*, [в:] *Теория метафоры...*, с. 446.

ско-тартуской семиотической школы. Он отнес метафоры к поэтическому пониманию мира, характерной чертой которого является соединение актов восприятия и описания в одном. По мнению Левина, метафора отличается от сравнения тем, что описываемые объекты представляют в ней единое целое. В зависимости от рода сравнения, к которому относятся метафоры автор выделил их три основных вида: метафоры-сравнения, метафоры-загадки и метафоры, приписывающие объекту свойства другого объекта³³.

Левин полагает, что наряду со словарным значением слова обладают набором более простых элементов – сем, которые несут в себе «несловарное» значение слова, автором отмечается также существование факультативного значения. Одночленная метафора воспринимается как загадка, которую необходимо отгадать для понятия текста. Отгадывание происходит путем вычленения из множества значений именно тех, которые связаны с ассоциативным пластом метафоры. Характерной чертой подхода Левина к метафоре является то, что он не считает, что значение метафоры заключается в явных или скрытых ее компонентах, а принимает во внимание существование некоторых связей в значениях слов. Если наблюдается нарушение этих связей – имеем дело с метафорой. В теории Левина метафора воспринимается главным образом на уровне семиотики.

Интересный для нас подход к построению метафорических выражений представляет также Вероника Телия, рассматривающая метафору, как словообразовательную модель, и особое внимание уделяя ее функциональному аспекту, а также изучению структурно-семантических сопоставляющих метафоры. По мнению Телии, на метафорическую модель складываются замысел, цель, основание (т.н. формирующаяся мысль о мире) и вспомогательное понятие, уже «языковленное».

Важным для нашей работы замечанием автора является следующее – метафора несет в себе мощный заряд экспрессии и обладает такой силой, что имеет возможность «изменить систему воззрений реципиента»³⁴.

Метафорический процесс богаче и разнообразнее, чем он представлен в существующих версиях интеракционной теории. Этот процесс объемлет целеполагающую интенцию субъекта метафоризации, задающую те когнитивные и/или прагматические функции, которые будет выполнять метафора в коммуникативных актах (обычно протекающих в диалоговом режиме)³⁵.

³³ Ю. Левин, *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*, Языки русской литературы, Москва 1998, с. 457.

³⁴ В. Телия, *Метафора в языке и тексте*, Наука, Москва 1988, с. 27.

³⁵ Ibidem, с. 34.

Телия, акцентируя централизацию человеческого фактора в концепции создания метафоры, и подчеркивая экспрессивно-оценочный компонент утверждает, что создатель метафоры сознательно манипулирует ее оценочным зарядом, передавая тем самым свое отношение к объекту и «программируя» отношение реципиента. Данное замечание становится особенно важным, если взять во внимание силу воздействия метафорических выражений на реципиента и формирование его отношения к объектам действительности, представленным автором. Данный подход указывает на «осознанный» выбор автором компонентов метафоры, что имеет большое значение как для понимания метафоры (акцентируя при этом ее экспрессивную наполненность), так и для ее перевода.

А вот Арутюнова основную цель метафоры видит в создании образа, представления, и лишь после этого в передаче информации, поэтому, по мнению этой ученой, метафора по своей природе неразрывно связана с художественной речью и с поэтическим мировоззрением. Главной функцией метафоры в поэтической речи является, в ее концепции, эстетическая, так как именно в поэзии метафора зачастую поражает наше воображение и доставляет нам эстетическое удовольствие.

В нашей работе мы отметим труды также тех польских исследователей, которые сосредоточили свое внимание на объяснении процесса понимания метафоры.

Итак, Ежи Пельц для попытки интерпретации понятия метафоры, предлагает воспользоваться семантической функцией знака. Знак – в понимании автора – это:

przedmiot, któremu towarzyszy, z jednej strony intencja komunikatywna jego autora (...), a z drugiej strony – interpretacja semantyczna jego odbiorcy (...) dzięki czemu (...) spełnia on pewne funkcje semantyczne³⁶.

У каждого знака есть свои коннотации, а коннотация – это состав существенных свойств, которые обозначает данный знак. Отношения между знаком, его автором, получателем знака и фрагментом действительности, названными данным знаком, образуют «семантический квадрат», в котором истинно семантические функции выполняют: отношение номинации между знаком и фрагментом действительности, и отношения между знаком и автором. Остальные отношения обладают скорее психологическим характером (отношение автора к знаку, отношение автора к получателю знака, отношение автора к действительности, отношение к действительности получателя)³⁷.

³⁶ J. Pelc, *Zastosowanie funkcji semantycznej do analizy pojęcia metafory*, [w:] *Rozprawy logiczne*, Księga pamiątkowa ku czci Profesora Kazimierza Ajdukiewicza, T. Kotarbiński, I. Dąbska (red.), PWN, Warszawa 1964, s. 124.

³⁷ Ibidem, s. 126.

Для анализа семантических связей в метафоре Пельц вводит понятие метафорического треугольника, составляющими которого являются – метафорическое выражение и каждое неметафорическое выражение. Основа данного треугольника W_1 и W_2 , где W_1 – это формальное соответствие выражения W , обладающее такой же формой, W_2 – это семантический эквивалент выражения, имеющий, правда, другую форму, однако, чаще всего являющийся для него равным по отношению к значению, а W – это собственно метафорическое выражение. Анализ понятия метафоры основывается на исследовании семантических отношений, которые осуществляются между метафорическим выражением W и всеми неметафорическими выражениями W_1 и W_2 , а также между выражениями W_1 и W_2 . Совокупность понятий W_1 и W_2 порождает собственно метафору W .

Автор, однако, делает существенное замечание – для выражения метафоричности язык имеет большое значение – это значит, что во многих случаях метафорическое выражение является таким не вообще, а лишь в данном языке.

В свою очередь известный польский лингвист Анджей Богуславски обращает особое внимание на перефразирование метафор. Он считает, что смысл метафоры невозможно передать другими словами, так как метафора не является замещением иного значения, она сама несет в себе новое значение, именно поэтому его перефразирование является невозможным. Исходя из вышесказанного, автор утверждает, что понимание метафоры как сжатого сравнения не имеет смысла из-за того, что метафора ставит объект в нереальной/невозможной/бессмысленной для выполнения ситуации. Характеристика предмета/предикация с помощью метафоры, осуществляется при реализации следующего:

- a) wyróżnieniu przez nadawcę pewnej właściwości, jakości;
- b) zachowaniu się nadawcy takim, by odbiorca to sobie uświadomił;
- c) zachowaniu się nadawcy takim, by odbiorca mógł wyróżnić pewną jakość, w zasadzie tę samą, o której mowa w punkcie a³⁸.

Однако тут сразу же встает вопрос: может ли идти речь о «том же свойстве», которое выделяют адресант и адресат – если перед нами авторская метафора. Возможно, что тождество «образов» имеет место при интерпретации некоторых простых метафор, однако существует ряд случаев, когда подмеченные свойства могут отличаться – порой даже существенно, если взять во внимание реципиентов из разных (отдаленных) культур.

Так, например, по мнению Добжиньской (которая обратила внимание на важнейшую роль ассоциаций в процессе интерпретации метафоры), прежде

³⁸ A. Bogusławski, *O metaforze*, „Pamiętnik Literacki” 1971, LXII, z. 4, s. 119.

чем перевести метафору, необходимо приложить максимальные усилия для ее понятия³⁹. Добжиньска убеждена в том, что смысл метафоры создают лексические коннотации, составляющие определенную часть знаний о мире, которыми наделены лексические единицы, и которые являются явными и бытовоспроизводимыми реципиентами, имеющими также индивидуальные элементы знаний (по определению Леонида Бархударова, «коннотации (...) те дополнительные ассоциации, которые слово вызывает в сознании носителей данного языка»⁴⁰).

В «построении» смысла принимают также участие энциклопедические знания – общие для всех языков, устоявшиеся информации. Отсюда следует, что интерпретация метафоры, в большой степени культурно обусловлена. Именно поэтому, однозначно понять смысл метафоры невозможно, он остается недосказанным и оставляет возможность восполнения.

Интерес вызывает и то, что происходит со смыслом метафоры при переводе на другой язык. Добжиньска считает, что возможность адекватно воспринять метафору, вне языковой среды ее создателя, обуславливается наличием схожего в общем восприятии обеих культур коннотационного поля метафорического элемента. С другой стороны, «помехой» при переносе метафоры на другой язык являются стереотипные ассоциации, свойственные только данной культуре, и не имеющие эквивалентов в другой. А ведь, по словам Романа Левицкого:

Konotacja obcości jest więc związana zarówno z elementami wiedzy uprzedniej (фоновыми знаниями) odbiorców przekładu, w tym w szczególności wiedzy adresatów o kulturze kraju JO [język oryginału – E.C-D.], jak i z ich wyobrażeniami, odczuciami i wartościowaniami związanymi z postrzeganiem pewnych elementów swego języka i tekstów w nim stworzonych jako obcych, a więc z aspektem subiektywnym. Recepcja przekładu w dużym stopniu zależy od tych zmiennych i pozycji tłumacza względem nich⁴¹.

Согласно убеждениям Добжиньской, для исследователя метафоры, а в том числе и для переводчика, важным этапом при переводе метафоры является определение ассоциативных стереотипов и всевозможных сверхиндивидуальных ассоциаций, так как именно они используются в передаче метафорического смысла⁴². Подходящим инструментом для анализа данных

³⁹ T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, IBL, Warszawa 1994, s. 95–132.

⁴⁰ Л. Бархударов, *Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода*, Международные отношения, Москва 1975, с. 123.

⁴¹ R. Lewicki, *Konotacja obcości w przekładzie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1993, s. 28.

⁴² T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie...*, s. 97.

стереотипов являются «лексические коннотации». Если принять во внимание факт, что без знания коннотаций удачный перевод практически невозможен, то стоит заметить, что поиск соответствующих коннотаций на языке реципиента может оказаться очень сложной задачей.

В свою очередь Эльжбета Богданович⁴³, анализируя многозначность термина коннотация, выступающего во многих научных дисциплинах, следуя Карлу Бюхлеру, который сотрудничал с пражской школой структуралистов, выделяет два основных вида коннотаций в лингвистике: грамматические (синтаксические/синтагматические коннотации – выражают грамматические связи между словами в предложении (напр., прилагательное «красный» предопределяет существительное мужского рода) и семантические коннотации, которые разделяются на две категории:

1) w opozycji do denotacji – jako zespół cech właściwych danemu przedmiotowi, współznaczanych łącznie przez nazwę, tj. takich, które przysługują desygnatom danej nazwy i tylko im – ujęcie logiczno-filozoficzne i 2) jako cechy asocjacyjne w strukturze znaczeniowej jednostki leksykalnej, jedynie kojarzone z denotowanym przedmiotem, stanowiące dopełniającą część słowa – ujęcie leksykograficzno-lingwistyczne⁴⁴.

Итак, подводя итоги данному краткому обзору взглядов на понимание термина «метафора», мы постараемся выделить несколько аспектов, на которых концентрировали свое внимание авторы вышеприведенных теорий:

1. Неоспоримая суть метафоры – в категориях одного предмета передать неподмеченные ранее свойства другого.

2. Парафраз метафоры отнимает у нее новизну и значительно снижает ее воздействие на воображение реципиента (в таком случае «старания» автора сводятся к нулю).

3. Все познавательные функции человека остаются под влиянием метафоры, которая является натуральным средством для выражения наших эмоций, знаний, взглядов и т.д.

4. Смысл метафоры улавливается благодаря коннотациям (ассоциациям и образам), которые воспроизводятся в сознании.

5. В свою очередь, в случае перевода метафор (чему посвящена следующая часть настоящего раздела), необходимо учесть сходства и различия конотаций (ассоциаций) в разных языках.

Завершая данную часть нашей работы заметим, что исследования, проведенные за последние несколько десятков лет, значительно углубили по-

⁴³ E. Bogdanowicz, *O pojęciu konotacji w lingwistyce (na przykładach polskich i rosyjskich)*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2013, t. 13, s. 7–18.

⁴⁴ Ibidem, s. 8.

нимание метафоры. Нельзя не согласиться с мнениями многих ученых, что метафора стала вездесущей, а ее влияние на наше мировосприятие, выражение чувств, развитие познания и освоение действительности неосопримо сильное⁴⁵.

2.2. Переводимость метафоры

Перевод метафор ставит перед переводчиком ряд проблем и вопросов, которым необходимо уделить внимание и найти на них исчерпывающие ответы. Правильный подход к решению данных задач, принятию четких установок, а также следование этим установкам, предопределяют успех (или поражение) в непростом искусстве передачи информации, заключенной в метафорических образах.

Прежде чем приступить к реализации собственной переводческой стратегии (переводческих приемов), необходимо провести тщательный анализ использования автором образных средств и определить роль метафоры в данном тексте, а также общую роль метафор в творчестве их создателя. Согласно справедливому замечанию Питера Ньюмарка – метафоры являются отображением мировоззрения и миропонимания автора⁴⁶. Необходимо также отдавать себе отчет в том, что применение одной общей стратегии перевода всех типов авторских метафор может оказаться невозможным, так как уровень их переводимости, даже в рамках творчества одного автора, может обладать крайне индивидуальным характером, зависящим от свойств данного произведения и от этапа становления творческой индивидуальности их автора. Важным для переводчика является понимание и «прочувствование» идиостиля.

Камнем преткновения для перевода метафоры чаще всего становятся различия в метафорических (концептуальных) системах языка. Исходя из этого, совершенно очевидным является факт, что не все метафоры поддаются переводу, а некоторые из них приходится трансформировать в процессе перекодирования.

Особого внимания заслуживает степень отдаленности языка и культуры перевода, что подчеркивают многие исследователи (Бархударов⁴⁷, Зигмунт Гросбарт⁴⁸ и другие), указывающие каким образом родство языков оказыва-

⁴⁵ Дж. Лакофф, М. Джонсон, *Метафоры...*; Н. Арутюнова, *Теория...*; Г. Складневская, *Метафора...*

⁴⁶ P. Newmark, *Approaches to Translation*, State University of New York Press, New York 1981.

⁴⁷ Л. Бархударов, *Язык и перевод...*

⁴⁸ Z. Grosbart, *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1984.

ет влияние на уровень переводимости. Иными словами, перед переводчиками с близкородственных языков встают немного другие проблемы, чем перед теми, кто переводит с отдаленных друг от друга языков. Итак, если язык и культура, принимающие перевод, близки языку и культуре оригинала, то следовало бы ожидать, что в некоторых аспектах (языковом и уже в меньшей степени культурном) перевод осуществляется без особых преград. Однако, если взять во внимание, выделенные Гросбартом, психологическо-переводческие (влияние на переводчика языка оригинала и языка перевода) и рецептивно-прагматические (влияние перевода на реципиента)⁴⁹ факторы, тогда перевод становится более сложным, так как усиливается влияние языковой интерференции на переводчика, к тому же, билингвизм реципиента может привести к большему контролю со стороны читателя. Образно подытоживая свои рассуждения Гросбарт утверждает:

Języki dalekie można porównać do całkowicie odmiennych, kontrastujących z sobą kolorów, które nietrudno rozróżnić. I na odwrót, języki pokrewne – to jakby różne odcienie tej samej barwy. Przymiotnikiem „czerwony” określamy karmazyn, szkarłat, pąs, purpurę, amarant i wiele innych odcieni koloru czerwonego, które rozróżni tylko oko wytrwanego malarza. Tłumacz z języków bliskich musi mieć wyostrzone „malarskie” wycucie, gdyż tylko ono może go ustrzec przed rozbiciem o „podwodne rafy” pokrewieństw językowych. Tak więc tłumacz z języków bliskich powinien posiadać pewne predyspozycje psychiczne, które nie są konieczne w innych przypadkach sztuki translatorskiej⁵⁰.

Отсюда следует, что далеко не всегда родственные языки являются наиболее «благоприятной почвой» для переноса метафор. Нередкими оказываются случаи, когда лексические единицы находят свои эквиваленты в близкородственном языке, но они существенно отличаются ассоциациями, о чем мы уже упоминали ранее. В таком случае переводчик должен быть особенно внимательным, чтобы не попасть в ловушку «ложных эквивалентов».

Итак, обратимся к началу исследований, касающихся перевода метафоры, которые стали проводиться регулярно в конце 70-х – начале 80-х годов 20-го столетия. В их основу легли работы таких авторов как: Юджин Найда⁵¹ (1964), Менахем Дагут⁵² (1976) и Ньюмарк⁵³ (1981). Сразу же встает вопрос, почему, несмотря на то, что самой метафорой философы интересовались

⁴⁹ Ibidem, s. 37.

⁵⁰ Ibidem, s. 37.

⁵¹ E. Nida, *Toward a Science of Translating*, Brill, Leiden 1964.

⁵² M. Dagut, *Can "Metaphor" Be Translated?*, „Babel” 1976, pp. 21–33.

⁵³ P. Newmark, *Approaches ...*

еще до нашей эры (Аристотель, Теофраст, Цицерон), то ее перевод обратил на себя внимание ученых только лишь во второй половине 20-го столетия? Значит ли это, что раньше переводу метафоры не уделялось внимание? Возможно ли предположить, что перевод данного тропа, по мнению переводчиков и исследователей литературы, ничем не отличался от перевода других литературных средств выражения?

На актуальность этих вопросов обратил внимание Дагут в своей статье *Can "Metaphor" Be Translated?*⁵⁴, акцентируя, что по сравнению с объемом трудов, посвященных самой метафоре, очень немного было написано о ее переводе. По его словам, первые упоминания о переводе метафоры стали появляться в работах таких авторов, как Найда, Жан-Поль Вине и Жан Дарбельне, Рольф Клоэпфер и Катарина Рэйсс. В ранних исследованиях метафора рассматривалась в переводе как единичная структура – вне текста (не принималось во внимание «окружение метафоры»), что несомненно влияло на подход к стратегиям перевода. Возможно такая трактовка темы была обусловлена взглядом на саму сущность метафоры, тем более, что как упоминалось уже в предыдущем разделе, подход к метафоре менялся неоднократно, изменяя свою перспективу – то концентрируясь на самом метафорическом выражении, то распространяясь на окружение метафоры. Эти изменения относительно взгляда на метафору несомненно повлияли также на подход к уровню ее переводимости. Необходимо также отметить, что на первых порах исследователи в большей степени концентрировали свое внимание на переводе стертых, языковых метафор обделяя интересом авторские метафоры. Такой подход к вопросу перевода метафоры касается трудов как упоминаемых уже Найды, Ньюмарка, Бархударова, так и Якова Рецкера, Владимира Гака, Виллена Комиссарова, а также некоторых других исследователей.

В данной работе мы хотели бы сконцентрировать свое внимание на переводе живых / авторских метафор. Именно поэтому нами будут рассматриваться те теоретические предложения, которые в дальнейшем послужат для анализа перевода авторских метафор Есенина.

Анализируя подход к переводу метафор, израильский ученый Дагут обратил внимание на то, что существуют два противоположных направления – считается, что метафора либо не переводится вовсе (Найда, Вине и Дарбельне), либо ее очень легко перевести дословно (Рэйсс, Клоэпфер). Сосредотачиваясь на второй точке зрения, Дагут приводит примеры и доказывает, что дословный перевод не имеет смысла, так как не принимает во внимание семантические ассоциации (и их сдвиги) и культурный опыт, в то время, когда именно эти составляющие имеют существенное влияние на уровень переводимости метафоры.

⁵⁴ M. Dagut, *Can "Metaphor" ...*

По мнению Дагута, метафора, являясь «individual creative flash of imagination»⁵⁵ (индивидуально-творческой вспышкой воображения)⁵⁶ культурно обусловлена. Переводимость метафоры с языка оригинала, во-первых, непосредственно зависит от определенного культурного опыта и семантических ассоциаций, которые она возбуждает в воображении реципиента, а во-вторых, от степени в какой они могут, или не могут быть воспроизведены на языке и в тексте перевода. Исходя из этого, как считает Дагут, эквивалент метафоры на языке перевода не находится, а чаще всего создается заново, так как невозможно найти адекватное соответствие:

Since metaphor in SL is, by definition, a new piece of performance, as semantic novelty, it can clearly have no exiting “equivalence” in TL (...) “equivalence” in this case cannot be “found”, but will have to be “created”⁵⁷.

Выделив составляющие, которые играют важную роль при переводе, Дагут представляет три фактора, влияющие на переводимость метафоры: 1) культурный фактор – когда опорный элемент метафоры является специфическим для данной культуры, и не может быть переведен на иностранный язык; 2) лингвистический фактор – когда метафора содержит какой-то специфический лексический элемент языка оригинала, который не может быть воспроизведен на языке перевода и определяет метафору в разряд непереводимых; 3) случай, когда оба вышеперечисленные факторы – культурный и лингвистический – совместно приводят к непереводимости данной метафоры. Автор статьи также замечает, что имеющее иногда место перефразирование или объяснение метафоры попросту «убивает» ее.

Несомненно, Дагут был одним из первых, кто сконцентрировал свое внимание на уровнях переводимости метафоры и затронул проблему недостаточной разработки данного вопроса. Однако стоит отметить, что при большом интересе к переводу метафоры, Дагут не сделал прорыв в этой области и не дал конкретных указаний к ее переводу, кроме как «создавать» эквивалент на языке реципиента, не обозначая границ в «создании» этого эквивалента.

Следующим, кто попробовал выделить ряд закономерностей, влияющих на уровень переводимости метафоры был Ньюмарк⁵⁸. Выделив две основные функции метафоры – коннотативную и эстетическую – Ньюмарк предлагает переводчикам, прежде чем взяться за перевод метафоры, сначала определить для себя какой объем семантической составляющей стоит

⁵⁵ M. Dagut, *More about the Translatability of Metaphor*, „Babel” 1987, p. 77.

⁵⁶ Везде в тексте перевод с английского мой (Е. С-Д).

⁵⁷ M. Dagut, *Can “Metaphor” ...*, p. 24.

⁵⁸ P. Newmark, *A Textbook of Translation*, Prentice-Hall International, New York 1988.

передать в переводе, а также выявить причину сравнения (позитивную или негативную) и определить, является ли данная область коннотативной или денотативной, а затем решить в какой степени смысловая составляющая метафоры находится на пересечении полей образности и семантики описываемого объекта.

Ньюмарк выделяет шесть видов метафор⁵⁹: стертая (dead), метафора-клише (cliche), общая (stock), адаптированная (adapted), «недавняя» (recent) и оригинальная (original).

Вопреки классификации Ньюмарка, Дагут, к числу истинных метафор относит лишь авторские метафоры, т.е. оригинальные, а остальные ставит в ряд фразеологизмов и многозначных слов.

В свою очередь Мари Снелл-Хорнби замечает, что принадлежность метафоры к стертой или живой может меняться в зависимости от культуры, а на ее понимание оказывает влияние индивидуальный опыт реципиента:

Precisely where a metaphor is situated on this scale (dead or original) cannot be determined by a system of watertight categories: its position shifts with cultural developments, and whether a quotation is recognized or a double sense perceived often depends on the knowledge and experience of individual⁶⁰.

Также в когнитивном подходе к метафоре невозможно провести четкую и однозначную черту между стертыми и авторскими метафорами, в виду того, что мышление само по себе метафорично.

Выделив шесть видов метафор, Ньюмарк дает свои предложения для перевода каждого из них, причем переводить, интересующие нас авторские метафоры, предлагает, как можно ближе оригиналу.

Следуя на шаг дальше своих предшественников Раймонд ван ден Брок предложил более динамическую классификацию метафоры, по сравнению с Ньюмарком, взяв во внимание диахронические и синхронические изменения между противоположными полями оригинальной метафоры и употреблением слова в переносном значении (катахрезы). Он определил новое правило переводимости метафоры, указывая на то, что переводимость обратно пропорциональна количеству информации, которую несет в себе метафора и степени, в которой данная информация моделирует текст: «Translatability keeps an inverse proportion with the quantity of information manifested by the metaphor and the degree to which this information is structured in a text»⁶¹.

⁵⁹ Ibidem, s. 106.

⁶⁰ M. Snell-Hornby, *Translation Studies, an Integrate Approach*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1995, p. 57.

⁶¹ R. van den Broeck, *The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation*, "Poetics Today" 1981, vol. 2, no. 4, *Translation Theory and Intercultural Relations*, pp. 73–87.

Говоря о переводе метафоры, ван ден Брок предлагает определить происхождение метафоры, традиционно подразделяя метафоры на языковые, конвенциональные и поэтические. По мнению ученого, творческие метафоры требуют от переводчика, чтобы он заметил связь между «фокусом» и «окружением» метафоры.

Ван ден Брок определяет, что влияет на уровень переводимости метафоры:

1. Переводимость метафор становится «сильней» если языки являются схожими (обладают схожими языковыми системами). Если следующие пункты его классификации 2 и 3 будут реализованы.

2. Переводимость становится «сильней», если существует контекст между ЯО и ЯП.

3. Переводимость становится «сильней», когда общее культурное развитие происходит параллельно, на схожих уровнях.

4. Переводимость становится «сильней», когда перевод содержит в себе не больше одного рода информации.

5. Сравнивая уровень переводимости метафор ван ден Брок приходит к выводу, что высшей степенью переводимости обладают языковые метафоры, заодно отмечая, что в поэтических текстах и, например, в шутках она может понижаться. В свою очередь смелые авторские метафоры отличаются большей переводимостью, чем конвенциональные метафоры, так как они менее культурно обусловлены, поэтому в состоянии дозировать специфически-культурную информацию. Самым низким уровнем переводимости отличаются «декоративные» метафоры, используемые в журналистике.

Основываясь на модели переводимости, предложенной ван ден Броком, Снелл-Хорнби ввела ряд дополнительных составляющих и создала новую, более развернутую модель:

Whether a metaphor is “translatable” (i.e. whether a literal translation could recreate identical dimensions), how difficult it is to translate, how it can be translated and whether it should be translated at all cannot be decided by a set of abstract rules, but must depend on the structure and function of the metaphor within the text concerned⁶².

По мнению ученой, уровень переводимости метафоры детерминирован уровнем осаждения метафоры в своей собственной культуре, а также в ге-

⁶² M. Snell-Hornby, *Translation Studies, an Integrate Approach*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1995, p. 57: Является ли метафора переводимой (напр., может ли дословный перевод воссоздать (передать/донести) такое же измерение), насколько сложно будет ее перевести, как она может быть переведена и должна ли она быть переведена – все это не может быть решено с помощью набора абстрактных правил, а должно зависеть от того, какую структуру и функцию принимает метафора в тексте.

ографическом и временном расстоянии культурного фона языка оригинала и принимающего языка⁶³.

Схожего мнения придерживались также Лакофф и Джонсон, которые выделив три модели концептуальных метафор (структурные, ориентационные и онтологические), пришли к выводу, что для перевода самыми сложными оказываются метафоры последнего типа, которые сильнее других осажжены в культуре реципиента.

Следующими, кто обратил внимание на перевод метафоры (с китайского языка на английский), были Мари Фунг и К. Л. Киу⁶⁴, которые справедливо заметили, что предположение Дагута о том, что значительные различия в культуре оригинала и культуре, принимающей перевод, не детерминируют невозможность воссоздать авторскую метафору.

Поддавая анализу перевод текста Уильяма Шекспира *Гамлет* на китайский язык, они предложили ввести другие определяющие факторы – качественные и ценностные атрибуты объектов и событий. Если Дагут особо подчеркивал, что нулевая эквивалентность (согласно определению Вацлава М. Осадника и Изабеллы Урбан)⁶⁵ может привести к непереводаемости, то Фунг и Киу утверждают, что даже если те же объекты (темы) существуют в обоих языках, метафоры могут быть все же непереводаемыми, так как в разных языках им принадлежат различные ценностные ассоциации (факторы).

Интересными для нашей работы являются также замечания Нили Мандельблит, представленные в ее «гипотезе когнитивного перевода»⁶⁶. Автор считает, что перевод метафоры – это не только перенесение выражений из одного языка в другой, но, прежде всего, перенесение концептуального восприятия мира одной культуры в другую «(...) then the translation would involved not only a transfer process from one language to another but always a transef from one way of conceptualizing the world into another»⁶⁷.

По мнению Мандельблит, задача переводчика – перенести, в первую очередь, «восприятие» / «авторскую интенцию/замысел», а не слово. Стоит отметить, что такой взгляд на перевод ранее нашел свое отражение в основах теории динамической эквивалентности Найды (1964) – для которого важен не перенос формы, а перенос экспрессии.

⁶³ Ibidem, p. 58.

⁶⁴ M. Fung, K. L. Kiu, *Metaphor Across Language and Culture*, „Babel” 1987, pp. 85–101.

⁶⁵ W. M. Osadnik, I. Urban, *Teoria wielosystemowa a kulturowo-obyczajowy aspekt tłumaczenia idiomów*, [w:] *Obyczajowość a przekład*, P. Fast (red.), „Śląsk”, Katowice 1996, s. 181–190.

⁶⁶ N. Mandelblit, *The cognitive view of metaphor and its implications for translation theory*, [in:] *eadem, Translation and Meaning*, Universitaire Press, Maastricht 1995, pp. 483–495.

⁶⁷ Ibidem, p. 483.

Мандельблит в своей гипотезе выделяет два возможных сценария:

- 1) a similar mapping condition (SMC) (схожее метафорическое проецирование).

Такая ситуация имеет место, когда:

a translator will be able to find the target equivalence very easily if both languages (source and target) use similar mapping, that is if both languages use the same domain of experience to express the topic of communication⁶⁸.

- 2) a different mapping condition (DMC) (различное метафорическое проецирование).

В свою очередь, с этой ситуацией имеем дело тогда, когда:

In cases where the source and target languages make use of different conventional correspondence to express the same domain of experience, the process of finding the target equivalent may require a conscious conceptual switch by the translator⁶⁹.

В таком случае поиск эквивалента может оказаться сложной задачей, так как переводчику предстоит «освободиться» от метафорического проецирования родного языка и приложить все усилия для поиска соответствующего выражения, вызывающего схожие эмоции, на другом языке т.е. преодолеть концептуальный сдвиг.

Исходя из вышеприведенных сценариев следует, что в обоих языках могут встречаться схожие концептуальные метафоры, что может свидетельствовать об аналогичном восприятии некоторых явлений в разных культурах. Однако, если при переводе с одного языка на другой, имеет место второй сценарий (различное метафорическое проецирование), очень важным моментом при переводе является соответствующее концептуальное перемещение понятий, которое должен произвести переводчик.

На этом предложении перевода метафорических единиц мы хотели бы остановить обзор трудов, касающихся данной темы. Как было уже упомянуто, мы не ставили себе цель рассмотреть все важные труды, посвященные переводу метафоры, так как отдаем себе отчет в том, что их обзор нелегко поместить даже в рамках отдельной монографии. Нашей задачей

⁶⁸ Переводчик в состоянии легко найти непосредственный эквивалент в том случае, когда в двух языках существуют такое же (схожее) метафорическое проецирование, если оба языка используют те же базовые понятия для выражения одного и того же явления коммуникации.

⁶⁹ В случае, когда язык оригинала и язык перевода используют отличающиеся общепринятые понятия для выражения базовых идей, процесс подыскивания эквивалента может требовать от переводчика осознанных концептуальных сдвигов.

было представить те теории, которые будут использованы в настоящей работе, целью которой является концентрация внимания на переводе авторских метафор.

Обобщая все, что было сказано об уровне переводимости метафоры, мы приходим к выводу, что самым сложным этапом в процессе ее перевода является соответствующая передача специфически-культурного элемента языка оригинала, а также сохранение как можно большего количества всех тонких, порою едва заметных, ассоциативных связей, создающих оригинальный, неповторимый стиль произведения. Исходя из того, что одной из функций метафоры в художественном тексте, а особенно в поэзии, является отражение мировосприятия автора, выраженное средствами его родного языка и являющееся важной составляющей его идиостиля, необходимо быть особенно чутким и внимательным ко всем вводимым изменениям, которые могут повлиять на искажение авторского замысла. Ведь мы вправе утверждать, что метафора далеко не только украшение, по нашему мнению, метафора – это некая загадка, ответ на которую позволяет увидеть окружающую действительность «глазами» автора. Именно поэтому работа с метафорой требует от переводчика предельной сосредоточенности и сознательности при поиске (широко понимаемого) эквивалента, который сможет читателю пережить, в определенной степени, «заложенные» в образ эмоции.

2.3. Способы перевода метафоры

Задумываясь над задачами перевода художественного текста можно выделить те, которые, по нашему мнению, являются ведущими: по мере возможности адекватно отразить на языке перевода средства выражения т.е. индивидуальный стиль автора (вместе с его особенностями), возбудить в читателе перевода эмоции схожие с эмоциями читателя подлинника и передать образы – иными словами максимально «донести» воздействие произведения.

Исходя из вышесказанного, мы считаем, что сам процесс перевода основывается на следующих базовых этапах: 1) понятие смысла переводимого текста; 2) выделение доминанты текста (в том числе переводческой доминанты); 3) поиск эквивалентных средств выражения на языке перевода.

Несомненно, на мастерство перевода складывается также одна из сложнейших деятельностей, творческий процесс поиска соответствующего эквивалента, а также умение преодолеть границы родной культуры, национального мышления и литературно-языковых традиций. Как справедливо замечает в своей диссертации Наталья Борковец:

В переводе сталкиваются различные культуры, разные личности, разные складывания мышления, разные литературы, разные эпохи, разные уровни развития, разные традиции и установки⁷⁰

— задача переводчика сводится к тому, чтобы донести суть оригинала до получателя перевода. Однако, по нашему мнению, на эффективность и креативность перевода большое влияние оказывают также решения, которые переводчик принимает еще до того, как начать работу с текстом. Избранная им стратегия, строгое следование, или отступление от нее, гибкость по отношению к своим решениям — все это оказывает воздействие на работу переводчика в целом.

Как было уже отмечено, особое место в переводе поэзии отведено именно метафоре. Известно, что роль метафоры в художественной речи неоспоримо велика, и поэтому ее перевод требует от переводчика предельной бдительности. Исследователи в большинстве придерживаются мнения, что по мере возможностей стоит сохранить метафору в тексте перевода, так как отказ от нее или значительная трансформация неизбежно приводят к обеднению художественного пласта произведения, а также зачастую к искажению замысла автора. Однако необходимо учесть, что в ряде случаев нахождение эквивалента в другом языке бывает просто невозможным в силу множества отличий более и менее явных, поэтому сохранение метафоры в тексте, даже при большом желании переводчика, может стать невыполнимой задачей. Стоит отметить, что при переводе поэзии, кроме вышеперечисленных, появляются дополнительные трудности, такие как попытка воссоздать ритм и размер произведения.

Итак, упоминаемый уже неоднократно, Дагут заостряя свое внимание на недостаточном количестве работ, посвященных переводу метафоры, к сожалению, не предлагает конкретных решений для выполнения данного приема. Более ясно подходит к решению проблемы Ньюмарк, который предлагает модели перевода метафорических выражений (разделяя метафоры на шесть категорий). Для интересующих нас оригинальных (авторских) метафор, Ньюмарк видит необходимым обратить внимание на следующее препятствие при переводе:

the more the metaphor deviates from the SL linguistic norm, the stronger the case for a semantic translation, given that the TL readers should be as puzzled and shocked by the metaphor as were the SL readers⁷¹.

⁷⁰ Н. Борковец, *Техническая метафора в художественной картине мира*, (неопуб. дис.), Екатеринбург 2002, с. 146.

⁷¹ P. Newmark, *Approaches...*, p. 53: чем больше метафора является девиацией в лингвистических нормах ЯО, тем сложнее дается семантический перевод, который должен предоставить реципиентам перевода такое же чувство удивления и загадки, как и реципиентам оригинала.

Однако Ньюмарк не согласен с утверждением Дагута, который настаивает на том, что метафоры в основном принадлежат к культурным элементам и «в принципе являются непереводаемыми», утверждая, в свою очередь, что перевод метафор не составляет проблемы, для которой нельзя найти решения.

Для перевода авторских метафор Ньюмарк предлагает перевод как можно ближе оригиналу, то есть почти дословно, так как этот вид метафор является носителем широкой информации о самом авторе, о его миропонимании и мировосприятии, авторские метафоры являются также источником обогащения языка перевода. Однако Ньюмарк обращает внимание на то, что если метафора содержит в себе культурные понятия, недоступные пониманию или совершенно чуждые реципиенту, или же является для текста «не совсем важной», то ее можно трансформировать, учитывая знания читателя перевода. Ньюмарк также соглашается с тем, что слишком близкое следование оригинальному тексту может привести к дисбалансу – и именно этого необходимо остерегаться⁷².

Ученый остается при мнении, что решение о снятии или сохранении метафоры, переводчик принимает исходя из того, с каким типом текста он работает, каково количество и значение авторских метафор в данном тексте.

В свою очередь, ван ден Брок, как было уже замечено, следует далее своих предшественников и предлагает три модели перевода метафоры⁷³:

1. Перевод „*sensu stricto*” – можно использовать в том случае, если и «содержание» метафоры, и ее «оболочка» на языке оригинала, находят свои соответствия (беспрепятственно переводятся) на языке перевода. В случае стертых метафор можно выделить две ситуации, зависящие от того, используют ли язык оригинала (ЯО) и язык перевода (ЯП) те же «оболочки».

а) если «оболочка» в ЯО и ЯП сочетаются – метафора является идиоматической.

б) если «оболочка» в ЯО и ЯП разные, в результате в ЯП метафора может стать как семантической аномалией, так и смело инновационной.

2. Субституция – когда «оболочка» в ЯП заменяется другим выражением, а «содержание» остается более или менее схожим.

3. Парафразирование – это замена метафоры неметафорическим выражением в ЯП.

Ван ден Брок обращает также внимание на окружение метафоры. Воспринимая ее в целом, также, как и Дагут, ученый указывает на неразрывную связь с социокультурными факторами, однако дополнительно акцентирует связь с языковыми и литературными нормами. Он упоминает и о том, что

⁷² Ibidem, pp. 112–113.

⁷³ R. van den Broeck, *The Limits of Translatability...*, pp. 73–87.

преградой в переводе метафоры может стать языковая система – различия, выступающие в этой системе в обоих языках. Если сходство нарушается – это приводит к упрощению значения. По мнению автора, камнем преткновения могут оказаться также различия в грамматической системе языка. Следующей трудностью являются экстралингвистические факторы, так называемые, культурные контексты. Третий вид препятствий – это перенос эстетических и традиционных метафор, условностей, выступающих в литературных традициях. Иногда замечается также большая разница в эстетическом и моральном кодировании данной метафоры в обоих языках, принимающих участие в процессе перевода. Когда, например, система языка руководствуется жесткими нормами и из-за них отвергает «смелые» метафоры, находя их недостаточно «скромными» – часто наблюдается деформирование, «сплющивание» и «очищение» метафоры в переводе⁷⁴.

Дальнейшие предложения, касающиеся перевода метафоры, мы можем найти у Гидеона Туры. Анализируя стратегии перевода метафоры, предложенные предшественниками (Ньюмарк, ван ден Брок), которые сводят их к трем основным способам перевода метафоры: метафора, как метафора, метафора как другая метафора и метафора как неметафора, израильский ученый справедливо заметил, что во внимание не была принята еще одна ситуация, когда метафора не воссоздается в тексте перевода. Туры, следуя данным размышлениям, предлагает шире посмотреть на перевод метафор и их передачу в тексте перевода. Исходя из этого, он предлагает две дополнительные стратегии перевода: перевод неметафоры метафорой и введение метафоры там, где в тексте оригинала она отсутствовала⁷⁵.

Здесь мы приведем исследования польских ученых, посвятивших свои работы стратегиям перевода метафор. Для данной работы особое значение имели труды Эльжбеты Табаковской и Добжиньской.

Табаковска подтверждает факт, что образная метафора действительно с трудом поддается переводу, так как выступает только в той культуре, в которой была создана и обусловлена соответствующими ей культурными, историческими и социальными факторами. Именно поэтому часто встречается ситуация, когда непереводаемость оригинальных метафор связана с ограничениями на уровне познания⁷⁶.

Добжиньска, в свою очередь, обращает внимание на три основные группы проблем, которые появляются при переводе метафоры:

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ G. Toury, *Metoda opisowych badań przekładu*, tłum. A. Sadza, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, P. Bukowski, M. Heydel (red.), Znak, Kraków 2009, s. 217–218.

⁷⁶ E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Universitas, Kraków 2004, s. 93.

– другое/отличающееся коннотационное «оснащение» (*odmienne wyposażenie konotacyjne*);

– отношения внутри кода;

– функционирование метафорического выражения в конкретном тексте.

Польская ученой подчеркивает также, что возможность понимания метафоры зависит от того, содержит ли носитель метафоры схожий (в большинстве своем) ряд коннотаций в обеих языковых культурах, или же данная метафора связана только с этнической культурой автора оригинала. В связи с этим, не забывая о ассоциативных лакунах, Добжиньска предлагает три возможности перевода метафоры⁷⁷.

1. Если эквивалент данного выражения на языке перевода обладает такими же, или схожими с наблюдаемыми на языке оригинала коннотациями, то необходимо применить перевод: М–М.

2. Если непосредственный эквивалент метафоры вызывал бы другие коннотации, что привело бы к иной интерпретации, целесообразно заменить оригинальную метафору другим, наиболее коннотационно адекватным выражением: М₁–М₂.

3. Если невозможно подобрать соответствующий эквивалент (который вызывал бы схожие коннотации), можно применить дословное парафразирование метафорического выражения: М–П.

По мнению автора, наиболее опасной для переводчиков является первая стратегия, из-за того, что адекватность «словарного» значения единиц может оказаться недостаточной, так как для выявления смысла метафоры необходимо передать переносное значение, входящих в нее слов, которое связано с дополнительными коннотациями:

Wierność przekładu na tym tylko poziomie (znaczeń podstawowych – *przyp. nasz*) może się okazać zdradą na poziomie sensów metaforycznych, a o nie tu przecież chodzi przede wszystkim⁷⁸.

По мнению Добжиньской, перевод способен верно передавать смысл, нивелируя при этом образную специфику культуры, являющуюся носителем метафоры, но он может также целенаправленно (осознанно) усилить экзотическое значение оригинала, перенося метафору в ее поверхностной форме в новый культурный контекст.

В работе обращается также внимание на важную роль стилистических и грамматических свойств выражения при поиске эквивалента на языке перевода. Особенно необходимо иметь это в виду, когда та же грамматическая

⁷⁷ T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenieśliście...*, s. 101.

⁷⁸ Ibidem, s. 103.

форма метафоры (воспроизводимая быстрее всего) вносит другую стилистическую окраску, становясь, в связи с этим, неточным эквивалентом по отношению к оригиналу. Стоит помнить и о коннотациях, связанных с эквивалентами на другом языке, так как их отличие может быть значимым, несмотря на «внешние» сходства.

Для того, чтобы «не попасть в ловушку», Добжиньска предлагает переводчику провести следующий анализ:

1. Выявить (распознать) метафорическую парадигму, в которую входит оригинальная метафора.

2. Определить место – центральное, или периферийное – данной метафоры в области этой парадигмы⁷⁹.

Если метафорическое выражение переносится на весь текст, или на его большую часть, то стоит сосредоточить внимание на общем значении данной части, а не на переводе единичных метафор, перевод которых может просто не получиться из-за их большого нагромождения.

О коннотационных различиях рассуждает также в своей работе *Коннотация чужого в переводе*⁸⁰ Левицки. Он обращает внимание на то, что коннотации у реципиентов, принадлежащих к разным языковым культурам, могут значительно отличаться (и вообще редко бывают схожими в связи с культурными, национальными и, в конце концов, языковыми отличиями) создавая тем самым коннотацию чужого в переводе. По этому поводу, он пишет:

Jest ona (konotacja obcości) konsekwencją zmiany kręgu odbiorców i – zamierzonego lub nie – nieuwzględnienia różnic w wiedzy uprzedniej adresatów oryginału i adresatów przekładu⁸¹.

Необходимо отметить, что важную роль в разработке подхода к переводу метафоры сыграли труды русских исследователей, таких как: Бархударов, Гак, Вера Вовк, Рецкер, Комиссаров и других. Однако, в подавляющем большинстве, работы этих авторов были посвящены переводу языковых (стертых) метафор и фразеологизмов.

Итак, например, в одной из наиболее известных работ Бархударова *Язык и перевод* всего лишь несколько страниц посвящено переносу метафорических значений слова⁸². Представленные переносы сконцентрированы, в основном, на несоответствии ассоциаций, в так называемых «животных» метафорах, принадлежащих к стертым, языковым метафорам. И, к сожалению, в книге не представлены предложения для того множества случаев, когда в тексте попа-

⁷⁹ Ibidem, s. 116.

⁸⁰ R. Lewicki, *Konotacja obcości...*

⁸¹ Ibidem, s. 23.

⁸² Л. Бархударов, *Язык и перевод...*, с. 121–123.

дается живая, авторская метафора. Для стертых, «животных» метафор автор предлагает замену образа образом, свойственным принимающей культуре.

Рецкер для перевода стереотипных (стертых) английских метафор на русский язык предложил 4 вида переносов: эквивалентный, вариантный, трансформацию и кальку⁸³.

Четыре способа перевода стертых метафор дают также Комиссаров и Анастасия Коралова: перевод таким же образом, перевод иным образом, дословный перевод, неметафорический перевод⁸⁴.

Стоит отметить, что русскими исследователями на первый план выдвигалось сохранение метафоры в тексте перевода, потому как отказ от нее приводит к искажению смысла текста и замысла автора.

Однако, как было отмечено нами в предыдущем разделе, в настоящей работе мы хотели бы сосредоточить свое внимание на переводе авторских метафор, так как этому вопросу до сих пор уделялось недостаточно внимания, и лишь в последнее время количество работ, посвященных интересующей нас тематике значительно возросло. Из современных исследователей проблемой перевода метафоры заинтересовались, прежде всего, Борковец⁸⁵ и Тамара Казакова⁸⁶. Мы считаем целесообразным представить их взгляды и подход к данной теме.

По мнению Казаковой, перевод стилистических средств требует от переводчика разного рода преобразований, которые направлены на сохранение или модификацию исходной эмоционально-эстетической информации. Итак, если метафора сильно осаждена в языке оригинала и «пропитана» его ассоциациями, которые на языке перевода остаются чуждыми, либо противоположными, переводчику необходимо учесть данные отличия и постараться адаптировать метафору к культуре перевода. В таких случаях Казакова предлагает применить: добавление, морфологическую замену, либо сочетание обоих приемов⁸⁷.

Если же метафоры выражают различия или оттенки, синонимы которых отсутствуют на языке перевода, то такие метафоры при переводе нуждаются в «дополнительном субкатегориальном преобразовании»⁸⁸.

⁸³ Я. Рецкер, *Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода*, дополнения и комментарии Д.И. Ермоловича, Издательство Р. Валент, Москва 2007, 3-е изд., с. 111.

⁸⁴ В. Комиссаров, А. Коралова, *Практикум по переводу с английского языка на русский*, Высшая школа, Москва 1990, с. 115–116.

⁸⁵ Н. Борковец, *Техническая метафора...*

⁸⁶ Т. Казакова, *Практические основы перевода*, Союз, СПб. 2000.

⁸⁷ Ibidem, с. 240.

⁸⁸ Ibidem, с. 241.

В свою очередь развернутые метафоры в большинстве случаев нуждаются и в лексических, и в грамматических изменениях, если это продиктовано разницей в данных системах принимающего языка.

В случае расхождения традиционных ассоциаций автор предлагает использовать замену образов. Эта установка применяется для переноса метафор фольклорного происхождения.

В своей работе учения предлагает следующие установки для перевода метафорических единиц⁸⁹:

1. Полный перевод – используется тогда, когда в обоих языках правила сочетаемости и эмоционально-оценочная информация, употребленные в данной метафоре являются схожими.

2. Добавление / опущение – применяется в тех случаях, когда мера подразумеваемого подобия в исходном и переводящем языках различна, и требуется либо экспликация подразумеваемого в исходном тексте смысла (прием добавления), либо, напротив, импликация словесно выраженного в исходном тексте (прием опущения).

3. Замена применяется в случаях лексического или ассоциативного несоответствия между элементами метафоры в исходном и целевом языках.

4. Структурное преобразование применяется при различии традиций грамматического оформления метафоры в исходном и переводящем языках.

5. Традиционное соответствие употребляется в отношении метафор фольклорного, библейского, античного происхождения, когда в исходном и целевом языках сложились разные способы выражения метафорического подобия.

6. Параллельное именование метафорической основы используется при переводе текстов, построенных на распространенной метафоре, когда по межъязыковым условиям требуется замена или структурное преобразование исходной метафоры, а по характеру передаваемой информации исходный образ необходимо сохранить.

Подход Казаковой к переводу метафор оказывается более комплексным, так как она концентрируется не только на виде текста, в котором выступают метафоры, но и предлагает принять во внимание происхождение метафорических единиц.

Следующий взгляд на перевод метафоры, представленный в диссертации Борковец, сосредоточен на переводе технической метафоры с немецкого языка на русский. В нем отмечается необходимость переноса не только основного, но и подразумеваемого смысла, который часто бывает главным компонентом «нового» значения. Автор акцентирует значимость соблюде-

⁸⁹ Ibidem, с. 245–246.

ния закона единства метафоры в переводе и предлагает следующую классификацию способов передачи метафор⁹⁰:

- 1) подыскивание образного аналога на языке перевода – применяется при переводе общенародных (не авторских) метафор;
- 2) создание дословного эквивалента;
- 3) описательный перевод;
- 4) замена образа оригинала на принятый в языке перевода образ;
- 5) метод компенсации – потеря восполняется в другом месте или каким-либо другим путем;
- 6) метод экспрессивно-прагматической конкретизации – применяется при поиске такого эквивалента, в котором внутренняя форма переводного выражения соответствует внутренней форме оригинального, причем «наружные» параметры могут отличаться;
- 7) нейтрализация метафоры.

После краткого обзора представленных подходов к переводу метафоры, становится заметным, что исследователи, занимаясь определенными, конкретными переводами из разных областей науки, предлагают разные классификации перевода.

Стараясь обобщить полученные сведения, можно прийти к выводу, что в целом установки по переносу метафорических выражений сводятся к следующим приемам: сохранение метафоры в тексте (с принятием во внимание концептуальных отличий в языковых системах), трансформация метафоры, дословный перевод и отказ от перевода.

Важным моментом при сохранении метафоры является трансформация образа, которая может производиться с помощью разных приемов (замена на уровне лексики, синтаксиса, морфологии, добавления/опущения).

Немаловажным аспектом считается также выявление роли, какую метафора играет в тексте. Как и насколько она будет понята переводчиком, повлияет на выбор стратегии, которая определит направленность перевода.

⁹⁰ Н. Борковец, *Техническая метафора...*, с. 153.

ГЛАВА 3

АНАЛИЗ МЕТАФОРИЧЕСКИХ ВЫРАЖЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

3.1. Теоретические установки поэта

Творчеству Есенина посвящены многочисленные научные работы. Оно находилось и продолжает находиться в сфере интересов таких знаменитых русских исследователей как: Юрий Прокушев¹, Петр Юшин², Евгений Наумов³, Сергей Кошечкин⁴, Анатолий Волков⁵, Вадим Базанов⁶, Алла Марченко⁷, Наталья Солнцева⁸. Среди польских авторов самые комплексные работы, рассматривающие творчество поэта, принадлежат Владиславу Петровскому и Ежи Шокальскому. Эти и другие авторы приложили множество усилий для разностороннего исследования творческого наследия Есенина.

Однако, мы хотели бы обратить внимание на то, что в основном интересы ученых сосредотачиваются на поэтическом наследии поэта, и лишь немногие исследования посвящены его теоретическим трудам, поэтому не удивляет, что Есенин известен многим как поэт, и совсем немногим как теоретик. А ведь он является автором двух теоретических работ: *Ключи Марии*

¹ Ю. Прокушев, *Юность Есенина*, Московский рабочий, Москва 1963; Ю. Прокушев, *Сергей Есенин: Образ. Стихи. Эпоха*, Советская Россия, Москва 1975.

² П. Юшин, *Сергей Есенин. Идеино-творческая эволюция*, Издательство МГУ, Москва 1969.

³ Е. Наумов, *Сергей Есенин. Жизнь и творчество*, Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, Москва 1960; Е. Наумов, *Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха*, Лениздат, Ленинград 1972.

⁴ С. Кошечкин, *Сергей Есенин*, Советская Россия, Москва 1974; С. Кошечкин, *Весенней гулкой ранью... Этюды, раздумья о Сергее Есенине*, Детская литература, Москва 1984.

⁵ А. Волков, *Художественные искания Есенина*, Советский писатель, Москва 1976.

⁶ В. Базанов, *Сергей Есенин и крестьянская Россия*, Советский писатель, Ленинград 1982.

⁷ А. Марченко, *Поэтический мир Сергея Есенина*, Советский писатель, Москва 1972; А. Марченко, *Есенин – путь и беспутье*, Астрель, Москва 2012.

⁸ Н. Солнцева, *Китежский павлин*, Скифы, Москва, 1992; Н. Солнцева, *Сергей Есенин*, Издательство МГУ, Москва 1998; Н. Солнцева, *Сергей Есенин*. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам, Издательство МГУ, Москва 2000, 3-е изд.

– написанной в 1918 г. (опубликованной в 1919/1920) и *Быт и искусство* (статья из задуманной, но так и не написанной книги *Словесные орнаменты*) – изданной в 1920 году.

Кроме этих работ, автор представлял свои взгляды на тему теории искусства в переписке с Григорием Панфиловым, Разумником Ивановым (Ивановым-Разумником), Александром Блоком, а также в некоторых статьях, помещенных в прессе: *Отчее слово*⁹ (по поводу романа Андрея Белого *Котик Летаев*), *О «Зареве» Орешина*¹⁰.

Будучи одним из основателей русской школы имажинизма, Есенин являлся также одним из соавторов постулатов, помещенных в *Декларации имажинистов*¹¹. Однако нельзя утверждать, что принципы, изложенные в программе данного течения, выражают исключительно авторские взгляды, так как составление деклараций имело коллективный характер. И хотя есть основания полагать, что Есенин, подписывая декларацию, в определенной мере соглашался с ее установками, то все же отнести ее к собственно «есенинскому видению искусства» мы не можем, так как его поэтика не вполне совпадала с ее постулатами. Есенин понимал роль художественного образа иначе, чем его товарищи-имажинисты. Есенинский образ не разрывал связи с содержанием, в свою очередь понимание художественного образа Вадимом Шершеневичем и Анатолием Мариенгофом подчеркивало его свободу и отделение от содержания – образ должен был замещать его. Расхождения во взглядах стали проявляться на первых порах существования литературного течения, именно поэтому мы не будем относить данную декларацию к теоретическим установкам поэта.

Впрочем, сам Есенин, в написанной им 20 июня 1924 года автобиографии, заявил: «Сейчас я отрицаю всякие школы. Считаю, что поэт и не может держаться определенной какой-нибудь школы. Это его связывает по рукам и ногам»¹².

Анализ процесса метафоризации, являющегося отличительной чертой идиостиля Есенина, мы считаем целесообразным начать с установок, представленных поэтом в теоретической работе *Ключи Марии*¹³, в которой он

⁹ С. Есенин, *Полное собрание сочинений в 7-ми томах*, т. 5, Ю. Пркушев (гл. ред.), ИМЛИ РАН, Москва 2005, с. 180. Далее в работе фрагменты текстов цитируются по данному изданию.

¹⁰ Ibidem, с. 184.

¹¹ Декларация одновременно была опубликована в двух журналах «Советская Москва» от 10.02.1919 и «Сирена» № 4, от 01.1919.

¹² С. Есенин, *Полное собрание сочинений в 7-ми томах*, т. 7, книга 1-ая, Ю. Пркушев (гл. ред.), ИМЛИ РАН, Москва 2005, с. 17. Далее в работе фрагменты текстов цитируются по данному изданию.

¹³ «Мария на языке хлыстов шелапутского толка означает душу» – пояснение к работе сделано Есениным, см.: С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 7, с. 186–213.

выступил как теоретик искусства. Это даст нам возможность приблизиться к растолкованию феномена художественного сознания автора, а также поможет понять способ восприятия действительности, который отличается индивидуальностью.

Итак, осенью 1918 года в возрасте двадцати трех лет Есенин пишет *Ключи Марии*. Исходя из толкования рождения букв, слов и образов, Есенин сосредотачивает свое внимание именно на, интересующем нас, метафорическом наполнении поэтического слова, на связи искусства с небом и соединении в образе земного и небесного миров. Автор представляет свою теорию о мифологическом сознании крестьян и метафорическом строе русского языка. На взгляды, выраженные в данном трактате, по мнению упоминаемых уже исследователей (Юшина, Солнцевой, Марченко), оказали влияние древнерусские произведения, работы и высказывания, между прочим, таких известных авторов как: Владимир Стасов¹⁴ – художественный и музыкальный критик и историк искусства, Федор Буслаев¹⁵ – языковед, фольклорист, историк искусства, литературовед, Александр Афанасьев¹⁶ – выдающийся русский фольклорист, историк и литературовед, Николай Клюев – русский поэт, современник Есенина, в начале творческого пути друг, единомышленник, наставник, о чем свидетельствует письмо к Блоку от 5.11.1910¹⁷. Наблюдается также влияние на Есенина одного из представителей символизма и модернизма, писателя, поэта и литературного критика Белого¹⁸.

К сожалению, трактат Есенина не вызвал особого интереса при жизни автора, хотя и не был совершенно обойден вниманием. Можно отметить более 20 прижизненных откликов, которые не являлись лестными, скорее отличались поверхностным подходом к изложенной в нем теории искусства. Гораздо позже на *Ключи Марии* обратят внимание такие из-

¹⁴ Владимир Стасов издал со своими вступительными статьями два обширных атласа с образцами орнамента: *Русский народный орнамент. Шитье, ткани, кружева*, вып. 1, СПб. 1872 и *Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени*, вып. 1–3; СПб. 1884; 1887 о перекличках *Ключей Марии* с первой из этих статей см. наст. том 7, с. 453, 458, *ibidem*, с. 450.

¹⁵ Его труды по орнаменту, при жизни печатавшиеся лишь в журналах и сборниках специального характера, впоследствии составили книгу *Исторические очерки Ф. И. Буслаева по русскому орнаменту в рукописях*, Типография Академии наук, Петербург 1917. Говоря о происхождении русского орнамента (и вообще о народном искусстве), Есенин в *Ключах Марии* не раз полемизирует с Буслаевым, *ibidem*, с. 450.

¹⁶ Одной из наиболее известных работ Александра Афанасьева является книга *Поэтические воззрения славян на природу*, т. 1–3, Москва 1865–1869.

¹⁷ С. Есенин, *Полное собрание сочинений ...*, т. 5, с. 452–454.

¹⁸ *Ibidem*, с. 455.

вестные исследователи творчества Есенина как Марченко¹⁹, Исаак Эвентов²⁰, Солнцева²¹.

О значимости этой работы высказывался и сам автор, согласно воспоминаниям его современников (напр. Сергея Городецкого²²), он придавал большое значение данному трактату, пытаясь выразить в нем свои литературные искания и взгляд на истоки русского искусства:

Из всех бесед, которые были у меня с ним <Есениным> из настойчивых напоминаний «Прочитай *Ключи Марии*» – у меня сложилось твердое мнение, что эту книгу он любил и считал для себя важной. Такой она и останется в литературном наследстве Есенина. Она далась ему не без труда. В этой книге он попытался оформить и осознать свои литературные искания и идеи. Здесь он определенно говорит, что поэт должен искать образы, которые соединяли бы его с каким-то незримым миром²³.

Основываясь на тексте *Ключей Марии* можно проследить мысль поэта, касающуюся значения и создания образа, который, по его мнению, отражал соединение миров, а также глубже понять его восприятие русской письменности и поэтики русской речи. Анализ теоретической работы в значительной степени помогает осмыслить суть художественного сознания поэта.

В интересующем нас трактате автор представляет истоки неисчерпаемого богатства народной художественной словесности, построенной на образах и символической основе слов. Он проводит глубокие рассуждения о национальном орнаменте, общей орнаментальности вещей и восхождении их символов к единому Древу познания: «Все от древа – вот религия мысли нашего народа, но праздноство этой каны и было и будет понятно весьма немногим»²⁴.

Если дерево, в понимании древних предков – это семья, то люди – это чада дерева (издавна дерево считалось основой верований: Маврикийский дуб, скандинавская Иггдразиль – поклонение ясеню²⁵).

Очевидным становится то, что в есенинском ландшафте самым приметным растением является именно дерево, в котором поэт нередко видит и себя самого, и свою жизнь, и Родину:

¹⁹ А. Марченко, *Поэтический мир...*; А. Марченко, *Есенин – путь...*

²⁰ И. Эвентов, *Сергей Есенин*, Общество по распространению политических и научных знаний РСФСР, Москва 1957.

²¹ Н. Солнцева, *Сергей Есенин*. В помощь...

²² С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 5, с. 436–437.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, с. 190.

²⁵ Ibidem, с. 189.

Клен ты мой опавший

Клен заледенелый

(Клен ты мой опавший²⁶),

Стережет голубую Русь

Старый клен на одной ноге

(...)

И я знаю, есть радость в нем

Тем, кто листьев целует дождь,

Оттого, что **тот старый клен**

Головой на меня похож.

(Я покинул родимый дом²⁷).

Кроме того, Есенин останавливает свое внимание на толковании графических записей звуков русского алфавита, переходя к значению отдельных частей речи. Среди всех грамматических средств выражения он отдает первенство глаголу:

В нашем языке есть много слов, которые как «семь коров тощих пожрали семь коров тучных», они запирают в себе целый ряд других слов, выражая собой иногда весьма длинное и сложное определение мысли²⁸.

Спряжение глаголов, по мнению автора, подобно запряжению смысла одного слова в упряжь, в которой оно, как лошадь, ведет за собой множество других смыслов. На расширении значения слов и на спряжении («запряжении») построена образность, «слагая два противоположных явления через сходственность в движении» рождается метафора²⁹.

Есенин с глубоким сожалением отмечает, что не каждому дано понять тайный смысл «каны», то есть того, что является основой русского мировосприятия. Слияние языческого и христианского, космического и земного – все это, по его мнению, порождает связь искусства с космическим пространством и приводит к двоемирию образов.

«Реализацию» двоемирия мы находим в образе, в который Есенин вкладывал метафорическое содержание. Отражая уподобление, смешение

²⁶ С. Есенин, *Полное собрание сочинений в 7-ми томах*, т. 4, Ю. Пркушев (гл. ред.), ИМЛИ РАН, Москва 2004, с. 233. Номера страниц и названия стихотворений, цитируемые по данному тому, будут приводиться в тексте в скобках.

²⁷ Ibidem, с. 143.

²⁸ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 5, с. 194.

²⁹ Ibidem, с. 195.

и взаимопроникновение явлений и миров, они (образы) создаются по особой схеме и разделяются самим автором на следующие виды: от души, от плоти и от разума. Образ от плоти он называет «заставочным» – в его основе лежит уподобление, образ от духа – «корабельным» – выступает тогда, когда понятия, составляющие образ, направляются друг к другу и соединяются, образ от разума – «ангельским» – и это рождение нового образа, новой метафоры.

Образы Есенина не единичны – созданный первоначально образ порождает следующий, от которого отходят другие, не теряющие связи с первоначальным образом, и каждый из них развивается и дополняется подробностями. Марченко называет это «качество» есенинской поэзии «струением образа»³⁰.

Из рассуждений поэта в *Ключах Марии* вытекает, что на земле нет ничего неживого, а это значит, что все окружающее человека чувствует, понимает и переживает происходящее также, как и он (это, по нашему мнению, имеет весомое значение для понимания есенинской поэзии). Марченко в своей работе подчеркивает также немаловажное значение авторской мысли:

(...) из своего природного, органического дара Есенин создал «целую науку», как в отношении к себе, так и к миру, – стройную и цельную поэтическую систему, утверждающую, во-первых, «перезвон узловых завязи природы с сущностью человека» (сквозная идея *Ключей Марии* прим. наше) и, во-вторых, духовность плоти, ее, так сказать, растительную, древесную природу (...). Поэтому для Есенина и не существует четких образных граней между человеком и зверем, зверем и растением. (...) Но главное – нет никакой разницы между животным и растением!³¹

Во второй теоретической работе *Быт и искусство*³² (1920), посвященной жизни образов и их связи с бытом, Есенин представил более разработанную типизацию образов и разделил их по первенству происхождения на: «словесный» – заключает в слова действия, «заставочный» (мифический) – уподобление одного предмета или действия другому (а также уподобление стихийных явлений человеку), «типический» (собирательный) – образ сумм внешних или внутренних фигур при человеке, «корабельный» (двойного зрения) – движущийся образ, перетекающий из одного произведения в другое, «ангельский» (изобразительный) – воплощение действия или явления в плоть слова, является основой предметной и эмоциональной изобразительности³³.

³⁰ А. Марченко, *Поэтический мир...*, с. 91.

³¹ Ibidem, с. 95.

³² С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 5, с. 214–220.

³³ Ibidem, с. 217–218.

Отметим, что Константин Мочульский – выдающийся литературовед русской эмиграции, в своей статье от 1923 года *Мужичьи ясли. О творчестве Есенина*³⁴, рассматривал все творчество поэта, как одну большую поэму с единой темой о России, а Есенина, как пророка и создателя новой Библии (о чем сам поэт заявил в *Инонии*). Автор статьи обращал внимание на то, что есенинские метафорические образы разделяются на два типа: первый, по его мнению, представляет собой мифологическое отражение древнего крестьянского быта (зоологическое претворение мира: *Ягненок кудрявый месяц гуляет в голубой траве, Тучи ... ржут как сто кобыл*), второй – это переход образов из религии в быт и наоборот.

Итак, русский пейзаж становится храмом, крестьянский быт – принимает свойства богослужения, исходя из этого Мочульский замечает, что Есенин старается снять разделяющую их грань. Метафоры у Есенина развиваются и множатся, создавая цепочки образов. Свободно оперируя всеми видами поэтических образов, Есенин создает метафоры, поражающие наше воображение. Мочульский замечает, что:

Излюбленный – и быть может единственный – прием, которым оперирует Есенин – метафора. Он как будто специализировался на нем. У него огромное словесное воображение, он любит эффекты, неожиданные сопоставления и трюки, ^дес он – неисчерпаем, часто остроумен, всегда дерзок³⁵.

Поэт часто сознательно уходит от прямого значения слова, смело используя образы, которые порой оставляют нас в недоумении:

Небо, словно вымя
Звезды как сосцы
Пухнет Божье имя
В животе овцы

(*Тучи с ожереба*³⁶)

– загадочная метафора, но такой она кажется на первый взгляд, а если проследить повторяемость этого животного образа, очень часто выступающего в дореволюционных стихотворениях, становится заметным, что образ овцы / ягненка, созданный автором – это символ России, которая родит нового Бога.

³⁴ К. Мочульский, *Мужичьи ясли. О творчестве Есенина*, [в:] Н. Шубникова-Гусева, *Русское зарубежье о Есенине*, т. 2, ИНКОН, Москва 1993, с. 37–41.

³⁵ Ibidem, с. 39 – графика соответствует подлиннику.

³⁶ С. Есенин, *Полное собрание сочинений в 7-ми томах*, т. 1, Ю. Пркушев (гл. ред.), Наука–Голос, Москва 1995, с. 106. Номера страниц и названия стихотворений, цитируемые по данному тому, будут приводиться в тексте в скобках.

Аналогичные образы повторяются в многочисленных произведениях Есенина. Среди таких метафорических переносов выделяется несколько наиболее частотных: месяц – ягненок, лошадь, березки – девушки, ели – старушки, природа – храм, и многие другие, которые построены по модели конкретного фольклорного образа. Автор берет образ из повседневной деревенской жизни или из мира природы и переносит свойства одного объекта или явления на другой. Таким образом рождаются картины природы, которая подобно человеку живет, чувствует, реагирует на окружающую ее действительность, и принимает активное участие во всех жизненных процессах лирического героя, сопереживает с ним, сочувствует ему, беседует с ним.

В концепции образа Есенина соединяются два мира – христианская традиция и космическое мировоззрение крестьян, в котором важную роль играет природа. Анализируя метафорические образы по тематическому принципу, можно заметить пантеистическое отношение поэта к природе. Образы перемещаются из сферы сакрального в профанное, переходят из церкви в быт, несколько при этом не снижаясь. Окружающая Есенина природа становится для него святыней господней, а Христа можно встретить на каждом шагу, если присмотреться к елям, полям и озерам. Природа по Есенину (также воспринимали ее и древние крестьяне) – это божий храм:

**Я молюсь на алы зори
Причащаюсь у ручья.**

(Я пастух, мои палаты..., т. 1, с. 52)

**Я пришел к твоей обедне
Полевая глухомань.**

(Алый мрак в небесной черни, т. 1, с. 98)

**И может быть, пройду я мимо
И не замечу в тайный час
Что в елях – крылья херувима
А под пеньком – голодный Спас.**

(Не ветры осыпают пуши, т. 1, с. 44)

**Гляну в поле, гляну в небо
И в полях и в небе рай.**

(Гляну в поле, гляну в небо, т. 1, с. 112)

**За прощальной стою обедней
Кадящих листвою берез.**

(Я последний поэт деревни, т. 1, с. 136)

Этот необыкновенный мир, частью которого является сам поэт, Есенин запечатлел в своих произведениях, вдохнувших новую силу в русскую поэзию, и ставших ее украшением, обогативших ее образами, которые не оставляют читателей равнодушными. Однако самое главное, что передал своим рецепиентам автор *Ключей Марии* – это концепция восприятия природы и человека как единого целого, живущего в гармонии друг с другом. Отсюда становится понятным, почему огромным интересом среди исследователей поэзии Есенина пользуется не искусство версификации, в котором поэт не был новатором, а именно неисчерпаемая сила эмоциональности, наблюдаемая в лирической стилистике и его, так называемый, «скифский язык» (определение принадлежит Владимиру Харчевникову³⁷) полный загадочности и языческой мистики, перекликающийся с иносказаниями и символикой древней Руси.

Слово, в понимании Есенина – это нечто мистическое, живое, содержащее в себе природное начало. Поэт утверждает, что творчество неразрывно связано с природой и является одним из ее проявлений, а слова помогают выразить эту связь.

В следующей своей работе – *Быт и искусство* Есенин писал:

Искусство – это виды человеческого управления. Словом, звуками и движениями человек передает другому человеку то, что им поймано в явлении внутреннем или явлении внешнем. Все, что выходит из человека, рождает его потребности, из потребностей рождается быт, из быта же рождается его искусство, которое имеет место в нашем представлении³⁸.

Из этого высказывания следует, что в творчестве одно вытекает из другого, что в нем не бывает случайных эмоций и переживаний, поэтому средства выражения, которыми пользуется автор, тоже неслучайны. Они являются четким отражением внутреннего состояния души и играют значимую роль в «понимании» искусства.

Есенин создал свой интуитивный и крайне эмоциональный язык метафор, сравнений и эпитетов, который лишь неподготовленному читателю может показаться простым и незамысловатым. Но стоит задуматься над его значением, и на поверхность выйдет сложный, разработанный и обдуманый поэтический язык, на котором поэт вступает в диалог с читателем. Сам поэт, следующим образом объяснял свое творчество:

Все мое творчество есть плод моих индивидуальных чувств и умонастроений.
<...> В стихах моих читатель должен главным образом обращать внимание

³⁷ В. Харчевников, „Скифский язык” Сергея Есенина, „Отчий край” 1995, № 3, с. 45–52.

³⁸ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 5, с. 215.

на лирическое чувствование и ту образность, которая указала пути многим и многим молодым поэтам, и беллетристам. Не я выдумал этот образ, он был и есть основа русского уха и глаза, но я первый развил его и положил основным камнем в своих стихах. Он живет во мне органически так же, как мои страсти и чувства. Это моя особенность, и этому у меня можно учиться так же, как я могу учиться чему-нибудь другому у других³⁹.

Есенин в *Ключах Марии* открыл читателю тайну своего мастерства, загадочность своего феномена, скрытого в его миропонимании. Известные всем есенинские образы природы, принесли поэту огромную славу, а также послужили основой для легенды о нем как о «божьей дудке».

Подводя итоги рассуждениям, представленным в теоретических работах, мы приходим к выводу, что Есенин придавал большое значение исследованию истоков русского языка и культуры, национального характера и его особенностей. Опираясь на тексты статей можно заметить близкое отношение поэта к первобытной (деревенской) культуре, в которой он находит ключ к толкованию образов, запечатлевшихся в сознании русского народа. Неоднократно Есенин подчеркивает, что без понимания этих первобытных образов невозможно овладеть, и прежде всего понять, русский язык и значение русского слова. самого себя Есенин видит, как поэта, принадлежащего к числу тех, кто «понял» и овладел этими знаниями.

Более подробное рассмотрение приведенных теоретических работ дало нам возможность увидеть, что поэт образно, но тем не менее емко, представил в них свой взгляд на искусство, его истоки и цели. По нашему мнению, невозможно полностью понять в чем заключается особенность мировосприятия автора, не ознакомившись с его теоретическими работами, так как они предоставляют читателю основные знания для понимания загадочных метафорических образов, которыми наполнена поэзия Есенина.

3.2. Сосуществование образов человека и природы в лирике Сергея Есенина

Как уже упоминалось, стиль Есенина отличается оригинальностью образов, для создания которых автор искал вдохновение в истоках древнерусской культуры. Свое отношение к верованиям предков, к их поклонению природе, поэт выразил в трактате *Ключи Марии*, подробно представленном нами в предыдущем разделе. Именно эту теоретическую работу можно считать, своего рода, объяснением поэтического сознания поэта и ключом к интерпретации его произведений.

³⁹ Ibidem, с. 223–224.

Своеобразие есенинских метафор основывалось на толковании мира и обращении внимания на неразрывную связь человека и природы. Его философская установка в том, что все исходит от древа познания, обладает идейным и целостным характером: если люди уподобляются деревьям, то ветви у березы – это косы, а зеленые листья – прическа и так далее. Как справедливо замечает Марченко:

...это не просто параллелизм, характерное для народного творчества сопоставление действий и переживаний человека с внешне сходными явлениями природы, (...) а философия, мироощущение, ибо Есенин действительно всерьез убежден, что «древо-жизнь» (...) ⁴⁰.

Из этого следует, что поэта привлекает не столько красота пейзажа, доступная глазу, сколько вера в глубоко скрытую в природе древнюю мудрость.

Принимая во внимание вышесказанное, мы не должны удивляться тому, что одним из наиболее часто встречающихся образов в поэтических произведениях Есенина является образ дерева. Согласно философии поэта, базирующей на фольклорных истоках русской культуры, именно дерево соединяет два мира – земной и небесный, корни дерева уходят в почву – мать-землю, а верхушка достигает неба, тем самым проводя связь между небесным и земным мирами.

Если проследить цель, с которой в есенинской поэзии используются образы растений, то несложно заметить, что они являются средством выражения чувств и душевного состояния поэта, так как он наделяет флору человеческой чувствительностью к происходящему и тонкостью восприятия действительности, а также разумом, эмоциями и переживаниями. Есенин изображает внутренний мир природы согласно своим художественно-философским установкам. Природа в лирике Есенина – это далеко не атрибут и не украшение, это полноправный лирический герой, который живо и эмоционально реагирует на происходящее вокруг.

В использовании поэтом флорообразов заметным становится их проникновение в каждую отрасль человеческой жизни и полное слияние с человеческим миром. Растения не только живут как люди, т.е. чувствуют, сопереживают, участвуют в повседневных занятиях, но тоже обладают душой, и впитывают в себя атрибуты христианской веры (подробно это явление будет раскрыто в следующем разделе).

Сергей Степняк-Кравчинский в статье *Сергей Есенин*⁴¹ обращает внимание на еще одну особенность растительных образов. Он замечает, что при-

⁴⁰ А. Марченко, *Поэтический мир...*, с. 67–68.

⁴¹ С. Степняк-Кравчинский, *Сергей Есенин*, „Красное слово” 1929, № 3, с. 96, цит. за А. Марченко, *Поэтический мир...*, с. 92.

родные образы Есенина более авторские, чем это может казаться на первый взгляд:

В традиции устного народного творчества на животных, растения и вещи переносятся черты высшей психической деятельности человека, но не низшей физиологической. Дуб в народной сказке может говорить, но решительно не есть⁴².

Особое внимание стоит уделить тому, что в поэзии Есенина происходит не только очеловечивание природы, как, например, в стихотворении *Вечер черные брови насопил*, но заметен и обратный прием – наделение человека природными чертами, например, в *Исповеди хулигана* читаем следующее:

Ваших душ безлиственную осень
Мне нравится в потемках освещать⁴³.

Человеческие души сравниваются с обнаженными деревьями, которые потеряли листья, тем самым подтверждая полное слияние природы и человека в мировидении поэта.

Поскольку, в образах людей, в поэзии Есенина, отражаются природные явления, постольку, встречаются такие моменты, когда читателю трудно определить, кем является лирический герой, человеком или растением. Именно эта черта есенинской лирики отличает его стиль, его метафорическое сознание. Как замечала Марченко – неподдельная вера в слияние миров – природного и человеческого, их взаимное отражение и проникновение придают поэзии Есенина удивительную подлинность, которая оказывает большое влияние на читателя, так как заставляет его поверить в достоверность суждений поэта, утверждающего, что природный и человеческий миры являются одним целым.

Мировосприятие Есенина неслучайно так органически связано с природой, ведь поэт родился и вырос в деревне. С ранних лет он наблюдал и осмыслил отражение природных явлений в жизни человека: рождение, расцвет, зрелость и увядание – между человеческим и природным циклом много общего. Эту связь заметили задолго до Есенина и передали ее в народном творчестве крестьяне. Позже также писали о ней и занимались ее исследованием перечисленные уже нами ученые, такие как: Афанасьев⁴⁴, Буслаев⁴⁵,

⁴² Данная цитата относится к строке из стихотворения *Там, где капустаны грядки*: Кленочек маленький матке / Зеленое вымя сосет, т. 1, с. 16.

⁴³ Ibidem, с. 85.

⁴⁴ А. Афанасьев, *Поэтические воззрения...*

⁴⁵ *Исторические очерки Ф. И. Буслаева...*

Стасов⁴⁶, с трудами которых Есенин был безусловно знаком. Однако именно в поэзии Есенина эта связь достигает того уровня, когда грань между природой и человеком совершенно стирается, а их сосуществование воспринимается как одно, неделимое целое.

Разные исследователи (Борис Нейман, Николай Кравцов, Алла Жаворонкова, Петр Выходцев, Виктор Коржан и другие) отмечали, что, создавая растительные образы, Есенин часто обращается к разным жанрам народного творчества: песням, частушкам, былинам, сказкам, загадкам, пословицам и поговоркам, услышанным в родном селе. Использование автором богатства народнопоэтического творчества села Константиново оказывает непосредственное влияние на достоверность языка поэзии Есенина.

Первым, кто попытался исследовать связь фольклора с есенинской лирикой, был автор статьи *Источники эйдологии Есенина* – Нейман⁴⁷. К сожалению, он главным образом сконцентрировал свое внимание на подражательстве и заимствовании Есениным образов из фольклора, не увидев при этом вклад поэта в индивидуальную интерпретацию и авторское построение образов, которыми отличается его лирика.

Следующим, кто обратил внимание на фольклорные мотивы в поэзии Есенина, был Кравцов⁴⁸, который справедливо заметил, что фольклорные произведения являлись лишь «одним из источников творчества Есенина». В своей монографии Кравцов также подчеркнул, что «процесс обращения автора к фольклору необходимо рассматривать в развитии»⁴⁹.

В разные периоды творчества обращение Есенина к фольклорному наследию обладало иным характером. В ранний период оно было самым ярким и отличалось наибольшей частотностью. Фольклорные образы использовались с целью придать произведению особый колорит и достоверность. Позже Есенин уже иначе обращается к устному творчеству крестьян, перерабатывая и перестраивая народные образы, развивая и расширяя их, он строит авторскую метафорическую систему, уходящую корнями в национальное мироощущение.

Интересные для нашей работы замечания появляются в статье Выходцева, который первым обратил внимание на крайне важный аспект творчества

⁴⁶ В. Стасов, *Русский народный орнамент; Славянский и восточный орнамент...*

⁴⁷ Б. Нейман, *Источники эйдологии Есенина*, 1929, цит. за: В. Коржан, *Есенин и народная поэзия*, 1969, <http://s-a-esenin.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st002.shtml> (доступ: 06.2015).

⁴⁸ Н. Кравцов, *Есенин и народное творчество*, 1929, цит. за: В. Коржан, *Есенин и народная поэзия*, 1969, <http://s-a-esenin.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st002.shtml> (доступ: 06.2015).

⁴⁹ Ibidem.

поэта, а именно на то, что «фольклорные мотивы и образы», насыщающие ранние произведения Есенина, «являются элементом его художественного видения»⁵⁰, а не стилизаторским приемом.

Кроме этого, по мнению Коржана, фольклорные мотивы выступают во всех периодах творчества Есенина, как «элементы поэтического мироощущения самого поэта, – правда, в более опосредствованной, если можно так сказать, есенинской форме»⁵¹.

Автор монографии отмечает также, что в позднем творчестве Есенина важную роль играла загадка, что ее форма стала «своеобразной формой поэтического мировосприятия»⁵².

Исходя из вышесказанного, совершенно справедливым можно считать замечание редакторов *Полного собрания сочинений Сергея Есенина*, утверждающих, что творчество поэта:

питалось из самых разнообразных истоков, главными из которых были русская природа, крестьянский быт, трудовая и духовная жизнь народа, его мудрость, воплощенная в устном поэтическом творчестве, собранная исследователями и зафиксированная в книгах (Библия, Веды, Калевала, «Слово о полку Игореве», легенды, мифы и сказки народов мира, книги Гомера, Шекспира, Лонгфелло, Афанасьева, Буслаева и др.). Впитывая народную и книжную мудрость, Есенин всегда оставался самим собой. Его оригинальная эстетическая система, изложенная в теоретических статьях, опиралась прежде всего на собственный творческий опыт, на созданный им художественно-философский поэтический мир⁵³.

Использование Есениным природных образов характерных для народного творчества связано также с некоторым семантическим сходством, которым наделены конкретные растения в фольклоре. Отсюда берутся многочисленные древесные образы, восходящие к фольклорным истокам, и отражающие миропонимание Есенина.

В данном разделе мы обратим внимание на те растительные образы, которые проходят сквозь все периоды творчества поэта, являясь своеобразными лейтмотивами.

Как уже было замечено, к деревьям автор имел особое отношение, связывая их образ с мирозданием. Наибольшей частотностью упоминаний сре-

⁵⁰ П. Выходцев, *Русская советская поэзия и народное творчество*, 1963, цит. за: В. Коржан, *Есенин и народная поэзия*, 1969, <http://s-a-esenin.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st002.shtm> (доступ: 06.2015).

⁵¹ В. Коржан, *Есенин и народная поэзия*, 1969, <http://s-a-esenin.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st002.shtml> (доступ: 06.2015).

⁵² Ibidem.

⁵³ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 5, с. 438–439.

ди деревьев отмечены береза, клен, ива, черемуха, сосна, яблоня, калина, вишня, дуб, ель, и некоторые другие деревья, характерные для русского пейзажа. Кроме образов деревьев, Есенин использовал в своей лирике также образы других растений – цветов, кустов, трав. Среди цветов, чаще всего отмечаются васильки – одни из излюбленных цветов поэта, колокольчики, ландыши, розы, резеда, цветы сирени, левкой. Есенин также часто олицетворяет травы: лебеду, рожь, овес, полынь, гречиху, конопляник, крапиву.

Согласно классификации Ларисы Борзых⁵⁴, растительные образы выполняют следующие функции в поэтике Есенина: 1) являются инструментом художественной репрезентации окружающего мира; 2) становятся индикатором авторского мироощущения; 3) бывают ключом к концепции художественного произведения; 4) являются средством выражения душевного состояния⁵⁵. По нашему мнению, к вышеперечисленным функциям необходимо добавить также, что растения обладают уникальным умением сопереживать вместе с автором. Создается впечатление, что именно растения намного тоньше и глубже, чем люди воспринимают чувства поэта, выражают свое сострадание, понимание, сочувствие.

Для того, чтобы лучше разобраться в информации, заложенной в метафорических растительных образах, мы считаем необходимым обратиться к символике растений, которая в некоторых случаях оказывается ключом к интерпретации лирических произведений.

Итак, василек – это символ верности, доверия и веселья, автор использует его как для портрета лирического героя (или других лиц, выступающих в произведениях, чаще всего согласно парадигме «глаза – цветок»), так и для описания русского пейзажа. Однако его «употребление» в стихах не ограничивается только индивидуальным восприятием автора (излюбленным цветом поэта является синий и всевозможные его оттенки), но также несет в себе скрытый символический смысл. По мнению Борзых, Есенин использует его подчеркивая преданность Родине, душевную простоту, постоянство, верность⁵⁶.

Следующим цветком, обладающим выразительной символикой является роза – олицетворяющая любовь, привязанность, страсть, а нерасцветший розовый бутон – девственность. Родиной розы считают Северный Иран, возможно поэтому роза, главным образом, присутствует в стихотворениях, принадлежащих циклу *Персидские мотивы*. На востоке этот цветок не получил религиозной символики и считается символом любви, иногда плато-

⁵⁴ Л. Борзых, *Флористическая поэтика С. А. Есенина: классификация, функция, эволюция*, Тамбов 2012.

⁵⁵ Ibidem, с. 8.

⁵⁶ Ibidem, с. 11.

нической. В Европе в дохристианские времена роза была атрибутом Афродиты, с пришествием христианства перешла к деве Марии и стала символом святости. В Россию роза попала лишь после нашествия Наполеона, в конце XVIII века, благодаря западной романтической литературе⁵⁷. Цветок розы используется Есениным как часть восточного пейзажа, а также как символ свободы и любви.

Еще один цветок, часто встречающийся в есенинской лирике – это колокольчик – символ любви, честности, повиновения, в древности считался сильным приворотным средством для привлечения любимого.

В свою очередь ландыш, тоже выступающий в поэзии Есенина – символизирует непорочность, является олицетворением любви и счастья в языческой символике, в христианской он обозначал слезы святых.

Как мы уже упоминали, цветы, между прочим, выражают душевное состояние поэта, таким образом поэзия Есенина повторяет фольклорный прием семантического параллелизма. Ярким примером является использование левкой и резеды в следующих строках стихотворения *Цветы*⁵⁸:

Шуми левкой и резеда.

С моей душой стряслась беда.

С душой моей стряслась беда.

Шуми, левкой и резеда.

Следует отметить, что по мнению Борзых, благодаря латинской этимологии названия («resetare» лат. – лечить, успокаивать), растение используется согласно своей символике. Лирический герой призывает растение подарить его душе исцеление, успокоить ее⁵⁹.

Есенин в своей поэзии не только наделял цветы авторским, индивидуальным значением, но также использовал их народную символику. Стоит отметить, что связь природных образов с фольклором не проходит лишь по линии заимствования, но отличается также индивидуальным выражением мировидения.

Обращаясь к образам деревьев, необходимо начать с характеристики одного из самых любимых деревьев поэта – клена. Именно это дерево сочетается с образом как человеческим (наиболее часто), так и звериным (значительно реже). Клен появляется в поэзии Есенина уже в самых ранних произведениях. В стихотворении *Там, где капустные грядки...* от 1910 года,

⁵⁷ В. Похлебкин, *Словарь международной символики и эмблематики*, Международные отношения, Москва 2001, с. 178–179.

⁵⁸ С. Есенин, т. 1, с. 293.

⁵⁹ Л. Борзых, *Флористическая поэтика...*, с. 13.

он выступает как одна из черт крестьянского быта. В стихотворении происходит отождествление дерева с животным, что, как было уже сказано, выражает исключительно авторский подход к одушевлению природы:

Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Клененочек маленький матке
Зеленое вымя сосет⁶⁰.

Заметим, что образ клена строится по определенному плану: автор подбирает к данному дереву реальные эпитеты – старый, опавший, заледенелый, либо же использует эпитеты в метафорическом значении – старый клен на одной ноге, пьяный клен танцует. Однако нет острого разделения на использование слов в прямом и переносном значении, что влияет на создание образа реального человека, а не дерева. Характерным для Есенина является также эмоциональное отношение автора к дереву, о чем свидетельствуют эпитеты, выступающие в словосочетаниях со словом клен: «клен ты мой опавший», «бедный клен», «одинокий» и так далее. Поэт сочувствует ему, часто видит в нем свои черты, как например, в стихотворении *Я покинул родимый дом...*⁶¹:

Оттого, что тот **старый клен**
Головой на меня похож.

Клен выступает и в образе молодого, озорного парня, и в образе покинутого, одинокого странника. Создается впечатление, что он растет и изменяется (созревает) вместе с поэтом. Это можно увидеть, например, в стихотворении *Сукин сын*⁶²:

Нынче **юность моя отшумела**
Как подгнивший под окнами **клен.**

«Древесные» метафоры, созданные Есениным, указывают на неочевидное, на первый взгляд, отождествление природы и человека. Они помогают глубже всмотреться в эту «узловую связь» и увидеть полное слияние двух миров – природного и человеческого.

Итак, если клен в лирике Есенина – это лирический герой, либо просто парень, то береза – это несомненно его излюбленная героиня, веселая, строй-

⁶⁰ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 1, с. 16.

⁶¹ Ibidem, т. 1, с. 143.

⁶² Ibidem, т. 1, с. 207.

ная девушка. У древних славян береза считалась плодоносящим, весенним деревом и была в центре внимания многих обрядов, связанных с приходом весны⁶³.

И хотя береза стала героиней лирических произведений лишь в начале 20-го века, впервые выступив в своем «женском» облике в стихотворениях Городецкого в сборниках *Ярь* (1907) и *Русь* (1910), то несомненно именно у Есенина она приняла роль царицы русского пейзажа. В есенинских стихотворениях образ березы достигает полного развития и представляется со всеми реальными подробностями. Не без причины Михаил Эпштейн⁶⁴ называл клен и березу главными героями «древесного романа», созданного Есениным.

Однако стоит отметить, что образ березы неоднозначен. Есенин не только отражает в нем человеческие черты, но и сравнивает ствол березы с молоком, например, в стихотворении *Пойду в скуфье смиренным иноком...*⁶⁵:

Пойду в скуфье смиренным иноком
Иль белобрысым босяком
Туда, где льется по равнинам
Березовое молоко.

Тот же ствол поэт сравнивает с «березовым ситцем» в стихотворении *Не жалею, не зову, не плачу...*⁶⁶, который предстает перед читателем как неотъемлемый элемент пейзажа родного края:

Ты теперь не так уж будешь биться,
Сердце, тронутое холодком,
И страна березового ситца
Не заманит шляться босиком.

Следующее дерево, заслуживающее нашего внимания – это тополь. В поэзии Есенина он часто играет роль тонкого, чуткого друга, который помогает выразить душевное состояние лирического героя. Как и образ клена, образ тополя постоянно развивается, переходя из стихотворения в стихотворение и обрастает новыми деталями, чтобы войти в роль «представителя» русского народа:

⁶³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 56.

⁶⁴ М. Эпштейн, «Мужские» деревья, „Первое сентября” 2009, № 22, http://lit.lseptember.ru/view_article.php?ID=200902212 (доступ: 11.06.2015).

⁶⁵ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 1, с. 40.

⁶⁶ Ibidem, т. 1, с. 163.

Полева Россия! Довольно
Волочиться с сохой по полям
Нищету твою видеть больно
И березам и тополям.

(*Неуютная жидкая лунность*, т. 4, с. 220).

Деревья также, как и люди (крестьяне), сострадают своей Родине и ощущают все ее несчастья, и в этом образе грань между природой и человеком полностью стирается.

Продолжая присматриваться к российскому пейзажу, стоит отметить, что одним из самых узнаваемых деревьев в русской культуре является, конечно же, дуб – символ жизненной силы, для славян также «Мировое дерево», «Древо жизни». Однако в «древесном романе» Есенина он встречается довольно редко. По мнению Эпштейна, это дерево было психологически чуждо лирическому «я» поэта. В есенинских произведениях дуб чаще всего выступает как элемент пейзажа, или как символ величия и силы русского народа. В произведении *Октоих*⁶⁷ поэт использует конкретный образ Маврикийского дуба:

Под Маврикийским дубом

Сидит мой рыжий дед,
И светит его шуба
Горохом частых звезд.

Возможно именно благодаря своей явной однозначности это дерево не подходило для условных образов, присутствующих в поэтике Есенина.

Теперь мы обратимся к образам садовых растений, которые также обладают значимой символикой. Яблоня, вишня, черемуха, сирень не только манят пленяющим ароматом, радуют глаза разнообразием соцветий, но, прежде всего, широко отражают внутренний мир поэта, передают его скрытые мысли и эмоции. Вызывая бесконечный ряд ассоциаций, образ садовых растений отличается как типичностью (элемент пейзажа), так и индивидуальностью (посредник в выражении эмоций) авторского восприятия. Мы не можем не согласиться с замечанием Солнцевой, что:

Метафора в пейзаже Есенина – не только форма. В ней выразилась вера во всеобщую одушевленность природы – мирочувствование, которое в философии принято называть панпсихизмом⁶⁸.

⁶⁷ Ibidem, т. 2, с. 41.

⁶⁸ Н. Солнцева, *Сергей Есенин. В помощь...*, с. 72.

Родившись в деревне и наблюдая за крестьянским трудом с ранних лет (а также принимая участие в сборах урожая), Есенин не мог обойти вниманием злаковых растений, играющих в жизни крестьян важную роль. Наибольшей частотностью употребления отличаются следующие сорта сельскохозяйственных культур: рожь, овес, пшеница, греча, просо и ячмень.

Мы остановим свое внимание на образе ржи, который в лирике поэта претерпевает ряд изменений. На начальном этапе творчества он является символом плодородия земли, «наградой» за человеческий труд. Иногда поэт видит в портрете лирического героя сходство с этим растением:

Я готов рассказать тебе поле
Эти волосы взял я у ржи,
 Если хочешь на палец вяжи –
 Я нисколько не чувствую боли.
 Я готов рассказать тебе поле.

(*Шаганэ, ты моя Шаганэ*, т. 1, с. 252).

Однако среди есенинских стихотворений встречается и другой метафорический образ, центральным элементом которого является рожь. Из неотъемлемого атрибута родного пейзажа, свидетельствующего о плодородии земли – сбор урожая воспринимается Есениным как надругательство над природой. В стихотворении *Песнь о хлебе*⁶⁹ поэт сравнивает его с резней лебедей, с убийством и поеданием невинных, подчеркивая жестокость людей по отношению к зерну:

Вот она суровая жестокость,
 Где весь смысл – страдания людей!
Режет серп тяжелые колосья,
Как под горло режут лебедей.
 Наше поле издавна знакомо
 С августовской дрожью поутру.
Перевязана в снопы солома,
Каждый сноп лежит, как желтый труп.

Есенин последовательно, мастерски строит поэтический образ, сравнивая колосья ржи с телом человека, к которому очень жестоко относятся люди. Первое, на что обращаем внимание в данном стихотворении – это совершенное отсутствие границы между процессом убийства и сбором урожая. Телесные испытания растений отличаются жестокостью, а беспощадное отношение к ним людей, напоминает варварские сцены насилия. Однако если углубиться в анализ данного образа, то можно провести следующую параллель, если рожь, напоодо-

⁶⁹ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 1, с. 151.

бие человека, обладает телом, то она должна обладать и душой. Такой авторский подход к построению природных образов вполне согласуется с миропониманием поэта, следуя принципам которого, вся природа является одушевленной.

Кроме растительного мира, упоминания заслуживают также явления природы, такие как: дождь, ветер, сумерки, вечер, заря, закат, небесные тела – солнце, месяц, звезды, которые служат для создания метафорических образов, иногда напоминающих фольклорные.

Однако лирика Есенина полна также неожиданных образов природы, совершенно непохожих на другие. Они сливаются с образами животных: небо – вымя, звезды – сосцы, «тучи с ожереба ржут, как сто кобыл», «облаки лают», «лижут сумерки золото солнца», «сумерки лижут следы человеческих ног», «синий сумрак – как стадо овец» и многие другие. Например, образ месяц-животное (ягненок) проходит сквозь несколько стихотворений и впитывает в себя все больше подробностей. Итак, в стихотворении *Гаснут красные крылья заката*⁷⁰, читаем:

Чистит месяц в соломенной крыше
Обоймленные синью **рога**.

В следующем стихотворении *За темной прядью перелесиц*⁷¹ данный образ конкретизируется, и мы уже видим месяц в образе ягненка:

За темной прядью перелесиц
В неколебимой синеве.
Ягненокчик кудрявый – месяц
Гуляет в голубой траве.

Если проследить роль образов животных и птиц в лирике Есенина заметим, что поэт чаще всего использовал образ домашнего скота. Образы диких животных и птиц в стихотворениях встречаются крайне редко.

Следующей характерной чертой есенинского стиля является стирание границы между другом-человеком и другом-животным, в большинстве случаев поэт отдает предпочтение вторым, называя их «меньшими братьями», как в стихотворении *Мы теперь уходим понемногу*⁷²:

Счастлив тем, что целовал я женщин
Мял цветы, валялся на траве
И зверье, как братьев наших меньших
Никогда не бил по голове.

⁷⁰ Ibidem, т. 4, с. 127.

⁷¹ Ibidem, т. 1, с. 66.

⁷² Ibidem, т. 1, с. 201.

Часто в стихотворениях они играют роль именно самых близких сердцу поэта друзей, например, в стихотворении *Собаке Качалова*⁷³ – «Дай, Джим, на счастье лапу мне» поэт обращается к собаке, как к своему ближайшему другу, которому готов доверить тайну своего сердца.

Одними из самых частых «животных» героев, к которым обращается в своих стихотворениях Есенин, являются коровы (телки), кони, собаки и кошки – самые близкие человеку домашние животные. Причем стоит отметить, что образ собаки и кошки используется чаще всего в бытовом пространстве (двор, дом/хата). Животные в лирике Есенина живут той же жизнью, что и люди – они радуются, переживают, страдают, обладают интуицией, думают, грустят и молятся. Есенин согласно установкам, представленным в трактате *Ключи Марии*, наделяет животных, также, как и природу, мыслями, чувствами, переживаниями и эмоциями, примером тому являются такие стихотворения как: *Корова*, *Песнь о собаке*, *Лисица* и многие другие.

Наиболее выразительные «персонажи» среди домашних животных – это конь и корова. Конь олицетворяет судьбу, юность, жизненную силу, иногда сам лирический герой сравнивается с этим животным (поэтому в раннем творчестве конь предстает сильным, резвым, удалым, а со временем теряет эти черты).

Один из самых характерных метафорических образов, в котором главную роль сыграл конь, появился в стихотворении *Не жалею, не зову, не плачу*...⁷⁴:

Я теперь скупее стал в желаньях.
Жизнь моя иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

Розовый конь – олицетворяет молодость, жизнерадостность, здоровье. К сожалению, контекст стихотворения показывает разочарование и грусть лирического героя, для которого юность, в образе розового коня, уже ушла безвозвратно.

Позже образ коня меняется, превращаясь в тощую лошаденку, или вообще умирающее животное. В стихотворениях:

Все прошло. Поредел мой волос.
Конь издох, опустел наш двор,
Потеряла тальянка голос,
Разувившись вести разговор.

(*Эх, вы сани! А кони, кони!*, т. 1, с. 277)

⁷³ Ibidem, т. 1, с. 213.

⁷⁴ Ibidem, т. 1, с. 163.

Любимая!
Меня вы не любили,
Не знали вы, что в сомнище людском,
Я был, как лошадь, загнанная в мыле
Пришпоренная смелым ездоком.

(*Письмо к женщине*, т. 2, с. 122)

— конь уже не молодой и резвый, а уставший, изможденный, мертвый. Можно провести параллель, между образом этого коня и самочувствием лирического героя.

Мы хотели бы также обратиться к одному из самых удивительных образов коня в поэзии Есенина, который появляется в стихотворении *Осень*⁷⁵. Развернутая метафора представляет время года в образе животного:

Тихо в чаще можжевела по обрыву
Осень – рыжая кобыла – чешет гриву.
Над речным покровом берегов
Слышен синий лязг ее подков.

Осыпающиеся с деревьев листья как шерсть, летящая из гривы лошади. Если сравнить образ молодого розового коня, который пролетает и образ рыжей кобылы, которая остановилась и вычесывает гриву, из которой вылетают волосы, то можно заметить некоторое сходство этих образов с человеческой жизнью. Молодые люди, как розовые жеребята, скачут вперед не видя преград, а в зрелом возрасте останавливаются и задумываются над прожитым, созерцая происходящее. Слияние животных, природных и человеческих образов в метафорах Есенина происходит совершенно незаметно, они переплетаются, стирая границу, установленную логическим мышлением, разделяющим эти миры.

Продолжая наш анализ, обратимся к образу следующего животного, который в поэзии Есенина отличается повышенной метафоричностью – к образу коровы/телки. Характерная черта есенинского взгляда на мир – это подмечивание сходства между отвлеченными и более конкретными понятиями. Частым приемом, применяемым поэтом, является соединение образов небесных тел и образов животных, как например, в стихотворении *Не напрасно дули ветры...*⁷⁶:

Плещет рдяный мак заката
На озерное стекло

⁷⁵ Ibidem, т. 1, с. 43.

⁷⁶ Ibidem, т. 1, с. 85.

И невольню в море хлеба
 Рвется образ с языка
Отелившееся небо
Лижет красного телка.

Здесь указана картина заката, а образ строится по сходству цвета заходящего солнца с новорожденным теленком. Однако при толковании этого образа мнения ученых расходятся. Итак, Выходцев и Кравцов⁷⁷ считают, что телок – это солнце, а небо корова и основывают свои утверждения, указывая на народные образы, якобы заимствованные Есениным из загадок. В свою очередь Коржан утверждает, что телок – это не солнце, а озеро, в котором отражается закат. По его мнению:

Есенинскую метафоричность нельзя объяснять только путем сопоставления с загадками, ибо в ее основе лежат жизненные явления и потому она выходит за рамки простых параллелей, представляя из себя не мертвую копировку, а органическую часть того или иного творения поэта, отражающего действительность. Вот почему в его творчестве гораздо больше „чисто есенинских” образов, к которым невозможно отыскать параллелей ни в одном сборнике загадок⁷⁸.

Подытоживая все приведенные мнения и факты, касающиеся семантики и истоков природных образов, становится очевидным, что образы природы у Есенина отличаются многозначностью и новизной использования, лишь иногда выступая в обобщенном виде, как часть родного пейзажа или бытовой действительности.

Кроме ощутимой связи природных образов с народной мифологией, растения и животные в лирике Есенина наделены также индивидуальной семантикой, придуманной самим автором. Каждому из деревьев, животных, явлений природы свойственен образ, который развивается на протяжении всего творчества и дополняется деталями. Заметным становится также, что поэт не придерживается строго раз избранной символики и таким образом расширяет их емкость.

Исходя из установок, на которые опирается поэт в своей теории искусства, крайне важным становится воссоздание природных метафор в переводах. Необходимо осознать их значение, выражающее миропонимание Есенина, и сконцентрировать внимание на подборе эквивалентов в процессе перевода.

⁷⁷ Цит. за: Н. Коржан, *Есенин и народная поэзия*, 1969, <http://s-aesenin.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st002.shtml> (доступ: 06.2015).

⁷⁸ Н. Коржан, *Есенин и народная поэзия*, 1969, <http://s-aesenin.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st002.shtml> (доступ: 06.2015).

3.2.1. Способы перевода метафорических образов с составляющим «природным» компонентом

В настоящем подразделе мы проведем анализ уровня переводимости «природных» метафор, а также проследим насколько в переводе удалось передать авторскую семантическую наполненность образов. Постараемся ответить также на вопросы: произошло ли после процесса перекодирования сохранение подлинных ассоциаций, или же они претерпели изменения? Каким приемам перевода метафоры переводчики отдали предпочтение?

Итак, в разделе, посвященном способам перевода метафоры мы сосредоточились на установках для перевода, прежде всего, авторской метафоры. Мы обратили внимание на то, с чем могут быть связаны затруднения при переносе метафорического образа в другую культуру. После анализа разных взглядов на перевод данного художественного приема нам удалось установить, что одним из «ведущих» препятствий могут быть отличающиеся ассоциации, а также их сдвиги в разных культурах. Эта «сложность» при переводе, повлияла на то, что долгое время существовали два разных подхода к данному процессу, считалось, что метафора либо без ограничений поддается переводу, либо она – непереводима.

По мнению одних исследователей, ассоциации нелегко воспроизвести (Дагут, Табаковска), а другие, в свою очередь, считают, что ассоциативные цепочки в разных культурах схожи и их без особых препятствий можно воссоздать в другой культуре (Ньюмарк). Однако независимо от подхода к уровню воспроизводимости ассоциаций, ученые согласны в том, что ассоциации и их воздействие на воображение реципиента являются той составляющей метафорического образа, которую нельзя упустить при переводе, так как именно в ассоциациях скрывается «зерно» мировосприятия автора⁷⁹.

Именно поэтому некоторые ученые, например, Ньюмарк, придерживались мнения о необходимости перевода метафор как можно ближе оригиналу, так как они являются отображением мировоззрения и миропонимания автора, и об этом переводчики должны помнить в первую очередь, стараясь передать на языке перевода эти столь важные «показатели», непосредственно отражающиеся в идиостиле автора.

Однако, вполне обоснованными являются также предостережения другой группы ученых (Дагут, Табаковска и др.), которые считали, что стоит избегать «копирования» метафорических образов при переводе. По их мнению, необходимо попытаться найти (или заново создать) соответствующий эквивалент на языке реципиента. Очень сложно (часто почти невозможно) воссоздать метафору без ее трансформации, тем более, что

⁷⁹ P. Newmark, *Approaches to Translation*, Pergamon Press, New York 1981, p. 51.

сам перевод связан с осаждением «чужого/неродного» элемента в другой культуре, в связи с чем, он несет в себе неизбежность изменений. Данные изменения чаще всего связаны с расхождением ассоциаций в разных культурах, которыми «заряжены» метафорические образы. Из этого следует, что прежде чем перевести метафору, необходимо провести глубокий анализ и попытаться понять уровень ее осаждения в культуре оригинала, и лишь после этого задуматься над подбором эквивалента в культуре реципиента.

При переводе метафор перед переводчиком встает нелегкая задача – донести до «своего» читателя не только авторский замысел-образ, попытаться передать его индивидуальное мироощущение, но сделать это так, чтобы данный образ не произвел впечатление «странного», «неподходящего», «режущего слух», нарушающего восприятие в принимающем языке. Такое сложное задание удастся далеко немногим, и не все метафоры поддаются переводу, особенно если речь идет об авторских метафорах. Задание усложняется вдвойне если творчество автора, так как в случае Есенина, пропитано метафорическими образами, которые из стихотворения в стихотворение развиваются – «струяться» и дополняются подробностями, а также наполнены культурными атрибутами, даже не столько общерусскими, сколько именно локальными, константиновскими.

К счастью, «на помощь» в нелегкой работе перевода метафор польским переводчикам приходит родство языков и общие истоки славянской культуры. В нашем случае, рассуждая о группе «природных» метафор, мы заметили, что у символических значений растений в польской и русской культуре нет больших отличий. Происходит так потому, что их символика уходит корнями в древнее прошлое общеславянской культуры. Однако в ходе анализа интересным для нас стал вопрос, насколько переводчикам удалось донести образы природы, отличающиеся индивидуальной, авторской семантикой.

В большинстве случаев авторы переводов придерживались стратегии воссоздания метафорического образа в тексте без особых изменений. В связи со сходством семантических ассоциаций, которые побуждают природные метафоры, большинство из них было переведено без трансформации семантической структуры. Несомненно, на «адекватное» восприятие метафор «языком-реципиентом» повлияли общие точки соприкосновения польской и русской культур. Согласно установкам, предложенным польской ученой Добжиньской, метафоры, связанные с природой, в подавляющем большинстве переводятся по схеме М–М.

Ниже мы представим переводческие приемы, используемые при переводе метафор из данной группы, пытаясь уделить внимание тем метафорическим образам, в которых наиболее ярко отражается стиль и своеобразное мировидение Есенина.

Как было уже замечено, самое большое затруднение для переводчика могут составлять те метафоры, которые глубоко осажжены в мировосприя-

тии поэта, основанном на слиянии двух миров. Указание человека и природы как единого целого, не для достижения красоты и уникальности метафор, а как отражение собственного миропонимания имеет очень большое значение для всего творчества поэта. Передача именно этой своеобразной и неповторимой черты в построении образов требовала от переводчиков, прежде всего, чуткого восприятия поэзии.

Эту особенность лирики, переводчики, хорошо знакомые с поэзией Есенина (являясь авторами переводов многих его стихотворений), заметили. После анализа, проведенного на собранном материале метафор, принадлежащих к тематической группе «природные метафоры», мы выделили несколько ведущих стратегий.

Отметим, что методы, к которым прибегали авторы переводов – это чаще всего дословный перевод, либо разного вида трансформации. Избранная нами классификация основывается на выборочном использовании приведенных во второй главе (посвященной приемам перевода метафорических образов) комплексных указаний по переводу метафоры. Необходимо подчеркнуть, что данные переводческие приемы были для нас основой, которую мы в некоторых случаях разработали, уточнили, либо адаптировали для того, чтобы лучше показать переводческие стратегии, выбираемые польскими переводчиками для перевода авторских метафор Есенина. Нами были также выявлены новые переводческие стратегии, не указанные в приведенных выше трудах.

Итак, самым распространенным способом перевода природных метафор оказалось применение сильной эквивалентности (согласно классификации Осадника, Урбан⁸⁰), т.е. создание соответствия, которое адекватно оригиналу и в буквальном (составные метафоры), и в ассоциативном плане. Переводчики мастерски использовали средства польского языка для передачи природных метафор, стремясь, прежде всего, сохранить их образность.

Вот оно, мое стадо рыжее!
Кто ж воспеть его лучше мог?
Вижу, вижу, как сумерки лизут
Следы человеческих ног.

(Хулиган, т. 1, с. 153)

Otóż jest moje stado rydze!⁸¹
Ktos wyśpiewać lepiej je mógł?

⁸⁰ W. M. Osadnik, I. Urban, *Teoria wielosystemowa...*

⁸¹ Вероятнее всего, в настоящее время прилагательное „rydzy” не будет восприниматься польскими реципиентами, как соответствие для определения „рыжий”.

**Zmierzch zlizuje – ach, widze, widzę –
Z kurzu ślady człowieczych nóg.**

(*Chuligan*, K. A. Jaworski⁸²)

**Словно яблонный цвет, седина
У отца пролилась в бороде.**

(*Я покинул родимый дом*, т. 1, с. 143)

**Memu ojcu okwiatem jabłoni
Siwe włosy rozlały się w brodzie.**

(*Porzucilem*, W. Broniewski⁸³)

Однако, стоит отметить, что не в каждом случае можно говорить об одинаковой степени сходства и расхождений. Есть случаи слишком дословного перевода, что влияет на ощущение «чужого» в польском варианте стихотворений:

Ciemna nocka, spać nie można
Chce się łąką iść na zdrój.
W zapienionych falach zorza
Rozwiązała pasek swój.

Na pagórku **świeczka-brzózka**
W srebrze księżycowych piór.
Guślarzowi, me serduszeko,
Pieśni słuchać wyjdź na dwór.

(*Ciemna nocka, spać nie można*, T. Nowak⁸⁴).

В оригинале это звучит следующим образом:

Темна ноченька, не спится,
Выйду к речке на лужок.
Распоясала зарница
В пенных струях поясok.

⁸² S. Jesienin, *Chuligan*, tłum. K. A. Jaworski, [w:] S. Jesienin, *Stopy czasu*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1961, s. 161.

⁸³ S. Jesienin, *Porzucilem*, tłum. W. Broniewski, [w:] *Dwa wieki*, Antologia, ułożyli i opracowali M. Jasturn i S. Pollak, Czytelnik, Warszawa 1947, s. 258.

⁸⁴ S. Jesienin, *Spowiedź chuligana*, tłum. K. A. Jaworski, [w:] S. Jesienin, *Stopy czasu*, s. 165.

На бугре **береза-свечка**
В лунных перьях серебра.
Выходи, мое сердечко,
Слушать песни гусяра.

(Темна ноченька, не спится, т. 2, с. 85)

Первое, что сразу же заметно в переводе – это «чужой» для польской литературной традиции эпитет (*świeczka-brzózka*) и неестественные для польского языка переносы (вызванные желанием сохранить рифму). Несмотря на старания переводчика предельно верно воспроизвести лексический и грамматический пласты есенинского текста – это не помогло передать фольклорный характер стихотворения, а также вызвать схожие ассоциации. Решения Новака, следовать предельно близко оригиналу, привели к созданию кальки. Данный пример был подробно описан Добжиньской в одном из разделов монографии *Mówiąc przenieśli... Studia o metaforze*⁸⁵.

Мы приведем еще один пример слишком дословного следования конструкции оригинала, а именно отрывок из стихотворения *Исповедь хулигана*:

Я все такой же.
Сердцем я все такой же.
Как васильки во ржи, цветут в лице глаза.

(Исповедь хулигана, т. 2, с. 85)

переведенный на польский язык Ясенским:

Jam wciąż ten sam.
Sercem jam wciąż ten sam.
Jak chabry w życie kwitną oczy w twarzy hoże⁸⁶

который нельзя, по нашему мнению, назвать удачным из-за слишком дословно перенесенной в польский вариант русской конструкции.

В стихотворении Есенина метафора «Как васильки во ржи, цветут в лице глаза» воспринимается вполне естественно, побуждая ассоциации, связанные с цветом глаз и цветом васильков, а также с цветом ржи и лица лирического героя (перед глазами у русского реципиента может встать образ загорелого, голубоглазого деревенского мальчика). В польском же варианте,

⁸⁵ T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenieśli... Studia o metaforze*, IBL, Warszawa 1994, s. 101, 107–108.

⁸⁶ S. Jesienin, *Spowiedź chuligana*, tłum. B. Jasieński, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fedeci, s. 123.

метафора «*kwitną oczy w twarzy hożej*» кажется немного «неестественной», лишенной художественности.

Прием невольного «копирования» русских конструкций, осознанный или нет, делает более ощутимой «коннотацию чужого» в переводе. Однако стоит отметить, что такие случаи, не были частыми.

Следующий довольно часто выбираемый прием – это разного рода незначительные добавления/изменения в «стройматериале» метафоры при придельном сохранении экспрессии и прагматики. Данный прием применялся при создании такого эквивалента, в котором внутренняя форма переводимого выражения соответствовала внутренней форме оригинального, но при этом «наружная» форма лексических единиц: (грамматическая), количество элементов, составляющих метафорический образ – отличались. Изменения в «стройматериале» метафоры, замеченные нами, касались чаще всего грамматических форм, например, менялся род некоторых лексических единиц, составляющих метафорический образ. Это были также незначительные добавления, не изменяющие метафорического смысла и ассоциативной цепочки, часто используемые с целью сохранить рифму (так называемая «переводческая вата»). К разряду данных трансформаций мы относим также некоторые детали/уточнения, которые не вносят изменений на экспрессивно-прагматическом уровне. Во многих случаях переводчикам удалось вызвать схожие коннотации на языке реципиента и передать особенности индивидуальной манеры автора, основывающейся на взаимопроникновении человеческого и природного миров.

Приведем несколько примеров реализации данного приема:

**Дождик мокрыми метлами чистит
Ивняковый помет по лугам.
Плюйся, ветер, охапками листьев, –
Я такой же, как ты, хулиган**

(*Хулиган*, т. 1, с. 153)

**Deszcz mokrymi miotłami zmiata
Łąki wierzbym pomiotem słane
Plujże liśćmi, wichuro skrzydlata,
Jestem takim jak ty chuliganem.**

(*Chuligan*, K. A. Jaworski⁸⁷)

Отличия в грамматических формах (ветер – *wichura*, луг – *łąka*), незначительная трансформация в построении образа во второй и третьей строках,

⁸⁷ S. Jesienin, *Chuligan*, tłum. K. A. Jaworski, [w:] S. Jesienin, *Stopy czasu*, s. 160.

не внесли изменений в экспрессивно-прагматический пласт метафоры. Более того, манера Есенина – переносить поведение, свойственное человеку на природные элементы, а потом устанавливать обратную связь – передана верно.

В следующем примере, небольшие изменения в передаче образа (умеет петь – *umie się wysławić*, к чужим ногам – *na cudze kolana*), по нашему мнению, не оказывают существенного влияния на восприятие метафоры в целом, так как смысловой центр не переносится, а лишь немного перестраивается. Опорным компонентом для нас в данной метафоре является глагол «падать», который можно понимать, как поддаваться чьей-то воле, подстраиваться под кого-то. Если соединить лексему яблоко с лексемой плод творческой работы, то «падать яблоком в руки», или же «падать яблоком к ногам» мы понимаем именно как поддаться влиянию кого-то, подгонять свое творчество под чей-то вкус.

Не каждый умеет **петь**,
Не каждому дано **яблоком**
Падать к чужим ногам.

(*Исповедь хулигана*, т. 2, с. 85)

Nie każdy umie się **wysławić**,
Nie każdemu dane jest **jabłkiem**
Spadać na cudze kolana.

(*Spowiedź chuligana*, przekład zbiorowy⁸⁸).

Мы хотели бы привести еще примеры, свидетельствующие о том, что введение незначительных изменений требует от переводчика большой чувствительности и осторожности, так как представляет собой довольно сложный и кропотливый процесс – изменить некоторые элементы, оставляя метафору максимально сближенной к оригиналу, бывает гораздо сложнее, чем создать совершенно новый метафорический образ.

Итак, в трех отрывках из перевода стихотворения *Устал я жить в родном краю*⁸⁹, приведенных ниже, представлены разного рода трансформации.

В первом переводе, выполненном Каменьской, глагол «жить» заменяется глаголом «kwitnąć» – данная замена полностью созвучна с мировосприятием Есенина, так как он проводит постоянную параллель между природным циклом и человеческой жизнью.

⁸⁸ S. Jesienin, *Spowiedź chuligana*, przekład zbiorowy, [w:] *Dwa wieki...*, s. 339.

⁸⁹ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 1, с. 139.

А месяц будет плыть и плыть,
Роняя весла по озерам...
 И Русь все так же **будет жить**,
 Плясать и плакать у забора.

(*Устал я жить в родном краю*, т. 1, с. 139)

A księżyc będzie płynąć, płynąć
Wiosła w jeziornych topić wodach,
 A Ruś jak zawsze **będzie kwitnąć**,
 Tańczyć i płakać po zagrodach.

(*Dosyć mi życia tu w ojczyźnie*, A. Kamieńska⁹⁰)

В свою очередь, во втором переводе, выполненном Зеленой, слово «жизнь» исчезает из текста, что несомненно немного сужает образ. Однако, необходимо отдать должное переводчице, и отметить усилие, благодаря которому ей удалось чрезвычайно умело перестроить метафору, расширяя ее поэтический образ во второй строке стихотворения – *Roniąc w jeziorach wiosła szklane*, делая ее адекватной есенинскому стилю:

A miesiąc będzie płynąć, płynąć
Roniąc w jeziorach wiosła szklane
 A Ruś wciąż będzie **tak jak dawniej**
 Płasać i płakać pod parkanem.

(*Znużył mnie, zmęczył kraj rodzinny*, A. Zelenay⁹¹)

Несмотря на приведенные примеры более и менее удачных трансформаций, стоит отметить, что представленный прием перевода, основывающийся на незначительных изменениях и восполнениях, не всегда приносит ожидаемый эффект «созвучия» с оригиналом в экспрессивно-прагматическом и художественном планах. Нами был отмечен случай, когда незначительный сдвиг в метафорическом образе значительно нарушил логическую последовательность, что, в свою очередь, привело к непреднамеренному комическому эффекту. Итак, процитируем перевод:

A księżyc będzie **iść i iść**,
W jeziora roniąc swoje wiosła

⁹⁰ S. Jesienin, *Dosyć mi życia tu w ojczyźnie*, tłum. A. Kamieńska, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Feddecki, s. 33.

⁹¹ S. Jesienin, *Znużył mnie, zmęczył kraj rodzinny*, tłum. A. Zelenay, [w:] S. Jesienin, *Biała krynica*, Czytelnik, Warszawa 1967, wyd. I, s. 60.

I Ruś tak samo będzie żyć,
Tańczyć i płakać po opłotkach.

(*Mężczy mnie życie w kraju wym...*, T. Nowak⁹²).

Попробуем проследить последовательность построения образа в оригинале и в переводе. В подлиннике месяц перемещается (по ночному небу), опуская весла в озерную воду – образ плывущего (в лодке) месяца, отражающегося в озере нединамичен, очень пластичен, все его элементы связаны друг с другом логической цепочкой. В переводе же, несмотря на то, что изменился лишь глагол, определяющий способ передвижения месяца, весь метафорический образ теряет как внутреннюю, так и наружную связь – ассоциации, связанные с прогуливающимся с веслами месяцем, роняющим их в воду, несомненно будут отличаться от той картины, которая «заложена» в оригинальную метафору. Это может привести к непониманию метафоры и прерыванию логической связи. Данный метафорический образ можно поддать также другому толкованию – месяц, наподобие Христа, прогуливается по воде. Однако при таком представлении образа весла (которые несет с собой месяц) нарушают целостность восприятия. Стоит также отметить, что сравнение месяца с Христом чуждо поэтике Есенина.

Как показывает проведенный нами анализ, и приведенные примеры – прием сохранения экспрессивно-прагматического пласта с одновременным введением в текст незначительных изменений часто позволяет сохранить то, что для метафоры является одним из важнейших качеств – воздействие на воображение реципиента. Возможно поэтому данный прием был одним из наиболее часто выбираемых, которому переводчики отдавали предпочтение.

В свою очередь, особого внимания заслуживает следующий подход к переводу метафоры, а именно, замена метафорического образа другим метафорически образом $M-M_2$ (согласно клас. Добжиньской). Далеко не всегда возможно найти / создать такой же емкий метафорический образ, какой встречается нами в оригинале. Иногда метафору просто невозможно перевести из-за отличий ассоциативных и коннотационных систем исходной и целевой культур. В таком случае на помощь переводчикам приходит другой прием – а именно построение другой метафоры на языке реципиента. Данный метод применяется в двух разных случаях – когда метафора не поддается переводу, или когда переводчик (несмотря на то, что перевод метафоры не вызывает особых трудностей) выбирает все-таки вариант замены оригинальной метафоры – другой метафорой. Рассмотрим несколько примеров, которые позволят нам проследить эффекты такого решения:

⁹² S. Jesienin, *Mężczy mnie życie w kraju wym...*, tłum. T. Nowak, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, s. 33.

**Кто видал, как в ночи кипит
Кипяченных черемух рать?**
Мне бы в ночь в голубой степи
Где-нибудь с кистенем стоять.

(*Хулиган*, т. 1, с. 153)

**Kto z was widział, jak nocy ślepej
Czeremchowy warzy się miód?**
Jam powinien takiej nocy w stepie
Gdzieś z obuchem czatować na łup.

(*Chuligan*, K. A. Jaworski⁹³)

**Kto z was widział jak nocą kipi
Wrzątek czeremch tuż przed oczami?**
Ciemną nocą w stepie błękitnym
Już ja bym z kiścieniem czałł.

(*Chuligan*, A. Pomorski⁹⁴)

Действительно, авторский метафорический образ – «Кто видал, как в ночи кипит / Кипяченных черемух рать?» – с трудом поддается переводу согласно принципу М–М. Оба переводчика выбрали замену оригинальной метафоры другой, хотя довольно близкой оригиналу. Не отдаляясь от контекста каждый из них по-своему постарался донести до польского реципиента данную метафору.

Итак, слово «рать» на русском языке означает побоище либо войско, автор проводит ассоциативную параллель между цветущими деревьями черемухи, которые находятся в движении и войском, которое возможно готовится к битве. В переводах данная метафора меняется. В первом случае (перевод Яворского) – замена основывается на создании другого образа – из него не исчезают деревья черемухи, но они уже не вызывают ассоциаций с войском. В польском варианте стихотворения ассоциации направлены в сторону процесса приготовления напитка⁹⁵ – воссоздается элемент движения, бурления, но стирается «военный» элемент.

Это не единственное изменение, введенное Яворским в перевод. Стоит обратить внимание также на определение – «слепая ночь», которое помогает сохранить рифму (*nocy ślepej* – *nocy w stepie*), но тем не менее сильно влияет на образ – антропоморфизует «ночь» и вводит дополнительные ассоциа-

⁹³ S. Jesienin, *Chuligan*, tłum. K. A. Jaworski, [w:] S. Jesienin, *Stopy czasu*, s. 160.

⁹⁴ S. Jesienin, *Chuligan*, tłum. A. Pomorski, [w:] S. Jesienin, *Kamieniem...*, s. 99–100.

⁹⁵ Warzenie miodu – to jeden z etapów wytwarzania pitnego miodu.

ции, отсутствующие в стихотворении Есенина, тем самым «уводит» метафору от оригинала.

Однако стоит отметить, что, меняя метафорический образ, переводчику все-таки удалось не только сохранить рифму, что является немаловажным для восприятия стихотворения, но и адекватно передать наполняющую его динамику.

В свою очередь, во втором случае (перевод Поморского) при трансформации образа можно заметить попытку переводчика создать метафору максимально схожую с оригинальной. Но несмотря на это, по нашему мнению, эффект вводит в текст некую путаницу. Кроме этого, отметим, что метафора «*Wrzątek czeremch tuż przed oczami*» хотя и не отдаляется (в семантическом плане) от есенинского образа, но тем не менее является несозвучной с текстом стихотворения и создает впечатление «чужой», даже сложной для прочтения.

Продолжая анализ, мы хотели бы привести интересный, с нашей точки зрения, пример замены метафорического образа в переводе Ворошильского и сохранения той же метафоры в переводе Поморского. Приведем отрывок стихотворения под заглавием *Вечер черные брови насопил*⁹⁶ и два его польских перевода:

Вечер черные брови насопил.

Чьи-то кони стоят у двора.

Не вчера ли я молодость пропил?

Разлюбил ли тебя не вчера?

Koń u przyzby grzebie kopytem,
перевел В. Ворошильский⁹⁷

Czyjeś konie u bramy stoją,
перевел А. Поморский⁹⁸

Koń u przyzby grzebie kopytem.
Wiatr odrzuca kosmyki z czoła.
Мłode dni moje – już przepite?
Miłość moja – i ta skończona?

Czyjeś konie u bramy stoją
Późny wieczór marszczy brwi czarne
Wczoraj młodość przepiłem swoją?
Wczoraj miłość poszła na marne?

Итак, несложно заметить, что в данном произведении метафора, выступающая в первой строке, является настолько значимой и побуждающей воображение, что ее замена должна быть обоснованной.

⁹⁶ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 1, с. 199.

⁹⁷ S. Jesienin, *Koń u przyzby grzebie kopytem*, tłum. W. Woroszyński, [w:] S. Jesienin, *Moi Moskale*, s. 225.

⁹⁸ S. Jesienin, *Czyjeś konie u bramy stoją*, tłum. A. Pomorski, [w:] S. Jesienin, *Kamieniem...*, s. 128.

В переводе Ворошильского данный образ полностью трансформируется. К сожалению, несмотря на то, что в польском варианте метафора также содержит в себе «природный» компонент, она все же является совершенно неадекватной оригиналу. Подлинный «вечер» заменен здесь «ветром», однако внимание читателя сосредотачивается не на самом «субъекте», а на его «деятельности», движениях, которые наделены глубоким смыслом. «Вечер насопил брови» – значит разгневался, нахмурился, выражает неодобрение, задумался о чем-то нелегком. В этом образе заключен смысловой заряд всего произведения, в котором лирический герой отдает себе отчет в том, что молодость уже безвозвратно ушла. И это горькое ощущение разделяет с ним, окружающая природа. У Ворошильского, несмотря на то, что метафора не стирается, а заменяется другой – трансформация метафорического образа значительно изменяет картину происходящего, и совершенно «сводит на нет» те эмоции, которые заложены в оригинале. В данном переводе ветер убирает со лба пряди волос – этот «игривый» жест никак не помещается в общую картину, которая насыщена такими чувствами как подавленность, потеря. Он прерывает ассоциативную цепочку, искусно созданную автором. Сравнивая метафорический образ, предложенный Поморским с образом Ворошильского (а также с оригинальным образом) замечаем неразрывную связь перевода Поморского с оригиналом. Метафора, примененная этим переводчиком – «*Różny wieczór marszczy brwi czarne*», органически «вливается» в ткань стихотворения, сохраняя все его ассоциации и эмоциональный заряд, а также настроение произведения.

Представим еще один метод перевода, замеченный нами в ходе анализа – это замена оригинальной метафоры, другой метафорой, но при этом предельно схожей с идиостилем автора, т.е. замена метафорой в «есенинском стиле». Данный своеобразный прием польских переводчиков, касающийся замены некоторых метафорических выражений в языке перевода, выражениями близкими стилю поэта, но не выступающими в оригинале, нашел яркое отражение в переводе стихотворения *Исповедь хулигана*, выполненном Ясенским:

Я нарочно иду нечесаным
С головой, как керосиновая лампа, на плечах,
Ваших душ безлиственную осень
Мне нравится в потемках освещать.
Мне нравится, когда камня брани
Летят в меня, как град рыгающей грозы,
Я только крепче жму тогда руками
Моих волос качнувшийся **пузырь**.

Ja umyślnie się nigdy nie czeszę
I głowę noszę w wietrze rozchwianą jak świeca.
Waszych dusz bezlistną jesień
Przyjemnie mi w ciemnościach wam oświecać.
Przyjemnie mi, kiedy przekleństwa kamień
Dosięga mnie jak grad i chce mnie zwalić z nóg.
Ja tylko mocno ściskam znów rękami
Rozkołysanych włosów swoich **stóg**⁹⁹.

Мы видим здесь замену слова «пузырь», лексемой «стог», образ, который свойственен есенинскому, часто сравнивающему голову лирического героя или героини со стогом, снопом сена, например, в следующих стихотворениях:

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.
Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда

(*Не бродить, не мять в кустах багряных*, т. 1, с. 72),

Ах, увял головы моей куст!
Засосал меня песенный плен
Осужден я на каторге чувств
Вертеть жернова поэм.

(*Хулиган*, т. 1, с. 153).

Указанный прием, используемый польскими переводчиками, свидетельствует о глубоком знании поэтики Есенина, его стиля и мировосприятия.

Продолжая анализ, мы хотели бы привести примеры тех трансформаций, которые не отличались большой частотностью применения, но тем не менее также заслуживают нашего внимания.

В небольшом количестве в переводах встречаются не совсем удачные метафорические образы, которые на первый взгляд отражают авторский замысел, и лишь после более подробного анализа оказывается, что они являются либо непонятными, либо чуждыми поэтике Есенина, что отрицательно влияет на восприятие текста стихотворения. Интересным примером таких трансформаций послужат нам польские варианты перевода стихотворения *Не бродить, не мять в кустах багряных...*¹⁰⁰ (данное стихотворение цитируется полно-

⁹⁹ S. Jesienin, *Spowiedź chuligana*, tłum. B. Jasieński, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fedecki, s. 266.

¹⁰⁰ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 1, с. 72.

стью, так как мы будем рассматривать не только интересующие нас, обозначенные жирным шрифтом метафоры, но и другие элементы текста):

Не бродить, не мять в кустах багряных...

Не бродить, не мять **в кустах багряных**
Лебеды и не искать следа.

Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.

С алым соком ягоды на коже,
Нежная, красивая, была

На закат ты розовый похожа
И, как снег, лучиста и светла.

Зерна глаз твоих осыпались, завяли,
Имя тонкое растаяло, как звук,

Но остался в складках смятой шали
Запах меда от невинных рук.

*Już nie błąkać mi się w krzakach
rumianych,*
перевел К. А. Яворски¹⁰¹

Już nie błąkać mi się **w krzakach
rumianych**
I nie szukać śladów twych dalekich,

Bo ze snopem włosów swych owsianych
Odesniłaś mi się już na wieki.

Z malinowym na twarzyczce sokiem.
Piękna, miła, taka roześmiana,

Tyś różowym zdała się obłokiem
I promiennym śniegiem na polanach

Ziarna oczu twoich zwiędły i opadły,
Rozpłynęło się twoje imię w czasie toni,

**В тихий час, когда заря на крыше,
Как котенок, моет лапкой рот,**

Говор кроткий о тебе я слышу
Водяных поющих с ветром сот.

Пусть порой мне шепчет синий вечер,
Что была ты песня и мечта,

**Все ж, кто выдумал твой гибкий стан
и плечи –
К светлой тайне приложил уста.**

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.

Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.

Już mi się nie błąkać, po burzanach,
перевел А. Поморски¹⁰²

Już mi się nie błąkać, **po burzanach**
Krwawych ziół nie szukać wiatru w polu.

Ze snopami włosów swych owsianych
Cicho się przyśniłaś i bez bólu.

Z tym na skórze ciemnym sokiem z jagód,
Najpiękniejsza i najniewinniejsza

Cała byłaś jak różowy zachód,
Od białego śniegu promienniejsza.

Zwiędły oczy, osypały się w ziarenka,
Drobne imię się rozwiało dźwiękiem,

¹⁰¹ S. Jesienin, *Już nie błąkać mi się w krzakach rumianych*, tłum. K. A. Jaworski, [w:] S. Jesienin, *Stopy czasu*, s. 156.

¹⁰² S. Jesienin, *Już nie błąkać się po burzanach*, tłum. A. Pomorski, [w:] S. Jesienin, *Kamieniem...*, s. 30.

Tylko szalik mój zachował w fałdach
Zapach miodu twej niewinnej dłoni.

**Gdy na dachu zorza w rannej ciszy
Niby kotek myje łapką pyszczek,**

Szmer łagodny, szept o tobie słyszę
Wodnych muszek, co nad stawem błyszczą.

Niech mi szepce czasem siny wieczór,
Żeś ty była tylko pieśnią pustą,

**Jednak ten, co gibkość twoich ramion
przeczuł,
Tajemnicy jasnej dotknął usty.**

Już nie błąkać mi się w krzakach rumianych
I nie szukać śladów twych dalekich,

Bo ze snopem włosów swych owsianych
Odesniłaś mi się już na wieki.

Zachowała szala fałda miękka
Miodny zapach twej dziewczęcej ręki.

**Gdy się zorza w przedwieczorną ciszę
Niby kot na dachu wylizuje,**

To o tobie gwarzy woda, słyszę,
W pustych ulach z wiatrem pogwizduje.

Choćby wieczór szeptem jął się dziwić –
Byłaś tylko pieśnią i marzeniem –

**Ten, kto zmyślił twe ramiona, giętką
kibić,
Tajemnicę jasną musnął tchnieniem.**

Już mi się nie błąkać po burzanach
Krwawych ziół nie szukać wiatru w polu.

Ze snopami włosów swych owsianych
Cicho się przyśniłaś i bez bólu.

*Nie chodzić, nie gnieść w krzewach
szkarłatnych..., перевел Т. Новак¹⁰³*

**Nie chodzić, nie gnieść w krzewach
szkarłatnych**

Lebiod i śladu nie szukać znów.

Ze snopem włosów twoich owsianych
Na zawsze wyszłaś z mojego snu.

Z czerwonym sokiem jagód na skórze,
Czuła, że mógłbym śnić cię przez wiek,

Przyjęłaś wszystkie zachodu róże
I tę promienność czystą jak śnieg.

Ziarna twych źrenic dal osypała,
Imię stopniało jak cichy dzwon,

*W purpurowych krzakach nie gnieść
wrzosów, перевел Л. Левин¹⁰⁴*

**W purpurowych krzakach nie gnieść
wrzosów**

I nie szukać śladów dalekich.

**Z ciepłym snopem owsianych twych
włosów**
Tyś przyśniła się dla mnie na wieki.

Z krasnym sokiem jagody na skórze
Byłaś piękna, łagodna i czysta,

I różowa jak zachodu róże,
I jak śniegi jasna i świetlista.

**Już opadły ziarna oczu twych,
zaschnięte,**
Czułe imię roztajało jakby dźwięki

¹⁰³ S. Jesienin, *Nie chodzić, nie gnieść w krzewach szkarłatnych*, tłum. T. Nowak, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, s. 38.

¹⁰⁴ S. Jesienin, *W purpurowych krzakach nie gnieść wrzosów*, tłum. L. Lewin, [w:] S. Jesienin, *U przyjaciół*, s. 60.

Lecz został w fałdach zmiętego szala.
Zapach miodowy niewinnych rąk.

**W cichy czas, kiedy zorza na strzesze,
Jak kotek myje łapką swą twarz,**

Czułą rozmowę o tobie słyszę
W śpiewie bagiennych kępek pod wiatr.

Niech w czas wiosenny szepcze noc siwa
Że tylko z pieśni sennej cię znam,

**Do tajemnicy świetlistej usta
Przyłożył, kto snił twój gibki stan.**

Nie chodzić, nie gnieść w krzewach
szkarłatnych

Lebiod i śladu nie szukać znów.

**Ze snopem włosów twoich owsianych
Na zawsze wyszłaś z mojego snu.**

Lecz pozostał w fałdzie chusty zmiętej
Zapach miodu twej niewinnej ręki.

**Kiedy zorza na dachu wśród ciszy
Jak kot łapką myje pysk gorący,**

Ja daleki szept o tobie słyszę
Wodnych plastrów z wiatrem śpiewających.

Choć mi nieraz szepce noc spóźniona,
Żeś jest pieśnią i marzeniem sennym,

**Kto wymyślił twoją smukłość i ramiona,
Usta przytknął do tajni promiennej.**

W purpurowych krzakach nie gnieść
wrzosów

I nie szukać śladów dalekich.

**Z ciepłym snopem owsianych twych
włosów**

Tyś prześniła się w snach mych na wieki.

Уже в первой строке (первая строфа) в переводе Яворского в сочетании – «w krzakach rumianych» – соединение эпитета «румяный» с существительным куст – вводит неподходящую к поэтике Есенина метафору, причем там, где ее нет. Это влияет на ассоциации, вызванные данным соединением – «румяный куст» ассоциируется со сказочной тематикой, и наделяет куст одушевленностью, тогда как багряный т.е. ярко-красный, вызывает ассоциации, связанные по смыслу с дальнейшим ходом стихотворения – отцветающий, или просто куст с красными листьями. Стоит отметить также очень сильно ассоциативно и эмоционально «нагруженное» определение Поморского «krwawych», которое значительно расширяет семантику образа. В других вариантах перевода данного стихотворения, их авторы постарались отразить цвет более адекватно: «szkarłatny» (Новак), «rygriowu» (Левин) – эти цвета входят в синонимический ряд цвета багряный. Заметим, что во всем стихотворении встречается еще несколько оттенков красного – розовый, алый – эти более нежные оттенки используются для описания внешности девушки.

В предпоследней строке в варианте Поморского – расширение образа также кажется не до конца обоснованным решением, так как оно приводит к незначительному изменению ассоциаций, связанных с образом героини: со снопом волос своих овсяных (с одной косой, с одним хвостом) – «ze snopami włosów swych owsianych» (с двумя косами, с двумя хвостами). Хотя данная

замена не играет значительной роли, но, тем не менее, Есениным был выбран именно тот вариант прически, в котором все волосы заплетены/собранны вместе, здесь важную роль играет связь с русскими фольклорными произведениями, в которых девушки носили именно одну косу.

В свою очередь выбор другого опорного компонента в сравнении – «На закат ты розовый похожа» – «*Tyś różanym zdała się obłokiem*» (Поморски) – не несет за собой последствий. Замена слова «закат» – словом «облако» не вводит изменений в ассоциации, оставляя чувство неуловимости, легкости, непостоянства. Также введение метафоры там, где в оригинале выступает сравнение, на которое решился в своем варианте стихотворения Новак – «*Przyjęłaś wszystkie zachodu róże*» – несколько меняет содержание образа (делая стиль более высоким), но не меняет вызываемых им ассоциаций.

Продолжая наш анализ, обратим внимание на трансформацию метафоры, вносящую существенные изменения в ассоциативный пласт произведения. Итак, в оригинале, интересующая нас метафора звучит следующим образом: «Зерна глаз твоих осыпались, завяли». Два последующих перевода передают образ верно, сохраняя ассоциации, хотя, по нашему мнению, в польских вариантах немного снижается уровень художественности метафоры – «*Ziarna oczu twoich zwiędły i opadły*» (Яворски), «*Ziarna twych źrenic dal osypała*» (Новак). В свою очередь, этот же образ, созданный Левиным – «*Już opadły ziarna oczu twych, zaschnięte*» – сложно назвать удачным, так как незаконченность мысли оставляет реципиента в полном недоумении. Также образ, на который в своем переводе решился Поморски, вызывает чувство несоответствия, метафора нарушает эстетическое восприятие, по нашему мнению, после ее прочтения представленный образ теряет свою логичность: «*Zwiędły oczy, osypały się w ziarenka*».

К сожалению, эта метафора не является последним «нарушителем эстетики» в переводе, созданном Поморским. Недоумение и долю ненамеренного комизма вызывает и следующая строка:

Gdy się zorza w przedwieczorną ciszę
Niby kot na dachu wylizuje.

(Поморски)

В тихий час, когда заря на крыше,
Как котенок, моет лапкой рот.

После прочтения оригинала читатель видит, что заря воспринимается Есениным как маленький котенок – это восприятие отражают деминутивные формы: котенок, лапка, а также уточнение автора, касающееся того, что моет котенок-заря на крыше – данный образ является близким реципиентам

и вполне возможно, что у подавляющего большинства вызовет чувство умиления. В свою очередь, образ, лижущего себя кота, появившийся в переводе, вызывает совершенно другие ассоциации и нарушая чувство эстетики читателя, несомненно, повлияет на значительное искажение всего поэтического образа в его сознании.

Приведем еще пример передачи довольно сложной, «культурно нагруженной» метафоры, не свойственной культуре реципиента. Это образ, созданный поэтом в пятой строфе (четвертая и пятая строка):

Все ж, кто выдумал твой гибкий стан и плечи
К светлой тайне приложил уста.

Базовой ассоциацией – приложить уста к чему-либо – является целование иконы православными христианами во время причащения. В понимании поэта тот, кто выдумал красоту героини, как будто прикоснулся устами к сокровенному, идеальному, светлому, к чему-то непостижимому – перенес в земное пространство часть божественного идеала. Стремление польских переводчиков воссоздать этот таинственный образ имело разные последствия. Представим варианты:

Jednak ten, co gibkość twoich ramion przeczuł
Tajemnicy jasnej dotknął usty.

(Яворски)

Ten, kto zmyślił twe ramiona, giętką kibić,
Tajemnicę jasną musnął tchnieniem.

(Поморски)

Два первых варианта, по нашему мнению, относятся к наиболее удачным и понятным польским реципиентам. Несмотря на то, что они могут вызывать другие ассоциации, чем, появившиеся у русских читателей. Тем не менее, данные различия не искажают есенинский образ, что наблюдается в двух следующих переводах:

Do tajemnicy świetlistej usta
Przyłożył, kto śnił twój gibki stan.

(Новак)

Kto wymyślił twoją smukłość i ramiona,
Usta przytknął do tajni promiennej.

(Левин)

Заканчивая анализ перевода метафор с природным компонентом в стихотворении *Не бродить, не мять в кустах багряных* мы приходим к выводу, что старания переводчиков предельно точно воссоздать метафорические образы на языке перевода в общем восприятии стихотворения были увенчаны частичным успехом, хотя в каждом из четырех анализируемых нами переводов в разной степени. Потери, понесенные в одних образах, воссоздавались в других. Не удалось избежать нескольких, по нашему мнению, не до конца продуманных решений, однако переводчиками были созданы/подобраны и такие метафорические образы, которые мы смело можем назвать удачными.

Следующей трансформацией метафоры, на которую мы обратили внимание, является отказ от перевода артефактов. Следствием данного приема является обеднение метафорического образа. Примером послужит стихотворение *Słyszysz – sanie pędzą...*, в переводе Левина¹⁰⁵:

Ech, wy, sanie, sanie! Koniu mój bułany!
Gdzieś tam na polanie tańczy klon pijany.
Podjedziemy bliżej, zapytamy – co to?
I we troje w tany ruszymy z ochotą.

Эх вы, сани, сани! Конь ты мой буланный!
Где-то на поляне клен танцует пьяный
Мы к нему подъедем, спросим – что такое?
И станцуем вместе под тальянку трое.

(Слышишь – мчатся сани, т. 1, с. 281)

Заметим, что Левин в своем варианте стихотворения отказался от воспроизведения образа музыкального инструмента (тальянки). Данное решение кажется не до конца продуманным, так как в этом случае поиск эквивалента на польском языке не составил бы труда, тальянка – это один из видов русской гармони, в польском варианте ее роль могла бы выполнять «harmonijka». Отсутствие инструмента в переводе повлекло за собой «сужение» образа, так как танец совершается без музыки, что приводит к утрате динамичности целевого текста и слуховых ассоциаций, свойственных оригиналу.

Иной трансформацией метафорического образа является отказ от перевода некоторых авторских неологизмов, как, например, в цитируемом уже стихотворении *Там, где капустные грядки*¹⁰⁶:

Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,

¹⁰⁵ S. Jesienin, *Słyszysz – sanie pędzą*, tłum. L. Lewin, [w:] S. Jesienin, *U przyjaciół*, s. 69.

¹⁰⁶ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 1, с. 16.

Клененочек маленький матке
Зеленое вымя сосет.

В польском варианте, выполненным Каменьской, данный образ отражен верно:

Gdzie na kapusty zagony
Czerwoną wodą wschód płynie,
Tam mały, malutki klonek
Ssie matki zielone wymię¹⁰⁷

– с той разницей, что автор перевода отказывается от воссоздания неологизма «клененочек», возможно из-за того, что на польском языке это было бы необыкновенно сложной задачей. Однако отметим, что решение, принятое переводчицей, не повлияло на искажение образа – изменения в некоторой степени снизили художественный уровень произведения, но ассоциации реципиентов двух культур, после прочтения четверостишия, остаются схожими.

Стоит также обратить внимание на следующую трансформацию, касающуюся грамматического пласта стихотворения. Метафорические образы претерпевают изменения, не только в плане семантики слов и выражений, связанных с их заменой на языке перевода, но также могут менять свое значение из-за замены знаков препинания. При использовании данного приема: нагромождения или уменьшения (а порой даже замены другими) знаков препинания, меняется динамика стихотворения. Явным примером таких изменений является перевод стихотворения *Клен ты мой опавший*¹⁰⁸:

Клен ты мой опавший

Klonie mój bezlistny, перевел С. Полляк¹⁰⁹

Клен ты мой опавший, клен заледенелый,
Что стоишь нагнувшись под метелью белой?

Klonie mój bezlistny, klonie oszroniony,
Czemu pod śnieżycą stoisz pochyłony?

Или что увидел? Или что услышал?
Словно за деревню погулять ты вышел.

Co tam zobaczyłeś? Co tam usłyszałeś?
Jakbyś powędrował na przechadzkę za wieś.

¹⁰⁷ S. Jesienin, *Gdzie na kapusty zagony*, tłum. A. Kamińska, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fedecki, s. 7.

¹⁰⁸ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 4, с. 233.

¹⁰⁹ S. Jesienin, *Klonie mój bezlistny*, tłum. S. Pollak, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fedecki, s. 279.

И как пьяный сторож, выйдя на дорогу,
Утонул в сугробе, приморозил ногу.

Ах, и сам я нынче что-то стал нестойкий,
Не дойду до дома с дружеской попойки.

Там вон встретил вербу, там сосну при-
метил,
Распевал им песни под метель о лете.

Сам себе казался я таким же кленом.
Только не опавшим, а вовсю зеленым.

И, утратив скромность, одуревши в доску,
Как жену чужую, обнимал березку.

I jak stróż pijany, idąc sobie drogą,
Utonął w zaspie z przymarzniętą nogą.

Ach, i ja dziś czuję chwiejność i obawę,
Nie wrócę do domu z przyjacielskiej
wstawy.

Tam spotkałem wierzbę, tam znów sosnę
ujrzę,
Pieśni im o lecie zaśpiewam wśród burzy.

Wydawało mi się, że też jestem klonem,
Ale nie bezlistnym, lecz całym zielonym.

I straciwszy скромność, jak bela wstawiony,
Brzózki jałem ścisnąć niby cudzą żonę.

Klonie mój bezlistny,
перевел Л. Левин¹¹⁰

Klonie mój zmarznięty, co się z tobą dzieje,
Że się pochyliłeś w ciemności i zawieje?

Czyś tam co usłyszał? Czy ujrzałeś może?
Czyś na spacer poszedł o wieczornej porze?

I jak stróż pijany, co wyszedł na drogę,
Wpadłeś w zaspę śnieżną, odmroziłeś nogę?

Ach, ja sam się taki stałem dziś niemrawy
– Czy do domu trafię z nocnej popijawy?

Tu spotkałem wierzbę, tam spotkałem sosnę,
W zamięć im o lecie zaśpiewałem piosnkę.

Sobie się wydałem takim właśnie klonem,
Nie zmarzniętym jednak, lecz zazielenio-
nym.

Porzuciwszy скромność, do cna zamroczony,
Brzózki pień objąłem – kibić cudzej żony.

Klonie mój bezlistny,
перевел А. Левандовски¹¹¹

Klonie mój bezlistny, klonie oszroniony
Czemu wśród zawiei stoisz pochyłony?

Coś ty tam zobaczył, jakieś słyszał słowa,
Żeś tak na przechadzkę ze wsi wywędro-
wał?

I jak stróż pijany, idąc polną drogą,
Utonął w zaspie z przymarzniętą nogą.

Ach, ja także dzisiaj trochę mam obawy,
Czy trafię do domu z bratniej popijawy.

Tam spotkałem wierzbę, sosnę rosochatą
Pieśnią im sławiłem wśród zamieci lato.

Sam się sobie zdałem takim jak ty klonem,
Tylko nie bezlistnym, ale wciąż zielonym.

I straciwszy скромność, całkiem stumaniony,
Przytulałem brzozy, niby cudze żony.

¹¹⁰ S. Jesienin, *Klonie mój bezlistny*, tłum. L. Lewin, [w:] S. Jesienin, *U przyjaciół*, s. 70.

¹¹¹ S. Jesienin, *Klonie mój bezlistny*, tłum. A. Lewandowski, [w:] S. Jesienin, *Wiersze*, s. 60–61.

Сравнивая три перевода, выполненные Полляком, Левиным и Левандовским, можно заметить, некоторые сдвиги как в динамике стихотворения (особенно это заметно в переводе Левина), так и в построении образа.

Уже на первый взгляд становится заметным значительное расхождение в пунктуационной системе оригинала и перевода Левина. Переводчик часто вводит вопросительную интонацию там, где она отсутствует в оригинале. Данный прием создает впечатление постоянных сомнений, вызванных у автора стихотворения – нагромождение вопросов подтверждает неуверенность в том, что видит лирический герой. В переводе Левина поэт не описывает действительность, увиденную своими глазами, а постоянно спрашивает, сверяет ее с тем, что видит клен. Данный прием несомненно оказывает влияние на прагматический пласт стихотворения.

Самой большой степени близости подлиннику пунктуация перевода достигла в двух остальных вариантах (Полляка и Левандовского) – это помогает верно передать динамику и мелодику произведения, не изменяя авторской идеи передачи диалога человека и клена, как равных друг другу обозревателей действительности.

При анализе данного стихотворения необходимо также принять во внимание, что к нему была написана музыка и многим русским (а возможно также и польским реципиентам) оно знакомо также в песенном исполнении.

Подводя итоги настоящего анализа, мы приходим к выводу, что в большинстве исследуемых примеров перевода метафор с «природным» компонентом отразилось стремление максимально сохранить ассоциации, вызываемые метафорическим образом, созданным автором русского текста. Несомненно, достижению этой цели поспособствовало родство польской и русской культур.

Нами было также отмечено, что во многих случаях в переводах удалось отразить одну из главных черт есенинской поэзии – его особое мировосприятие, основой которого является полное взаимное проникновение человеческого и природного миров.

Не концентрируя внимания на некоторых не вполне удачных примерах, мы должны констатировать, что в большинстве случаев переводы соответствовали оригиналу на всех его уровнях. Затруднения, с которыми столкнулись переводчики – это, прежде всего, культурно «нагруженные» метафоры, сложные для «декодирования» метафорические образы и немногочисленные неологизмы. Не всегда решения переводчиков были до конца продуманными и осознанными, тем самым оказывая влияние на уровень восприятия есенинской поэзии, но стоит подчеркнуть, что данные неудачи представляли собой немногочисленную группу.

Несмотря на встретившиеся препятствия, авторам переводов удалось прочувствовать и донести до польского читателя особенности есенинской лирики, которая отражает миропонимание поэта.

3.3. Роль религиозных образов в творчестве Сергея Есенина

Анализ метафорических образов, играющих ведущую роль в поэзии Есенина, нельзя считать полным, не уделяя надлежащего внимания тем метафорам, которые связаны с религиозной тематикой. В предыдущих разделах мы неоднократно затрагивали вопрос особого отношения поэта к христианской вере, а также представили его философскую концепцию, согласно которой слияние веры с природой говорит об «узловой связи природы с сущностью человека».

Начиная с языческого поклонения дереву, которое оказало непосредственное влияние на миропонимание и мировоззрение поэта, до полного соединения мира природы с христианской религией, о чем пишет в своей работе Ольга Воронова, называя данный феномен «христианско-языческим двоемирием»¹¹². Этот подход к религии нашел воплощение в творчестве автора *Июнии* и создал его неповторимый идиостиль.

Мы уже отмечали, что прямое соединение русской природы с религией было замечено еще до Есенина, и об этом факте также упоминает в своей книге Марченко, обращая внимание на отличительные черты построения храма господнего на Руси:

(...) при всей своей зависимости от византийского образца, русские купольные храмы, даже самые древние, и именно самые древние, уподоблены не человеку, а дереву – купе деревьев. От дерева и его неправильная, лишенная византийской строгости форма, и округлость линий, затейливая, как древесный узор, и мягкая, холмообразная, как среднерусская равнина¹¹³.

Однако, по нашему мнению, Есенин был одним из немногих современников, который принял это наследие не как легенду, а поверил в соединение и взаимопроникновение природного (языческое восприятие мира) и христианского.

Как известно, Есенин черпал свои знания о древней русской культуре из многочисленных источников. Одной из работ, которой поэт отдавал особое предпочтение являлась, упоминаемая уже неоднократно, книга Афанасьева *Поэтические воззрения славян на природу*, в которой можем прочесть следующее:

¹¹² О. Воронова, *Творчество С. А. Есенина в контексте традиций русской духовной культуры*, Москва 2000, с. 56.

¹¹³ А. Марченко, *Поэтический мир...*, с. 69.

Хотя народ и принял христианство, но уставы и предания предков не вдруг утратили для него свою обаятельную силу; еще продолжали жить старые верования и соблюдаться старые обряды. (...) Результатом этого было странное, исполненное противоречий смешение естественной религии с откровенною: предания и мифы о древних богах переносятся на Спасителя, Богородицу и святых угодников; суеверные обряды и чары обставляются предметами, освященными в церкви (...), заговоры сливаются с христианскими молитвами, и рядом с воззваниями к стихийным силам природы народ призывает ангелов, апостолов и Пречистую Деву, языческие празднества приурочиваются к христианскому календарю. Старинные моралисты называли наших предков людьми двоеверными, и нельзя не признаться, что эпитет этот верно и метко обозначал самую существенную сторону их нравственного характера¹¹⁴.

Стоит заметить следующее – для Есенина соединение языческих верований с христианской религией представляло собой не просто «красивый» миф, который он переработал, и на котором построил свой поэтический язык, а являлось подлинной верой в соединение двух миров, подтверждение чему мы находим в его философском трактате *Ключи Марии*, который смело можно воспринимать как ключ к пониманию мировоззрения поэта¹¹⁵.

Отражение язычества в христианской вере, их слияние и взаимопроникновение в поэзии Есенина замечали и объясняли многие исследователи. Одним из них был Ходасевич:

Бог – отец. Земля – мать. Сын – урожай. Истоки есенинского культа, как видим, древние. От этих истоков до христианства еще ряд этапов. Пройдены ли они у Есенина? Вряд ли. Начинаящий Есенин – полужычник. Это отнюдь не мешает его вере быть одетою в традиционные образы христианского мифа. Его религиозные переживания выражены в готовой христианской терминологии. Только это и можно сказать с достоверностью. Говорить о христианстве Есенина было бы рискованно. У него христианство – не содержание, а форма и употребление христианской терминологии приближается к литературному приему¹¹⁶.

Данное умозаключение подмечает важные особенности есенинского (или вообще русского) отношения к вере, однако полностью согласиться с ним сложно. Да, несомненно, в миропонимании Есенина, в его видении христианской веры «просвечивают» языческие корни, но это не мешает ему принимать, быть может по-своему, идею христианства. Как подчеркивают

¹¹⁴ А. Афанасьев, *Поэтические воззрения...*, т. 3, с. 601.

¹¹⁵ А. Марченко называет данный трактат «своеобразным «филологическим» комментарием», см.: А. Марченко, *Поэтический мир...*, с. 70.

¹¹⁶ В. Ходасевич, *Есенин*, [в:] *Полное собрание сочинений*, сост. А. Козловский, Олма-Пресс, Москва 2002, с. 460–461.

знатоки творчества и жизни поэта (Марченко, Солнцева, Ватала и Ворошильски, авторы сборника *Есенин в воспоминаниях современников* под редакцией Вадима Вацура, Николая Гей и другие) Есенин полон контрастов и его отношение к миру отличается склонностью к полярным суждениям. В связи с этим, также отношение к религии у поэта неодинаково на разных этапах жизни и творчества, о чем свидетельствуют слова самого Есенина, записанные Иваном Розановым:

Рано посетили меня религиозные сомнения. В детстве у меня были очень резкие переходы: то полоса молитвенная, то необычайного озорства, вплоть до желания кощунствовать и богохульствовать. И потом и в творчестве моем были такие же полосы: сравните настроение первой книги (*Радуница – прим. наше*) хотя бы с *Преображением*¹¹⁷.

Подтверждение этой «особенности» поэта отражено также и в переписке с Григорием Панфиловым (ближайшим другом детства), на что обращает внимание Солнцева:

Судя по письмам к Г. Панфилову¹¹⁸, он (Есенин – *прим. наше*) верил в Христа как в гения, одаренного светлым умом человека, как в благородную душу, образец любви к ближнему – и только. Он словно подвергал сомнению Божественную суть Христа. Воззрениям поэта присущ пантеизм: сам Отец Небесный для него – своего рода аллегория царства природы. Христос, как считал Есенин, указал, как надо жить, но не сказал, ради чего следует жить. Поэт пришел к выводу о том, что истина жизни – в единстве всего мира, что «все люди – одна душа», и это убеждение впоследствии оказало сильнейшее влияние и на его мироощущение, и на содержание его поэзии¹¹⁹.

Отсюда следует, что не прав был Ходасевич, считая, что поэт использует христианскую терминологию только как «форму» без содержания. Присутствие православной темы в творчестве Есенина связано именно с его восприятием мира. Стоит еще раз подчеркнуть, что данное восприятие являлось своеобразным, но все же нельзя отрицать факт, что Есенин исповедовал христианскую веру, о чем упоминает и Солнцева:

¹¹⁷ И. Розанов, *Воспоминания о Сергее Есенине*, [в:] С. А. Есенин в воспоминаниях современников, т. 1, В. Вацура, Н. Гей (ред.), Художественная литература, Москва 1986, с. 442.

¹¹⁸ Письмо к Г. Панфилову от 1913, [в:] С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 5, с. 176: «Христос для меня совершенство. Но я не так верую в него, как другие. Те веруют из страха, что будет после смерти? А я чисто и свято, как в человека, одаренного светлым умом и благородною душою, как в образец в наследовании любви к ближнему».

¹¹⁹ Н. Солнцева, *Сергей Есенин*. В помощь..., с. 6.

Православная образность, христианские сюжеты, ориентация на духовные жанры – все это не было в творчестве Есенина только компонентами формы. (...) Есенин того периода (ранний период творчества – *прим. наше*) – христианин по мироощущению; христианские настроения поэта, христианский образ мышления выразились, прежде всего, в темах его лирики¹²⁰.

Вера Есенина отличаясь особым, пантеистическим характером, по сути своей православная, но явно акцентирующая соединение двух миров (природного и христианского) у истоков. Возможно поэтому в творческих приемах поэта часто можно заметить следующий – соединение пейзажной метафоры с евангельскими образами, в которых природа является олицетворением Христа:

И может быть, пройду я мимо
И не замечу в тайный час,
Что в елях – крылья херувима,
А под пеньком – голодный Спас.

(*Не с бурным ветром тучи тают*, т. 1, с. 316)

Между сосен, между ёлок,
Меж берёз кудрявых бус,
Под венком, в кольце иголок,
Мне мерещится Иисус.

(*Чую радуницу Божью*, т. 1, с. 56)

И это не просто красивая выдумка, форма, а реальное восприятие Есениным христианской веры, в которой слияние природного мира и религии происходит без каких-либо препятствий, сохраняя равновесие, являясь при этом совершенно естественным. Религия понимается им очень широко, так как поэт не проводит четкой границы, отделяющей язычество от православия. Именно поэтому образ Христа, отраженный в окружающем пейзаже – это и есть «одна душа», в которой объединение крестьянского (языческого) мироощущения органично связано с христианским, а природа и православный храм способны к взаимопроникновению.

Христианская символика используется поэтом не только для создания необыкновенно красивых образов, но прежде всего для передачи ощущения религии и ее переживания. Солнцева справедливо замечает, что «Смысл православной темы в поэзии Есенина – не канон, а эмоция»¹²¹. И действительно, религиозные образы крайне эмоциональны:

¹²⁰ Ibidem, с. 11.

¹²¹ Ibidem, с. 10.

По меже, на переметке,
Резеда и риза кашки.
И вызванивают в четки
Ивы – кроткие монашки.

Курит облаком болото,
Гарь в небесном коромысле.
С тихой тайной для кого-то
Затаил я в сердце мысли.

Все встречаю, все приемлю.
Рад и счастлив душу вынуть.
Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть

(Край любимый!, т. 1, с. 39)

В зеленой церкви за горой,
Где вербы четки уронили,
Я поминаю просфорой
Младой весны молодые были.

(В зеленой церкви за горой, т. 4, с. 134)

Гой ты, Русь моя родная,
Хаты – в ризах образа...
Не видать конца и края –
Только синь сосет глаза
(...)
Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою!»

(Гой ты, Русь, моя родная..., т. 4, с. 50)

Последнее заявление «Не надо рая» лишь подчеркивает своеобразный подход Есенина к религии – для верующего рай – это награда за праведную жизнь на Земле, а для лирического героя жизнь на Родине – представляется высшей наградой, тем раем, в который стремятся попасть верующие. Это противоречит христианскому миропониманию, но, тем не менее, для Есенина именно Родина неоднократно представляется земным раем. В связи с этим уже не удивляет, что другой рай ему не нужен.

Высокая степень эмоциональности (проявляющаяся, главным образом, в произведениях, принадлежащих к раннему периоду 1910–1916) непосредственно отражает детские и юношеские переживания поэта, так как с религией Есенин «встретился» очень рано – дед и бабушка по материнской

линии, которые воспитывали его, были верующими. В своих автобиографиях поэт писал: «Бабка была религиозна, таскала меня по монастырям. Дома собирала всех увечных, которые поют по русским селам духовные стихи от „Лазаря” до „Миколы”»¹²², и там же, «Дедушка пел мне песни старые, такие тягучие, заунывные. По субботам и воскресным дням он рассказывал мне Библию и священную историю»¹²³.

Возможно, именно с этим ранним этапом связано начало есенинской веры в Бога, поэтому она носит своеобразный, можно сказать «детский» или «сказочный» характер. Всеволод Рождественский записал следующее высказывание Есенина, касающееся Библии:

Мне понравилось, что там все так громадно и ни на что другое не похоже. Было мне двенадцать лет – и я все думал: вот бы стать пророком и говорить такие слова, чтобы было и страшно, и непонятно, и за душу брало. Я из Исаяи целые страницы наизусть знал¹²⁴.

Позже, будучи уже в зрелом возрасте, Есенин выскажется о своей религиозности следующим образом:

Самый щекотливый этап — это моя религиозность, которая очень отчетливо отразилась на моих ранних произведениях. Этот этап я не считаю творчески мне принадлежащим. Он есть условие моего воспитания и той среды, где я вращался в первую пору моей литературной деятельности. На ранних моих стихах сказалось весьма сильное влияние моего деда. Он с трех лет вдальблывал мне в голову старую патриархальную церковную культуру. Отроком меня таскала по всем российским монастырям бабка. Я просил бы читателей относиться ко всем моим Иусам, божьим матерям и Миколам¹²⁵, как к сказочной поэзии...

¹²² С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 7, с. 11.

¹²³ Ibidem, с. 14.

¹²⁴ В. Рождественский *Сергей Есенин*, [в:] С. А. Есенин в воспоминаниях современников, т. 2, сост. и комментарии А. Козловского, Художественная литература, Москва 1986, с. 124.

¹²⁵ Н. Михаленко писала: «Большое влияние на поэта, позднее отразившееся в его творчестве, оказали иконы, бывшие в доме деда. В доме Ф. А. Титова, по словам Е. А. Воробьевой, «десять икон было в два ряда во весь угол. Казанская Божья Матерь, Тихоновская Божья Матерь, Николай Угодник-чудотворец. Потом была икона, гроши ей подают от пожара в церкви <Неопалимая Купина>. Потом Серафим угодник, потом у нас была Иверская Божья Матерь (...)». Иконы создали тот визуальный образ, фон, который затем ассоциативно, аллюзивно проявился в произведениях поэта. Иконописные образы, вошедшие в жизнь Есенина в детстве, стали героями его произведений, знаками постижения бытия его лирическим героем». См.: Н. Михаленко *Небесный Град в творчестве Сергея Александровича Есенина и в культурном контексте конца XIX – начала XX веков*, <http://www.ru-pisateli.ru/esenin/glavnaja.htm> (доступ: 01.2016).

Все эти собственные церковные имена нужно также принимать, как имена, которые для нас стали мифами: Озирис, Оаннес, Зевс, Афина и т.д.¹²⁶

Стоит отметить, что данное высказывание нельзя воспринимать однозначно, так как необходимо учесть, что послереволюционный период творчества, к которому оно относится, отличался крайне неблагоприятным отношением властей к религии. Как известно, в те времена именно от стоящих у власти зависело очень многое (а порой даже самое дорогое для человека – жизнь). И отречение от некоторых взглядов, пристрастий и утверждений прошлого часто практиковалось (а иногда было и вынужденным решением) творческими людьми.

Однако мы хотели бы подчеркнуть, что, по нашему мнению, важным для настоящей работы, сосредоточенной на проблеме перевода авторских метафор, является не поиск однозначного ответа на вопрос, касающийся отношения Есенина к вере, а анализ его творчества, функционирующего в другой культуре благодаря переводам. Мы задались целью проследить – удалось ли переводчикам донести до польского читателя ту специфическую особенность лирики Есенина, которая основывается на его мировоззрении и восприятии христианской веры, и явно акцентирует соединение двух миров – природного и христианского, их взаимопроникновение и влияние друг на друга.

Мы поставили вопрос о возможности передачи не только характерных образов, отражающих идиостиль поэта, но также о передаче в переводе сложного психологического и духовного портрета поэта, запечатленного в его стихотворениях. Чрезвычайно важным для нас заданием является проследить умение переводчиков заметить ту натуральную, но отнюдь не наивную веру в одушевленность природы.

3.3.1. Религиозные мотивы и образы в творчестве Сергея Есенина

Вслед за многими исследователями поэтического наследия Есенина мы можем подтвердить, что каждый этап творчества поэта в разной степени связан с религией. Однако сразу стоит отметить, что отношение к религии в разные периоды творческого пути претерпевает существенные изменения.

Итак, ранний (дореволюционный) период творчества поэта, к которому принадлежат произведения, написанные в 1910–1916 годах (опубликованные в первом поэтическом сборнике *Радуница*), отличается «детским», «наивным» восприятием веры. Он полон образов Христа и святых, гуляющих по

¹²⁶ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 5, с. 223.

рязанским полям и лесам, часто приводятся картины их слияния с природой и окружающим пейзажем, подчеркивается взаимопроникновение природного и христианского миров, церковный лад переносится в природное царство. В произведениях этого периода метафорические образы отличаются несложной структурой, они не перегружены скрытой семантикой и открыто акцентируют двоемирие есенинской веры. Примером может послужить следующее стихотворение:

Между сосен, между елок
 Меж берез кудрявых бус
 Под венком, в кольце иголок
 Мне мерещится Иисус.
 Он зовет меня в дубровы,
 Как во царствие небес,
 И горит в парче лиловой
 Облаками крытый лес.

(*Чую радуницу Божью*, т. 1, с. 56).

Отдельного внимания в поэзии Есенина заслуживает образ Христа, а точнее «русского Христа» на что также обратила внимание в своей работе *Сергей Есенин и русская духовная культура* Ольга Воронова. Ученая отмечает, что образ Бога связан с истоками русской национальной культуры и жизненной философией. В свою очередь само понятие «русский Христос» выводится из романа Федора Достоевского – *Идиот*. Однако «духовный комплекс этого термина» берет начало еще со времен Владимира Мономаха (12 век). В своем *Поучении* Мономах пишет о таких чертах «русского Христа» как: сострадание и милосердие ко всем (не исключая законопреступников), жалость, нестяжательство, смирение, скромность, равенство всех перед Богом¹²⁷. Именно таким мы видим есенинского Христа:

Есенинское подлинно православное восприятие христианской идеи милосердия явилось естественным результатом как сознательного, так и бессознательного (в юнгианском смысле этого слова) усвоения им многовековой национальной культурной традиции. На протяжении длительного времени пробраз «русского» Христа-Спаса как наиболее полного и цельного выражения народного идеала проникал в глубинные слои отечественной культуры, приобретая черты национального духовного архетипа. Этому процессу активно способствовало иконописное искусство, в первую очередь – замечательные рублевские творения, которые Есенин очень ценил (...)¹²⁸.

¹²⁷ О. Воронова, *Сергей Есенин и русская духовная культура*, Москва 2000, с. 148–149.

¹²⁸ Ibidem, с. 148–149.

По мнению Вороновой, современные исследователи русского искусства отмечают, что в иконах Андрея Рублева преобладает идея «любви, всепрощения и милосердия», в отличие от икон его учителя Феофана Грека, который изображал Бога как грозного Судью, беспощадно наказывающего грешного человека.

Если лейтмотив живописи Феофана – это философия Пантократора, то у Рублева – философия Спаса. Такого Христа не знало византийское искусство. Его по праву можно считать порождением русского национального сознания¹²⁹.

Именно эти черты, присущие Христу (кротость, любовь ко всему живому, прощение), Есенин переносит в своих метафорических образах также на окружающий мир (животный и растительный), в котором растворяется его Иисус:

По меже, на переметке,
Резеда и риза кашки.
И вызванивают в четки
Ивы – кроткие монашки

(Край любимый! Сердцу снятся, т. 1, с. 39)

И может быть, пройду я мимо
И не замечу в тайный час
Что в елях – крылья херувима,
А под пеньком – голодный Спас

(Не ветры осыпают кущи, т. 1, с. 44)

Следующий этап творчества поэта приходится на 1917–1920 годы и реализуется в «маленьких поэмах», написанных именно в этот период. С началом этого этапа у поэта появляется уже другое отношение к вере. В «маленьких поэмах» мы можем найти отклик на революцию, попытки объяснить происходящее в стране – преобразование старого и рождение нового мира, осмысление случившегося, разочарование в революции. В данных произведениях образность и семантическая наполненность усложняются. Олеся Юдушкина в работе *Библейские мотивы в поэмах С.А. Есенина 1917–1920 годов*¹³⁰ замечает, что переработанное поэтом слово *Священного писания* выражено в форме реминисценций, церковных песнопений, иконографических

¹²⁹ Ibidem, с. 149.

¹³⁰ О. Юдушкина, *Библейские мотивы в поэмах С. А. Есенина 1917–1920 годов*, Москва 2011.

образов, собственных имен, фразеологизмов, прямых и косвенных цитат, отрывков из богослужений и молитв, апокрифических версий временных событий из *Священной истории*¹³¹. Своего рода нагромождение евангельской символики непосредственно вызвано событиями того времени (Февральской и Октябрьской революциями) – поэт воспринимает революцию религиозно, как своего рода духовное преобразование человека, которое стало началом для создания нового мира. Отсюда активизирование мотивов, тематически связанных с сотворением мира, земного рая, России – как государства, избранного Богом.

Последний этап творчества можно условно отнести к 1920–1925 годам. Это нелегкий период как для России в общем, так и для творческих личностей в целом. Долгожданная революция не принесла изменений, которых так ожидали люди, принадлежащие к искусству, она не стала тем глотком свободы, на который рассчитывали многие. Стало понятным, что социализм не приведет ни к равенству, ни к свободомыслию, а скорее заключит искусство в рамках «правильного» стандарта, нивелируя при этом индивидуальность творческого сознания. Понял это и Есенин. Данный период отмечен в его творчестве горечью разочарования революцией, прощанием с идеальным воображением о ней, что нашло яркое отражение в лирике поэта, из которой исчезли образы духовного обновления Родины и религиозная значимость революции. На их месте появились мотивы приближающегося конца жизни, увядания не только окружающего мира (мотив осени), но и души, раскаяния, а также понимание того, что поэту не идти в ногу со временем, так как деревенная и так любимая им Русь ушла навсегда, а родную деревню «сдавили каменные руки шоссе».

В последние годы жизни (1924–1925) тема смерти все чаще появляется в стихотворениях Есенина – но стоит отметить, что поэт относится к ней без негодования, смиренно, по-христиански, как к обретению вечного и так сильно желаемого им покоя:

Колокольчик ли? Дальнее эхо ли?
Все спокойно вливает грудь.
Стой, душа, мы с тобой проехали
Через бурный положенный путь.

Разберемся во всем, что видели,
Что случилось, что случилось в стране,
И простим, где нас горько обидели
По чужой и по нашей вине.

¹³¹ Ibidem, с. 33–34.

Принимаю, что было и не было,
Только жаль на тридцатом году –
Слишком мало я в юности требовал,
Забываясь в кабацком чаду.

(Несказанное, синее, нежное..., т. 1, с. 215)

Мы теперь уходим понемногу
В ту страну где тишь и благодать

(Мы теперь уходим понемногу, т. 1, с. 201)

Дай мне на родине любимой,
Все любя, спокойно умереть!

(Спит ковыль. Равнина дорогая..., т. 1, с. 226)

Христианские и библейские мотивы проскальзывают в поэзии этого периода, Бог представляется как автор и создатель земной красоты, за которую поэт бесконечно ему благодарен. Неоднократно в стихотворениях звучит похвала земной жизни, благодарность за прожитое, а также мотив «все принимаю».

Как было уже отмечено, каждый этап творчества характеризует другое отношение к религии. И тем не менее, связь с христианской верой в лирике Есенина не исчезает. Мы хотели бы остановить свое внимание на том, какие христианские мотивы и образы, взятые из *Священного писания*, встречаются в лирике Есенина.

Итак, в ходе анализа нами были выделены некоторые православные мотивы и образы, отраженные в произведениях поэта. Ниже мы приведем лишь несколько примеров их реализации.

Одним из наиболее частых мотивов, связанных с православной верой, оказывается мотив молитвы:

Счастлив, кто в радости убогой.
Живя без друга и врага,
Пройдет проселочной дорогой,
Молясь на копны и стога.

(Пойду в скуфье смиренным иноком, т. 1, с. 300)

Припаду к лапоточкам берестянным,
Мир вам, грабли, коса и соха!

(Русь, т. 2, с. 17)

И часто я в вечерней мгле,
Под звон надломленной осоки,
Молюсь дымящейся земле
О невозвратных и далеких.

(Я снова здесь в семье родной, т. 1, с. 70)

Уже светает, краской тараканьей
Обведена божница по углу,
Но мелкий дождь своей молитвой ранней
Еще стучит по мутному стеклу.

(Голубень, т. 1, с. 70).

Приведенные примеры указывают, что поэт, обращается со своей молитвой не только к Богу, но также и к Земле. Данное общение происходит в «природном» храме. Молящегося окружают поля, луга, стога – не упоминается святыня, созданная человеком. Приведенные отрывки стихотворений в следующий раз являются подтверждением тому, что для Есенина нет границы, которая четко отделяла бы природный мир от человеческой веры. Обратим внимание на то, что молится не только лирический герой-человек, но и природные явления, животные, растительность.

Обратимся еще к мотиву смирения. Он проходит сквозь все этапы творчества поэта, но в стихотворениях последнего творческого периода используется им наиболее часто. Можно заметить, что в стихотворениях раннего периода смирение Есенина отличается «более христианским» характером – это желание пожертвовать собой во имя всеобщего блага. В свою очередь, в более поздних стихотворениях – есенинское смирение наполнено разочарованием. Частотность употребления именно этого мотива может свидетельствовать о предчувствии приближающегося конца (также иссякания творческих сил), а, с другой стороны, является доказательством тому, что поэт принял, изменившуюся не по его замыслу, Россию:

Все встречаю, все приемлю.
Рад и счастлив душу вынуть.
Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть.

(Край любимый!, т. 1, с. 39)

Мир вам, рощи, луг и липы,
Литии медовый ладан!
Все принявшему с улыбкой
Ничего от вас не надо.

(О товарищах веселых, т. 1, с. 95)

Не гнетет немая млечность,
Не тревожит звездный страх.
Полюбил я мир и вечность,
Как родительский очаг.

(Не напрасно дули ветры, т. 1, с. 85)

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым
(...)
Все мы, все мы в этом мире тленны
Тихо льется с кленов листьев медь...
Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процветать и умереть.

(Не жалею, не зову, не плачу, т. 1, с. 163)

Анализируя библейские мотивы, выступающие в лирике Есенина, нельзя не отметить мотив литургии, к которому поэт обращается наиболее часто. Мы вполне обоснованно можем утверждать, что этот мотив, является одним из самых характерных для его произведений. Однако заметим, что литургия в очень редких случаях проводится у Есенина в храме, возведенном человеком. Чаще всего элементы литургической службы происходят на природе – среди природных явлений, животных, небесных тел:

Пахнет вербой и смолою.
Синь то дремлет, то вздыхает.
У лесного аналога
Воробей псалтырь читает

(Сохнет стаявшая глина, т. 1, с. 55)

Кадила темь, и вечер тощий
Свивался в огненной резьбе

(Весна на радость не похожа, т. 1, с. 97)

О, верю, верю, счастье есть!
Еще и солнце не погасло.
Заря молитвенником красным
Пророчит благостную весть.
О, верю, верю, счастье есть

(О, верю, верю, счастье есть!, т. 1, с. 128)

Здравствуй, златое затишье,
 С тенью березы в воде!
Галочья стая на крыше
Служит вечерню звезде.

(Вот оно, глупое счастье, т. 1, с. 131)

Природа не только отражает жизненный цикл человека (рождение, расцвет, увядание), но и является полноправным участником его духовной жизни. Поэтому все действия, происходящие в храме, согласно мировосприятию автора, параллельно происходят и в природе, и именно их описание мы находим в стихотворениях поэта. Растения, птицы и звери, к которым у Есенина было особое отношение – это такие же равноправные лирические персонажи, как и люди. Они живут согласно человеческим законам: рождаются, созревают, влюбляются, веруют. Есенин умело, с присущей ему последовательностью, расширяет смысловую и ассоциативную нагруженность природных образов, в которых участвуют животный и растительный миры. Благодаря этому приему у реципиента создается впечатление, что природа и есть тот храм, в котором все равны, и в котором так свободно чувствует себя лирический герой.

Продолжая наш анализ стоит упомянуть и о мотиве странничества, который оставил свой отпечаток на жизни поэта. Приведем здесь «слова» самого Есенина:

Пойду в скуфье смиренным иноком
 Иль белокрысым босяком –
 Туда, где льется по равнинам
 Березовое молоко.
 (...)
 Счастлив, кто жизнь свою украсил
Бродяжной палкой и сумой.

(Пойду в скуфье смиренным иноком, т. 1, с. 40)

Устал я жить в родном краю
 В тоске по гречневым просторам,
Покину хижину мою,
Уйду бродягою и вором.
 Пойду по белым кудрям дня
 Искать убогое жилище.
 И друг любимый на меня
 Наточит нож за голенище

И вновь вернусь я в отчий дом.

Чужою радостью утешусь,
В зеленый вечер под окном
На рукаве своем повешусь.

(Устал я жить в родном краю, т. 1, с. 139)

Хорошо в эту лунную осень

Бродить по траве одному**И собирать на дороге колосья****В обнищалую душу-суму**

(Песни, песни, о чем вы кричите, т. 1, с. 129)

На основании приведенных примеров можно констатировать, что странствования есенинского лирического героя происходят в двух направлениях – от дома и к дому. Это имеет непосредственную связь с судьбой поэта, который покинул родной дом в возрасте семнадцати лет. Юный Сергей уехал в Москву, оставив в селе Константиново все, что было дорого и знакомо, все, что сформировало его воображение о мире – он оставил там часть себя. Разлука была для него болезненной, и именно эта тоска по дому «прозвучит» во многих стихотворениях поэта.

Позже, путешествия Есенина также скорее будут иметь характер странничества, а не развлекательных поездок. Будучи до глубины души русским, Есенин не найдет себе места ни в одной из посещаемых стран¹³².

Следующим значащим библейским мотивом, присутствующим в лирике Есенина, является мотив идеального мира. В понимании поэта – Россия – это рай на Земле. Стоит предполагать, что такое идеализированное представление о Родине относится к ранним впечатлениям поэта, касающимся красоты окружающего мира. Необходимо помнить, что все детство и юность Есенин провел в деревне среди полей, бесконечных просторов, впечатляющих пейзажей. Возможно именно отсюда берет начало представление о «райском», особенном месте, идеальном, но лишь с точки зрения внешних атрибутов. В приведенных ниже примерах мы не найдем упоминания о (нелегкой) жизни крестьян, в них запечатлено лишь зрительное ощущение прекрасного, свойственное ребенку. Лирический герой воспринимает окружающий его мир, как божественное создание, небесный Божий Град:

¹³² За свою жизнь Есенин успел посетил Германию, Бельгию, Францию, Италию, Северные Штаты Америки, ездил в Мурманск, на Кавказ, побывал в Соловках и Туркестане.

Край любимый! Сердцу снятся
Скидры солнца в водах лонных.
 Я хотел бы затеряться
В зелени твоих стозвонных.

(Край любимый!, т. 1, с. 39)

Если крикнет рать святая:
 «Кинь ты Русь, живи в раю!»
 Я скажу: «**Не надо рая,**
Дайте родину мою.»

(Гой ты, Русь, моя родная, т. 1, с. 50)

Чей-то мягкий лик за лесом,
Пахнет вишнями и мохом...
 Друг, товарищ и ровесник,
 Помолись коровьим вздохам

(Даль подернулась туманом, т. 4, с. 136)

Гляну в поле, гляну в небо –
И в полях и в небе рай.

(Гляну в поле, гляну в небо, т. 1, с. 112)

После восприятия России как идеального Божьего Града, в творчестве Есенина наступает период, когда он видит неизбежное приближение конца старого мира и пришествие нового Бога. Данный мотив преобразования наиболее часто используется в цикле революционных поэм 1917–1920 годов, но те же тоска и сожаление об исчезающей России, удерживаются и в стихотворениях позднего периода. Приведем несколько примеров:

Грянул гром, чашка неба расколота,
 Тучи рваные кутают лес.
 На подвесках из легкого золота
 Закачались лампы небес.

(Богатырский посвист, т. 4, с. 72)

Тучи с ожереба
Ржут, как сто кобыл.
Плещет надо мною
Пламя красных крыл.
 Небо, словно, вымя,
 Звезды, как сосцы.
 Пухнет божье имя
 В животе овцы.

(Тучи с ожереба, т. 1, с. 106)

И невольно в море хлеба
Рвется образ с языка
Отелившееся небо
Лижет красного телка.

(Не напрасно дули ветры, т. 1, с. 85)

Облаки лают,
Ревет злотовзвизг высь...
Пою и зываю: Господи, отелись!

(Преображение, т. 2, с. 52)

Трубит, трубит погибельный рог!
Как же быть, как же быть теперь нам
На измызганных ляжках дорог?

(Сорокоуст, т. 2, с. 81)

Мир таинственный, мир мой древний,
Ты, как ветер, затих и присел.
Вот сдавили за шею деревню
Каменные руки шоссе.

(Мир таинственный, мир мой древний, т. 1, с. 157)

В приведенных примерах замечается сложная структура данных образов, их нагруженность и многослойность. Эта особенность явно отражена в поэме *Инония*¹³³, тематически связанной с рождением нового/иного мира:

Протянусь до незримого города,
Млечный прокушу покров.
Даже богу я выщиплю бороду
Оскалом моих зубов.

Ухвачу его за гриву белую
И скажу ему голосом выюг:
Я иным тебя, господи, сделаю,
Чтобы зрел мой словесный луг!

Завершая настоящие рассуждения, обратимся еще к образу храма и атрибутам православной веры, часто используемым поэтом для осаждения данных образов в сфере сакрум.

¹³³ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 2, с. 61.

Гой ты, Русь, моя родная,
Хаты – в ризах образа...
 Не видать конца и края –
 Только синь сосет глаза.

(Гой ты, Русь, моя родная, т. 1, с. 50)

Понакаркали черные вороны:
 Грозным бедам широкий простор.
 Крутит вихорь леса во все стороны
Машет саваном пена с озер.
 (...)
 В роще учились запахи ладана,
 В ветре бластились стуки костей.

(Русь, т. 2, с. 17)

Избы забоченились,
 А их всех-то пять.
 Крыши их запенились
 В заревую гать.
Под соломой-ризою
Выструги стропил,
Ветер плесень сизую
Солнцем окропил.

(Край ты мой заброшенный, т. 1, с. 60)

По меже, на переметке
 Резеда и **риза кашки.**
И вызванивают в четки
Ивы – кроткие монашки

(Край любимый!, т. 1, с. 39)

А степь под пологом зеленым
Кадит черемуховый дым
 И за долинами по склонам
 Свивает полымя над ним.

(За темной прядью перелесиц, т. 1, с. 66)

Схимник-ветер шагом осторожным
 Мнет листву по выступам дорожным
И целует на рябиновом кусту
Язвы красные незримому Христу

(Осень, т. 1, с. 43)

Стелется синею рясой

С поля ночной холодок...

(Вот оно, глупое счастье, т. 1, с. 131)

Троицыно утро, утренний канон,

В роще по березкам белый перезвон.

Тянется деревня с праздничного сна.

В благовесте ветра хмельная весна.

(Троицыно утро, т. 1, с. 289)

Под окном от скользких ветел

Перепельи звоны ветра.

Тихий сумрак, ангел теплый,

Напоен нездешним светом.

(Даль подернулась туманом, т. 4.с. 136)

В приведенных выше образах явно отражено мироощущение Есенина, согласно которому в природе происходит все то же, что и в человеческом мире. Растения, животные, природные явления, небесные тела и прочие «составляющие» природы принимают активное участие в жизненном цикле человека и сами ведут схожий «образ жизни».

Завершая анализ приходим к выводу, что данные примеры отражают следующую характерную «черту» есенинского мировосприятия – все приведенные христианские мотивы существуют/происходят в окружении поэта, в природе, и лишь в немногочисленных случаях «действие» переносится в небесное пространство.

В дальнейшем мы постараемся проследить отражение в переводах, приведенных выше мотивов, связанных с православным вероисповеданием, и воплощенных в метафорических образах русского поэта. Стоит отметить, что передача этой характерной черты есенинского мировосприятия может оказаться довольно сложной задачей, так как данное «слияние» двух миров – это не литературный прием и не выдумка, а подлинное видение/ощущение окружающего мира.

3.3.2. Перевод метафор, связанных с религиозной тематикой

Итак, попытаемся рассмотреть «уровень» данной «подлинности», «воспроизведенной» в польских переводах и сосредоточимся на отражении специфических элементов индивидуально-авторского самосознания, обращаясь к анализу метафорических образов, связанных с православной темой и проследим те моменты, которые оказались затруднительными для переводчиков.

На первый взгляд христианская символика в большинстве случаев находит непосредственные эквиваленты на польском языке. Тем не менее, в данной тематической группе выступают некоторые затруднения, которые при переводе могут стать препятствием – это, прежде всего, реалии и атрибуты, так называемые культурные факторы, характерные для православной веры (элементы облачения духовенства, элементы убранства храма, расхождение в проведении богослужений и некоторые другие). Необходимо, однако, подчеркнуть, что в переводе поэзии Есенина, самую большую трудность составляет передача особенностей его мировосприятия. Именно особое отношение Есенина к христианской вере – это тот важный элемент, который должен найти отражение в польских переводах. Метафорические образы, сочетающие в себе элементы православия, полностью погруженные в природный мир, и растворенны в нем, переход образов из одного мира в другой, точки их пересечения и их взаимное влияние – это и есть то главное, что следует донести до польского реципиента, чтобы он смог понять специфику «есенинской веры». Восприятие этих особенностей может быть тем сложным моментом столкновения двух культур, который нелегко будет полностью, без потерь в прагматическом пласте донести до читателя.

Обратимся к анализу избранных примеров и проследим уровень передачи данных образов.

Итак, первую группу составляют те стихотворения, в которых, по нашему мнению, произошла определенного рода трансформация – «видоизменение» образа, однако именно благодаря данному приему метафорический образ был передан верно, без потерь как в художественном, так и в прагматическом плане:

И не отдам я эти цепи,
И не расстанусь с долгим сном,
Когда звенят родные степи
Молитвословным ковылем.

(*Запели тесанные дороги*, т. 1, с. 83)

Nie targnę się na te okowy
I sen śnić będę nieprzespany
Gdy w moim stepie szafirowym
Na klęczkach modlą się burzany.

(*Śpiewają osie jaworowe*, T. Mongird¹³⁴)

¹³⁴ S. Jesienin, *Śpiewają osie jaworowe*, tłum. T. Mongird, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fedecki, s. 45.

В переводе замечаем, что метафорический образ, созданный Монгирдом претерпевает некоторые изменения. Для сохранения рифмы в перевод вводится «есенинское» определение «szafirowy step» вместо «родная степь», что, по нашему мнению, является удачным решением.

Другим, интересующим нас образом, является образ молящихся трав. У Есенина степь звенит от молящегося ковыля – данный образ вводит зрительные и слуховые ассоциации – нагибающийся у дороги ковыль побуждает ассоциативную связь с молящимися в церкви прихожанами. Во время моления верующие находятся в согнутой позиции, на коленях – возможно именно эту ассоциацию использовал в построении своего образа переводчик – «na klęczkach modlą się burzany». Эффект данного приема – создание эквивалентного метафорического образа, хотя и построенного по другому принципу.

Приведем следующий пример реализации «видоизменения» метафорического образа в переводе:

Кто-то сгиб, кто-то канул во тьму,
Уж кому-то не петь на холму.
Мирно грезит родимый очаг
О погибших во мраке плечах.

Тихо-тихо в божничном углу,
Месяц месит кутью на полу...
Но тревожит лишь помином тишь
Из запечья пугливая мышь.

(*Ночь и поле, и крик петухов...*, т. 1, с. 76)

Ktoś tu zniknął, w ciemności się nurza
Ktoś nie będzie już śpiewał ze wzgórza
Oplakuje izdebka rodzona
Zatraczone w pomroce ramiona.

Na pokuciu, wśród ikon samotnie
Miesiąc kutię urabia przy oknie.
Ale nikt prócz czającej się myszy
Wspominkami nie zmaciłby ciszy.

(*Pole, noc i kogucie wołania...*, A. Pomorski¹³⁵)

Обратим внимание на изменения, произошедшие в лексическом пласту стихотворения, которые, однако, дают возможность адекватно передать ас-

¹³⁵ S. Jesienin, *Pole, noc i kogucie wołania*, tłum. A. Pomorski, [w:] S. Jesienin, *Kamieniem...*, s. 34.

социации, побуждаемые метафорическим образом. Итак, в оригинале, приведенный образ статичен и практически беззвучен. Действия, которые выполняют месяц и мышь, свидетельствуют о том, что в избе идет подготовка к поминкам. Месяц месит кутью – традиционную, обрядовую кашу, подаваемую на поминках, мышь – читает молитву – поминает усопшего. Обращает на себя внимание факт, что здесь нет ни одного «человеческого» героя, который принимал бы участие в этой подготовке, несмотря на то, что она связана с трауром по кому-то, кто раньше «пел на холму» – то есть по человеку, «чьи плечи» погибли во мраке. Данное соединение космического (задействование небесного тела в человеческие обряды) и земного, и есть та есенинская специфика, указывающая на двоемирие.

В переводе образ незначительно трансформируется – ставится акцент на «поминальный» характер – в оригинале изба «грезит» о том, кто погиб, а в переводе «orłakuje» – именно поминает погибшего, но это не вносит ощутимых изменений в текст стихотворения.

Некоторое внимание посвятим и тем переводческим приемам, которые не только помогли сохранить метафору и донести до польского реципиента черты индивидуально стиля автора, но также передать русский колорит.

Казалось бы, сложный для передачи элемент – атрибут православной веры – а именно красный угол, находит свой эквивалент в польском языке. Автор перевода воспользовался понятием «рокиś»¹³⁶, которое используется для обозначения традиционного обрядового угла в жилых крестьянских домах в Белостокском округе – тем самым ввел в текст непосредственный функциональный эквивалент, хотя несомненно, нуждающийся в объяснении для большинства польских реципиентов. Благодаря этому решению удалось сохранить не только полноту образа (месяц под иконами месит кутью), но и передать особенности организации пространства в русской избе (божничий/красный угол). В данном случае важное место занимает также стилистическое значение данного эквивалента. В поэзии Есенина довольно часто встречаются разного рода регионализмы, поэтому решение переводчика ввести в текст перевода именно регионализм можно считать «вдвойне» обоснованным.

В польском переводе было воспроизведено также есенинское сочетание – «месить кутью» – «urabiać kutię». Как известно, кутью варят, а потом перемешивают, но не месят – месят обычно тесто. Поморски решил сохранить авторское сочетание.

Продолжая анализ данного перевода читаем, что тишину в хате нарушают лишь «wspominki» мыши. И здесь также переводчик мастерски вос-

¹³⁶ J. Perkowska, K. Sawejko, E. Sadowska, A. Szymańska, J. Szewczyk, „Pokuć”, czyli tradycyjny kąt obrzędowy we wnętrzu wiejskiego domu mieszkalnego na Białostocczyźnie – wyniki badań z lat 2012–2013, „Architectura et Artibus” 2014, nr 2, s. 50–65.

создает есенинский стиль. Слово «помин»¹³⁷ – выступает в словарях с пометой разговорное и устаревшее, и обозначает читать молитву за помин души – в память об усопшем. Словарным польским эквивалентом данного слова была бы лексема – «wypominki», однако семантически близким является также слово «wspominki», так как оно обладает схожим значением – вспоминать об умершем. Кроме того, лексема «wypominki» не поместилась бы во фразу, и тем самым, нарушила бы стихотворную рифму.

Подытоживая анализ данного стихотворения, мы приходим к выводу, что незначительные изменения, введенные переводчиком в данный образ, полностью компенсируются благодаря мастерски подобранным, продуманным эквивалентам и воссозданию всех тонкостей идиостиля автора.

Проанализируем следующий пример, в котором не все элементы метафорического образа воспроизведены переводчиком, однако несмотря на это решение, образ в переводе побуждает схожие ассоциации, а потери в художественном плане не являются ощутимыми.

Под окном от скользких ветел
Перепелъи звоны ветра
**Тихий сумрак, ангел теплый,
Напоен нездешним светом.**

(Даль подернулась туманом, т. 4, с. 136)

Za oknami wierzby śliskie
Rozśpiewały się pod wiatrem
**Ciepły anioł, półmrok mglisty,
Jarzy się nieziemskim światłem.**

(Dal zaprzędała się tumanem, T. Mongird¹³⁸)

Замеченная нами «перестановка» элементов, составляющих метафору, а также замена краткой формы страдательного причастия – «напоен» – глаголом – «jarzy się» (светится) не вносят существенных изменений ни в ассоциации, ни в семантический план. Эти изменения лишь в некоторой степени оказывают влияние на пластичность метафоры.

Как уже упоминалось, процесс перевода неразрывно связан с некоторыми потерями, которые в данной тематической группе не нанесли «большого ущерба» художественному пласту произведений, но тем не менее обратили на себя наше внимание.

¹³⁷ С. Ожегов и Н. Шведова (ред.), *Толковый словарь русского языка*, Издательство РАН, Москва 2002, с. 559.

¹³⁸ S. Jesienin, *Dal zaprzędała się tumanem*, tłum. T. Mongird, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fedeci, s. 51.

Нами было замечено также, что метафорические образы в процессе перевода поддавались более значительным трансформациям. Наиболее частыми приемами были замена элементов, связанных с православной верой, нейтральными «мирскими» элементами, а также отказ от перевода элементов, связанных с христианской верой. Причем необходимо отметить, что данные опущения лишь в редких случаях были результатом отсутствия соответствующих лексем на польском языке (напр., существительное «скуфья»), или ограниченного круга ассоциаций (напр., глагол «кадить» – курить ладаном, размахивая кадилом¹³⁹), или же с разницеми, связанными с проведением богослужения (ср. «вечерня» и «nieszpory»).

Необходимо отметить, что данные приемы использовались лишь по отношению к некоторым метафорическим образам (а не ко всему стихотворению), что чаще всего не приводило к значительному искажению смысла произведения, но тем не менее влияло на сужение поэтического образа. Подтверждением для этого замечания послужат следующие примеры, первым из которых является стихотворение *Алый мрак в небесной черни*¹⁴⁰:

Алый мрак в небесной черни
 Начертил пожаром грань
Я пришел к твоей вечерне
 Полевая глухомань
 Нелегка моя кошница
 Но глаза синее дня.
Знаю, мать-земля черница,
 Все мы тесная родня.
 Разошлись мы в даль и шири
 Под лазоревым крылом.
 Но сзовет нас из псалтыри
 Заревой заре псалом.
 И придем мы по равнинам
К правде сошьего креста
 Светом книги Голубиной
 Напоить свои уста

и его польский перевод Поморского *Mrok szkarlatny w niebios czerni*¹⁴¹:

¹³⁹ Толковый словарь русского языка разъясняет: 1) в церковном обряде, курить ладаном, миром, размахивая кадилом, 2) пер. лстить, заискивать (разг.), С. Ожегов, Ю. Шведова (ред.), Толковый словарь..., с. 258; ср. также *Mały słownik języka polskiego*: kadzić – 1) palić kadzidło, 2) nadmiernie chwalić kogoś, E. Sobol (red.), *Mały słownik języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 288.

¹⁴⁰ С. Есенин, Полное собрание сочинений..., т. 1, с. 98.

¹⁴¹ S. Jesienin, *Mrok szkarlatny w niebios czerni*, tłum. A. Pomorski, [w:] S. Jesienin, *Kamieniem...*, s. 13–14.

Mrok szkarłatny w niebios czerni
Grań pożarem wyrysował,
Na twą mszę przyszedłem, wierny,
Ciszo polna i łąkowa
Cięży barkom moim brzemię
Ale oczy patrzą jasno.
Znam mateczkę czarną ziemię:
Wszyscyśmy związani ciasno
Wzlotem skrzydeł po lazurze
Rozproszyły nas przestworza,
Lecz pojedna nas w swym chórze
Psalmem płomienista zorza.
Pod sochatej krzyż potęgi
Przywlecjemy się równiną,
Aż Gołębiej światłem Księgi
Słowa nam na wargi spłyną.

После прочтения оригинала и перевода сразу становится заметным, что некоторые элементы, связанные с православной верой, незначительно перерабатываются. В переводе не воспроизводится слово «черница» – (устаревшее) монахиня, что на первый взгляд может показаться существенной потерей – образ в некоторой степени сужается.

Итак, в оригинале мы читаем: «Знаю, мать-земля черница» – то есть земля предстает в образе монахини, а в переводе Поморски предлагает свой вариант: «Znam mateczkę czarną ziemię» – опускается слово «черница» и можно прийти к выводу, что данное опущение стирает восприятие земли как члена религиозной общины. Однако, если проследить использование диминутива «mateczka», устанавливающего с одной стороны связь с русской фольклорной традицией, в которой довольно часто используется сочетание «земля-матушка», а далее провести аналогию, связанную с обращением к священнослужителю «батюшка», то выбор переводчика покажется отнюдь не случайным. В России принятым обращением к монахиням является «сестра» либо «матушка», поэтому сочетание «mateczkę ziemię» можно считать вполне адекватным эквивалентом (так как такое же обращение функционирует и в польской традиции «matka przełożona w klasztorze»). Возможно, что данная ассоциативная цепочка в польском варианте стихотворения будет немного «размыта» из-за опущения слова «черница» – «mniszka», но тем не менее, более глубокий анализ дает возможность проследить данное соединение и, по нашему мнению, является примером художественной деятельности переводчика, соединяющей в себе стремление передать особенности авторского идиостиля и умеренную культурную адаптацию, ориентированную на культуру реципиента.

Продолжая анализ данного произведения, мы обратили внимание на следующую замену, а именно в третьей строке «вечерня» (одна из главных служб суточного круга в христианской церкви) заменяется лексемой «msza», что означает службу (без уточнения на время ее проведения). Однако в предыдущих строках указывалось на вечернее время:

Mrok szkarłatny w niebios czerni

Grań pożarem wyrysował

и это «подсказывает», что служба проводится именно вечером. Более того, если бы автор перевода воспользовался более точным польским эквивалентом лексемы «вечерня» – «nieszpory», то ввел бы в текст добавочные ассоциации, которые повлияли бы на расширение образа. Стоит уточнить, что «nieszpory» в католическом богослужении ассоциируются с проведением не повседневной, а праздничной литургии в вечернее время суток, тогда как в православном богослужении «вечерня» без дополнительного определения (вседневная, великая или малая), определяющего характер данной службы, не вводит ассоциаций, связанных с праздником. В стихотворении не уточняется, в какой именно вечерни участвует лирический герой (хотя можно предполагать, что имеется в виду повседневная вечерня), поэтому переводчик правильно подобрал эквивалент «msza», который не вносит дополнительного значения и не расширяет образ.

Приводя удачные решения переводчика, отметим и то, которое ввело в текст непонятный и, в художественном плане, не совсем адекватный образ. Строка стихотворения «К правде сошьего креста» звучит в переводе как «Pod sochatej krzyż potęgi». По нашему мнению, в данном случае переводчика «подвело» слишком верное следование оригиналу.

Следующий пример, который мы хотели бы привести, касается замены церковного образа мирским. К сожалению, изменения, которые повлекла за собой данная замена существенно повлияли на семантический пласт стихотворения. Итак, приведем оригинальный текст:

Вижу тебя из окошка

Зиждитель щедрый

Ризою над землею

Свесивший небеса

(*Преображение*, т. 2, с. 52)

и перевод:

Widzę Cię stąd

Szafarzu szczodry,

Nad ziemią **czapka**

Zwiesiłś niebiosą

(*Przemienienie*, B. Jasiński¹⁴²)

Первая замена касается слова «зиждитель» – устаревшее творец, основатель, бог, словом «szafarz» – священнослужитель, который проводит таинство. Трансформация образа влияет на его сужение и снижение, хотя не выводит образ из духовной сферы, но все же вводит некоторые изменения, связанные с распределением «ролей» в тексте стихотворения. Совершенно ясно, что роли творца и священнослужителя далеко не тождественны.

Следующее изменение, заслуживающее нашего внимания – это замена слова «риза»¹⁴³ – верхнее одеяние священника при богослужении, словом «czapka» – головной убор. Это решение переводчика, на наш взгляд, с трудом поддается объяснению. Образ переосмысливается и в процессе перевода претерпевает изменения, теряя свою логическую последовательность. В оригинале Бог-основатель накрывает землю небесами точно так же, как покрывалом накрывают одно из священных мест в храме – аналой, жертвенник, престол. В переводе же представлен следующий образ – священнослужитель накрывает землю небесами, как шапкой (будто прячет землю под ней, побуждая, тем самым, совершенно другие, чем в оригинальном образе, ассоциации). Кроме прерывания цепочки ассоциаций, осажденных в православной символике (ведь шапка далеко не каждому польскому реципиенту будет ассоциироваться с головным убором служителя церкви) решение переводчика влияет на обеднение метафоры и снижает воздействие ее художественной силы. Дополнительно, замена приводит также к потерям в смысловом содержании.

Продолжая настоящие рассуждения, мы хотели бы привести интересный случай, каким является подход переводчиков к поиску эквивалента на польском языке для слова «риза». Итак, переводя стихотворение *Край любимый! Сердцу снятся*¹⁴⁴:

По меже, на переметке,
Резеда и **риза** кашки.
И вызванивают в четки
Ивы – кроткие монашки,

¹⁴² S. Jesienin, *Przemienienie*, tłum. B. Jasiński, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Feddecki, s. 89.

¹⁴³ Риза – 1) верхнее облачение священника при богослужении, 2) покрывало на аналое, престоле, жертвеннике, 3) металлическая обшивка, оклад на иконе, *Православная энциклопедия*, www.azbyka.ru (доступ 02.2016).

¹⁴⁴ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 1, с. 39.

авторы польских вариантов Монгирд и Новак воспользовались разными приемами – в первом, приводимом нами переводе, мы видим отказ от метафоры, в которой выступает интересующее нас слово:

Przy zagonach nad miedzami
Śláz nachyla swe lodyżki
 Podzwaniają różańcami
 Iwy, przenajśłodsze mniszki,

а во втором замену метафоры, другой метафорой:

Miedza stroi się na zmianę
 W rezed i koniczyn **suknie**.
 Podzwaniają w swe różańce
 Wierzby, mniszki pokorniutki.

В варианте, предложенном Монгирдом, метафорический образ перерабатывается и из него частично исчезают православные атрибуты, а именно слово «риза». Остаются «четки» (różańce) и «монашки» (mniszki), но интересующее нас слово «риза» не воспроизводится, хотя, по нашему мнению, является значимым элементом данной метафоры.

Во втором переводе (Новак) мы видим, что переводчик решился прибегнуть к замене авторской метафоры другой. Конечно, в польской культуре существует определение «sukienka» для описания облачения священника, однако метафорический образ, построенный Новаком, этих ассоциаций не вызывает (возможно потому, что в первой строке стихотворения сочетание «miedza stroi się» т.е. наряжается, вызывает в первую очередь, мирские ассоциации, связанные с примеркой/одеванием праздничного наряда). Не полностью эквивалентной, но все же близкой по значению для слова «риза» была бы лексема «habit»¹⁴⁵ – в польском языке, означающая также одеяние священнослужителя, но ни в одном из переводов переводчики не воспользовались ею.

А вот следующий пример перевода, на этот раз слова «ряса»¹⁴⁶ – также означающего верхнее (но небогослужебное) одеяние лиц духовного звания и монахов, в стихотворении *Вот оно, глупое счастье*¹⁴⁷. Сначала приведем текст оригинала:

¹⁴⁵ Ubiór członków instytutów zakonnych, noszony na znak poświęcenia się Bogu i świadectwa ubóstwa, *Leksykon teologiczny*, www.opoka.org.pl (dostęp 02.2016).

¹⁴⁶ Ряса – верхнее (небогослужебное) одеяние лиц духовного звания и монахов – длинная до пят одежда, просторная, с широкими рукавами, темного цвета, *Православная энциклопедия*, www.azbyka.ru (доступ 02.2016).

¹⁴⁷ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 1, с. 131.

Здравствуй златое затишье
 С тенью берёзы в воде!
 Галочья стая на крыше
 Служит вечерню звезде.
 Стелется синюю **рясой**
 С поля ночной холодок...
 Глупое, милое счастье
 Свежая розовость щек.

В польских переводах мы видим попытки воспроизвести данный образ. Итак, Броневски в своем варианте данного стихотворения возможно стал жертвой межъязыковой омонимии:

Witaj mi, złote zacisze
 Z cieniem brzozowym na stawie!
 Stado kawek skrzydłami kołysze
 I gwiazda nieszpór odprawia.
 Od pola niebieską **rzęsą**
 Chłód nocny ściele się nisko...
 Głupiutkie, miłutkie szczęście,
 Świeża różowość policzków.

(*Moje szczęście głupiutkie...*, W. Broniewski¹⁴⁸)

Русская лексема «ряса» – облачение священника, заменяется словом «rzęsa» – что в данном тексте означает водное растение. Трудно объяснить данное решение, ведущее к «сильной» трансформации образа, и при случае стоит отметить, что оно не было единичным, так как в следующем переводе, автором, которого является Ворошильски наступила такая же замена:

Witaj mi, złoty spokoju
 Ciszoz brzozowa bez chmur!
 Do gwiazd odprawia nieszpory
 Na strzesze ptaszęcy chór.
 Chłód nocny ściele się **rzęsą**
 Błękitną, ustał już ruch...
 To głupie, to miłe szczęście
 Policzków różowy puch!

(*Więc to jest to głupie szczęście*, W. Woroszyński¹⁴⁹)

¹⁴⁸ S. Jesienin, *Moje szczęście głupiutkie...*, tłum. W. Broniewski, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fedecki, s. 71.

¹⁴⁹ S. Jesienin, *Więc to jest to głupie szczęście*, tłum. W. Woroszyński, [w:] S. Jesienin, *Moi Moskale*, s. 220.

Возможно слово «ряса» у обоих авторов переводов побудило ассоциации с растением, которое распростирается на поверхности воды, как своего рода покрывало.

Далее мы хотели бы привести также примеры, касающиеся лексических замен, связанных с глаголом «кадить». У Есенина частым «церковным» метафорическим образом, осажженным в природе, является именно та часть православной службы, во время которой священник раскачивает кадило для распространения в церкви благовоний. Отметим, что вообще запах ладана обладает в поэзии Есенина сильной коннотацией с церковью, а у носителей русской культуры в первую очередь побуждает ассоциации, непосредственно связанные с храмом. В католицизме кадило используется реже, чаще всего по усмотрению священника. Возможно поэтому замена данного глагола другим влечет за собой изменения в метафорических образах, которые мы заметили во время анализа. Приведем некоторые из них.

Итак, в стихотворении *За темной прядью перелесиц*¹⁵⁰, читаем:

А степь под пологом зеленым

Кадит черемуховый дым

И за долинами по склонам

Свивает полымя над ним

В польском варианте данного стихотворения *Za ciemnym pasem leśnych wzniesień*¹⁵¹, выполненном Левиным, реципиенту представлен следующий образ:

A step pod szmaragdową zasłoną

Klebi czremchowe dymy

I za zielenią dolin po skłonach

Zwija płomienie nad nimi.

Расхождение в ассоциациях является очевидным, так как цветение черемухи и опадание ее соцветия видится Есенину как распространение в церкви дыма из кадила, он проводит прямую ассоциацию между этими двумя процессами. Кстати, можно отметить, что в данном образе выступают также схожие впечатления, улавливаемые обонянием – запах соцветия черемухи бывает удушлив, как и запах ладана в церкви. В свою очередь, некоторая размытость значения глагола «кадить» в польской культуре, подталкивает к изменениям, и прежде всего, к снятию религиозных ассоциаций, что отражается на построении образа.

¹⁵⁰ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 1, с. 66.

¹⁵¹ S. Jesienin, *Za ciemnym pasem leśnych wzniesień*, tłum. L. Lewin, [w:] S. Jesienin, *U przyjaciół*, s. 63.

Однако стоит тут же отметить, что попытка сохранить образность, не приносит ожидаемого эффекта. В переводе Поморского приведенные выше строки оригинала звучат следующим образом:

Stepu zielona płachta w oczach
Kadziłłem czeremch się spowija
Za dolinami zaś po zboczach
Ponad dymami płomień zwija.

(*Zza przędzy leśnych pasm czerniawej*, A. Pomorski¹⁵²)

Уровень художественности данной метафоры в некоторой степени снижается. Сочетание «kadziłła czeremch» не связывает образ с храмом, несмотря на использование верного эквивалента.

Подводя итоги нашему анализу, касающемуся данной тематической группы, отмечаем, что перенос реалий, связанных с одной культурой в другую, лишь в редких случаях происходит без потерь. А если сосредоточить свое внимание на том, что в переводе неоспоримо важную роль играет воспроизведение образа, заложенного в произведении, то определенные замены, опущения, переработка метафорических образов, их, в некотором смысле, адаптация к культуре реципиента, являются авторским/ субъективным и, возможно, обоснованным решением, при условии, что будут воспроизведены ассоциативный и прагматический пласты, а также отражен индивидуальный стиль автора. Это очень сложная задача, если принять во внимание, что каждая замена несет за собой изменения, иногда слегка уловимые, но тем не менее заметные внимательному реципиенту, и непременно влияющие на восприятие текста целевым (в данном случае польским) реципиентом.

Анализ стихотворений привел нас к следующим выводам:

- а) польские переводчики справились с задачей передачи особенностей есенинского мировосприятия по отношению к христианской вере;
- б) замысел автора показать неразрывную связь христианской веры и природы, его своеобразное языческо-христианское мироощущение нашли свое отражение в польских переводах.

Как уже было отмечено, самыми частыми приемами при переводе метафор данной тематической группы можно считать частичное воспроизведение православных ассоциаций, «сглаживание» данных элементов или замена их мирскими образами. Однако отметим также старания переводчиков донести до читателя есенинское «двоемирие».

¹⁵² S. Jesienin, *Zza przędzy leśnych pasm czerniawej*, tłum. A. Pomorski, [w:] S. Jesienin, *Kamieniem...*, s. 26.

Следующей, интересующей нас темой, является цветовая метафора, которая тоже, в некоторой степени, связана с культурой, а именно, с восприятием реалий и с есенинским видением мира.

3.4. Цветовая метафора в творчестве Сергея Есенина

3.4.1. Роль цветописи в творчестве Сергея Есенина

Анализируя творчество Есенина можно прийти к выводу, что как сам автор, так и его произведения являются одним из самых ярких примеров выражения народного сознания. Есенин использует многочисленные приемы для изображения русского менталитета, и при этом часто обращается также к такой его составляющей как цветопись.

Исходя из установки, что человеческое мышление в значительной степени является образным, мотивированным для оказания влияния на него, представляется использование именно красок – богатейшего из изобразительных средств, действующих на наше воображение.

На влияние цветообозначений на национальное мышление обращали внимание многие ученые, между прочим, Юрий Сорокин¹⁵³, Александр Василевич¹⁵⁴, Наталья Бахилина¹⁵⁵, Александр Белов и другие. В своей статье *Цветовые этноэидемы как объект этнопсихолингвистики* Белов писал:

(...) связь цветообозначений с определенными культурно-закрепленными эмоциональными состояниями и ситуациями позволяет рассматривать цветообозначения как своеобразные «концепты мировидения», «словесно-образные лейтмотивы текста» или «этноэидемы»¹⁵⁶.

Отметим, что в основе концепции Белова лежит понятие, заимствованное из концепции Льва Шеймана, которое по мнению русского ученого, наиболее адекватно «вмещает в себя» рассматриваемое им явление и определяется автором как «основной образ, значимый для конструирования национальных „картин мира“»¹⁵⁷.

¹⁵³ Ю. Сорокин, И. Марковина, А. Крюков и др., *Этнопсихолингвистика*, Наука, Москва 1988.

¹⁵⁴ А. Василевич, *Этимология цветоименований как зеркало национально-культурного сознания*, [в:] А. Василевич (отв. ред.), *Наименование цвета в индоевропейских языках: Системный и исторический анализ*, КомКнига, Москва 2007.

¹⁵⁵ Н. Бахилина, *История цветообозначений в русском языке*, Наука, Москва 1975.

¹⁵⁶ А. Белов, *Цветовые этноэидемы как объект этнопсихолингвистики*, [в:] *Этнопсихолингвистика*, Ю. Сорокин, И. Марковина, А. Крюков и др., с. 50.

¹⁵⁷ Ibidem, с. 51.

В своей статье Белов перечисляет этноэидемы, свойственные русской культуре, ими являются – «красный», «белый», «черный», «голубой» (отчасти «синий»), из чего следует, что далеко не все цветовые единицы относятся к этноэидемам¹⁵⁸.

В связи с вышеприведенным высказыванием, вполне обоснованным является большой интерес исследователей творчества Есенина к цветовым единицам, входящим в состав оригинальных метафорических образов, созданных поэтом. Этим вопросом занимались следующие выдающиеся знатоки есенинского творчества, например: Анатолий Волков¹⁵⁹, Юшин¹⁶⁰, Марченко¹⁶¹, Роза Алимбиева¹⁶², Елена Самоделова¹⁶³.

Есенинская цветопись в стихах напоминает богатую палитру одаренного художника. Необыкновенно внимательный и чувствительный поэт-живописец Есенин пишет свои стихотворения-образы с натуры – все цвета, которые он вводит в произведения, типичны для русского пейзажа. Насыщенность красок создает впечатление, будто Есенин вышел в поле с холстом, взял в руки кисти, и озираясь начал писать картину-стихотворение. Происходит так отчасти из-за взаимного проникновения разного вида искусств в творческом сознании. Заметим, что согласно исследованиям Изабелы Малей:

Podwaliny pod koncepcję sztuki integralnej położyli w wieku XIX romantycy. Inspirowani tezę Charles’a Baudelaire’a o „odpowiedniości”, „korespondencji” zjawisk przyrody wobec odczuć człowieka odwoływali się nie tyle do wspólnych środków poetyckich i chwytów artystycznych, ile do klimatu dzieł i wewnętrznych stanów ducha. Ówczesne spostrzeżenie o swoiście „artystycznym przeżywaniu świata”, realizowanym przez każdą z form sztuki na swój sposób, prowadząc do sformułowania tezy o „syntezie sztuk”, miało swoje źródło w mistycznej zasadzie powszechnych powinowactw¹⁶⁴.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ А. Волков, *Художественные искания Есенина*, Советский писатель, Москва 1976.

¹⁶⁰ П. Юшин, *Сергей Есенин. Идеино-творческая эволюция*, Издательство МГУ, Москва 1969.

¹⁶¹ А. Марченко, *Поэтический мир...*

¹⁶² Р. Алимбиева, *Художественно-изобразительная роль алого цвета в поэзии С. Есенина*, «Ученые записки», Издательство Калининградского ун-та, Калининград 1968, вып. I, с. 177–194; Р. Алимбиева, *Эстетическая значимость слов группы «желтый» в поэзии С. Есенина*, «Ученые записки», Издательство Калининградского ун-та, Калининград 1971, вып. IV, с. 31–47.

¹⁶³ Е. Самоделова, *Символика цвета у С. А. Есенина и свадебная поэзия Рязаницыны*, «Филологические науки» 1992, № 3, с. 12–22.

¹⁶⁴ I. Malej, *Indywidualizm impresjonistyczny Konstantina Balmonta. Świat wyobraźni poetyckiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999, s. 18.

Это, конечно, относится и к творчеству Есенина. Благодаря такому подходу у реципиентов есть возможность полностью ощутить своеобразие и неповторимость русской природы, цвета которой Есенин так отчетливо передал в своих стихотворениях.

Однако тут же необходимо подчеркнуть, что есенинские колоративные образы не являются лишь отражением той картины действительности, которая встает у поэта перед глазами. Цветовые лексемы в поэзии Есенина выражают намного больше, чем только понятие определенной краски. Разнообразие цветов и их оттенков щедро используется автором для создания удивительно емких метафор. При рассмотрении значения цветообозначений в художественном произведении необходимо обратить внимание на такой аспект, как эмоционально-эстетическое восприятие красок автором. Исследователи есенинской поэзии замечают, что он наделяет краски многозначностью и огромной эмоциональной силой (что влияет на углубление их семантического пласта), а также необыкновенной чуткостью и умением сопереживать лирическому герою. С помощью красок в поэзии отображается не только окружающий мир, но и передается реакция этого мира на состояние лирического героя (сопереживание), что справедливо было замечено Юшиным: «изобразительная роль цвета трансформируется в лирике Есенина в чувственно-символическую»¹⁶⁵.

Это замечание подтверждает факт, что в процессе воссоздания цветовой картины в произведении, автор не только отображает реально увиденные цвета, но и воплощает в данном образе свое эмоционально-экспрессивное его понимание, которое расширяет значение цветообозначения, придавая ему дополнительный «авторский» смысл. Такой подход к колорантам конструирует авторское мировоззрение.

Эмотивные смыслы, присущие единицам, обозначающим краски, оказывают большое влияние на реакцию реципиента. Краски позволяют создать сложный многоярусный и многоплановый образ, обладая при этом мощным оценочным потенциалом. Цветовые лексемы, которыми пользуется поэт при построении метафорических образов, ярко выражают взгляд автора на происходящее вокруг и показывают читателю его мироощущение. Кроме этого, в поэзии Есенина обращает на себя внимание самобытное соединение цветовых лексем с другими элементами образа, которые зачастую влияют на сдвиги и расширение понятийного значения входящих в него слов. Благодаря оригинальному есенинскому мировидению читатели получили незабываемые метафоры, которые позволили по-другому посмотреть на окружающий нас мир. Такие неочевидные соединения, как: «синее счастье», «синь, упавшая в реку», «наказанное, синее, нежное...»

¹⁶⁵ П. Юшин, *Сергей Есенин. Поэзия*, с. 390.

и многие другие, значительно расширили круг использования колоративных единиц.

Большинство исследователей поэзии Есенина (например, Юшин, Марченко, Прокушев, Солнцева) уделяло в своих работах внимание ощущению и передаче поэтом действительности с помощью красок. Марченко анализируя творчество поэта, приходит к следующему умозаключению:

поначалу русскую читающую публику (...) привлекли именно свежесть восприятия и неподдельная, наивная «яркоцветность»», а также умение с помощью красок «передать тончайшие эмоциональные оттенки», изобразить самые интимные движения души¹⁶⁶.

В свою очередь, Прокушев в своих работах отмечает, что: «Цветовая гамма способствует передаче тончайших настроений, придает романтическую одухотворенность, свежесть образам Есенина»¹⁶⁷.

Богатые колоративные образы Есенина определяют специфику литературно-художественного восприятия мира, его «буйство глаз», широкий спектр эмоций и исключительную силу воздействия на воображение реципиента. Погружая читателя в русский пейзаж, поэт сам растворяется в нем, согласно своему философскому убеждению в том, что человеческий и природный мир представляют собой единое целое.

Исследователи обращают внимание также на характерную особенность цветописа Есенина, какой является контрастность. Поэт акцентирует важные детали образа, выделяя их по принципу контрастности – вводит в цветное однообразие насыщенный, отличающийся от общего колорита пейзажа элемент. Образы редко бывают монохроматичными и взгляд читателя зачастую вылавливает из общего образа именно тот предмет, который акцентирует автор, наделяя его контрастным цветом.

В стихотворениях Есенина несложно заметить, что некоторые цветовые единицы наделены особым смыслом, который апеллирует не только к воображению, но и к художественному зрению. Одним из таких цветов является синий и схожий с ним по значению голубой – вмещающий в себя и понятие Родины, и таких сложных и противоречивых эмоций как тоска, счастье, отчаяние. Мы можем наблюдать это хотя бы в следующих стихах: *Несказанное, синее, нежное...*¹⁶⁸, *Вечером синим, вечером лунным*¹⁶⁹ («Синее сча-

¹⁶⁶ А. Марченко, *Поэтический мир...*, с. 9, 11.

¹⁶⁷ Ю. Прокушев, *Сергей Есенин*, Детская литература, Москва 1971, с. 47.

¹⁶⁸ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 1, с. 215 (жирный шрифт мой).

¹⁶⁹ Ibidem, т. 1, с. 284 (жирный шрифт мой).

сье»), *Снова пьют здесь, дерутся и плачут*¹⁷⁰ («Май мой **синий!** / Июнь **голубой!**»), *Я покинул родимый дом*¹⁷¹ («Я покинул родимый дом, / **Голубую** оставил Русь»).

В творчестве поэта замечается многообразие единиц, используемых для передачи излюбленных им колорантов. Количество цветowych лексем, заполняющих цветовой пространство, определенное синим и голубым цветом довольно большое, в него входят не только прилагательные (синий), но и существительные (синь, синева), глаголы и причастия (синеть, синеющий). Данный цветовой тон восполняет также группа лексем, образованная от колоранта «голубой», это такие существительные как: голубизна, есенинский неологизм «Голубень» (название стихотворения от 1916 года), глаголы и причастия (заголубеть, голубеющий), опредмеченные названия цвета (васильковый, лазурный, бирюза).

В данном разделе исследованию будут подданы метафоры, образующим элементом которых являются цветowe лексемы со значением синего и голубого. Наш выбор данных цветowych единиц обоснован исключительной частотностью использования всякого рода оттенков именно этих цветов. Можно предположить, что Есенин, как будто сознательно поставил свою подпись синим цветом на карте русской поэзии, создав индивидуально-авторскую цветovou символику.

Следующим фактором, повлиявшим на наш выбор, были затруднения, появившиеся в процессе перевода, связанные с отсутствием полного эквивалента для передачи лексемы «синий» на польском языке и попытки переводчиков восполнить данную лакуну. Стоит отметить, что лексема «голубой» в подавляющем большинстве случаев переводилась с помощью таких эквивалентных единиц как «*błękitny*» или «*niebieski*», что полностью передает ее коннотационный заряд. В связи с этим, лексема голубой и ее перевод не вошли в объект нашего исследования, который направлен на выявление сложностей перевода авторских метафор. Тем не менее, сопоставление двух колоративных единиц – синей и голубой – и их коннотационных полей послужило нам для проведения анализа метафорических образов.

Необходимо подчеркнуть, что такие цвета, как красный, желтый, зеленый, белый, черный и другие, также играют важную роль в палитре поэта-художника, позволяя создавать неповторимые образы, однако несмотря на свое значение они не являются знаковыми для поэзии Есенина. Исходя из установок, избранных для данной работы – концентрировать внимание на сложностях перевода метафорических единиц, целесообразным представля-

¹⁷⁰ Ibidem, т. 1, с. 119 (жирный шрифт мой).

¹⁷¹ Ibidem, т. 1, с. 143 (жирный шрифт мой).

ется анализ тех случаев перевода, которые выявляют расхождение между двумя языками, между двумя семиотическими системами, осажденными в определенном культурном окружении. И поэтому, мы рассмотрим вопросы, связанные со знаковой для творчества Есенина колоративной единицей «синий» (голубой).

Следуя высказыванию Анны Вежицкой, считающей, что:

(...) слова с особыми, культуроспецифичными значениями (этноэидеми – *прим. наше*) отражают и передают не только образ жизни, характерный для некоторого данного общества, но также и образ мышления¹⁷²,

можно утверждать, что способ видения Есениным Родины именно в данных цветах «голубом» и «синем», является отображением понятийно-чувствительной сферы познания автора. Этот факт необходимо учитывать при переводе, отдавая себе отчет в том, что выбор поэтом цветовых единиц не был случайным и перенос ассоциаций, связанных с данными лексемами будет далеко не второстепенной задачей. И хотя общеизвестным является суждение, что в процессе перевода неизбежными оказываются определенные трансформации переводимого текста, необходимо помнить о высоких требованиях, которые ставятся перед художественным переводом, прежде всего, определяемых авторским стилем подлинника.

3.4.2. Символика избранных колоративных единиц

Как не без оснований утверждает Марченко¹⁷³, а за ней подтверждает это в своей диссертации Светлана Бабулевич¹⁷⁴, первые три цвета – синий (голубой), красный, желтый – являются базовыми как для русской православной иконописи, так и для поэзии Есенина. Если в иконописи они имеют сакральную значимость, то в поэзии Есенина данные цвета отражают русский колорит и являются базовой цветовой составляющей мировоззрения автора.

Несмотря на двойственность есенинского мировоззрения, о чем уже говорилось, поэт не придерживается сакрального значения данных красок, а наделяет их индивидуально-авторской семантикой, для которой характерны некоторые точки пересечения с их сакральным значением, однако также несет свой особый смысл. Интересным для нас станет замечание

¹⁷² А. Вежицкая, *Язык. Культура. Познание*, перевод. с англ. М. Кронгауз (ред.), Русские словари, Москва 1999, с. 263–305.

¹⁷³ А. Марченко, *Поэтический мир...*, с. 14–15.

¹⁷⁴ С. Бабулевич, *Цветообозначения как средство реализации концепта «Родина» в художественной картине мира С. Есенина*, (неопуб. дис.), Калининград 2004.

Иоганна Вольфганга Гете в его *Учении о цвете*, касающееся семантики синего цвета:

Как желтый цвет всегда несет с собой свет, так про синий можно сказать, что он всегда заключает в себе нечто темное. Этот цвет оказывает на глаз странное и почти невыразимое воздействие. Как цвет это — энергия, однако он стоит на отрицательной стороне и в своей величайшей чистоте представляет собой как бы волнующее ничто. В нем совмещается какое-то противоречие возбуждения и покоя¹⁷⁵.

Итак, если в иконописи голубой — это цвет нетварного (божественного) мира, а синий, по мнению Гете, представляет собой «противоречие возбуждения и покоя», то у Есенина именно соединение этих двух цветов полностью передает цвет его Родины — России. Исследователи художественного мира поэта (Марченко, Солнцева, Прокушев и др.) не без оснований утверждают, что семантическое поле данного цвета связано у него с Родиной. Подтверждает это и сам Есенин в одном из своих наиболее популярных изречений: «Россия! ... какое хорошее слово! И «роса», и «сила», и «синее» что-то...»¹⁷⁶.

Возможно автор *Москвы кабацкой*, сгущая цвет божественного мира и добавляя в него темный оттенок, старается донести до реципиентов сложную сущность России — страны, которой не чужды ни святость, ни грех. Родина, с которой у автора связаны самые близкие сердцу детские воспоминания, не предстает в едином облики. Есенин безусловно любит ее, считая, что именно ощущение Родины сформировало его как поэта. Однако он не принимает изменений, которые происходят в ней, не принимает власти города, угнетающего деревню. Как подтверждение этого умозаключения приведем следующие строки из стихотворения *Мир таинственный, мир мой древний*¹⁷⁷:

Мир таинственный, мир мой древний.
Ты, как ветер, затих и присел.
Вот сдавили за шею деревню
Каменные руки шоссе.

Поэт любит свою деревню со всеми ее недостатками, зачастую идеализируя ее. Ему дороги родные поля, крестьяне и их труд, забытые и забро-

¹⁷⁵ И. В. Гете, *Учение о цвете*, ч. 1, перевод. С. Месяц, Крузь, Москва 2012, с. 353–354.

¹⁷⁶ Цит. за: В. Рождественский, *Сергей Есенин*, [в:] *С. А. Есенин в воспоминаниях современников...*, с. 365.

¹⁷⁷ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, т. 1, с. 157.

шенные просторы. Есенин тонко ощущает переменчивый характер своего родного края. Однако, несмотря ни на что, он считает себя его верным «пиитом», что неоднократно подчеркивает в своих произведениях:

Если крикнет рать святая
Брось ты Русь – живи в раю
Я скажу не надо рая
Дайте Родину мою

(*Гой ты, Русь, моя родная...*, т. 1, с. 50)

и в воспоминаниях. Приведем слова самого поэта: «Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к Родине, – говорил не без гордости Есенин. – Чувство Родины – основное в моем творчестве»¹⁷⁸.

Возможно поэтому ведущим цветом для выражения сложных чувств в своей поэзии Есенин избрал именно синий – цвет глубокий, неоднозначный, скрывающий в себе тайну. Это цвет водных пространств, а также цвет неба, но не чистого, утреннего, ясного, а скорее интенсивный, яркий, ослепляющий (стоит упомянуть, что синий – это также цвет, использующийся для обозначения оттенка замерзшей кожи. Однако в этом контексте он размывается и теряет значение насыщенности). Становится заметным, что данный цвет имеет широкую, неоднородную сферу ассоциаций.

В свою очередь коннотативные признаки голубого цвета в основном относятся к небесному пространству – это цвет светлый, чистый, порой также тусклый, приглушенный. В творчестве Есенина, как справедливо замечает Бабулевич, лексемы синий и голубой уподобляются при построении образов, связанных с Родиной. В структуре таких образов коннотативные признаки, характерные для лексемы «голубой» («ласковый», «нежный») реализуются в единстве с коннотативными признаками, собственными лексеме «синий» («сильный», «могучий»). В качестве организующего начала по отношению к ним выступает образ-символ «голубая Русь» и этимологически связанная с ним метафора, которая одновременно является названием стихотворения *Голубень*¹⁷⁹. Разница в коннотативных признаках и их, своего рода, слияние в метафорических образах, относящихся к Родине, имеют глубокое значение для выражения противоречивой природы есенинской России, которую именно такой – ласковой, нежной, но заодно сильной и могучей видит поэт. Многозначность об-

¹⁷⁸ Е. Наумов, *Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха*, Лениздат, Ленинград 1973, с. 339.

¹⁷⁹ С. Бабулевич, *Цветовые обозначения как средство...*, с. 102–102.

раза страны, в которой родился и вырос автор *Инонии*, отражается и на мировосприятии поэта. Свидетельство этих сложных эмоций и чувств по отношению к Родине можем найти во многих произведениях Есенина. Приведем лишь некоторые:

Я покинул родимый дом,
Голубую оставил Русь.
 В три звезды березняк над прудом
 Теплит матери старой грусть.

(Я покинул родимый дом, т. 1, с. 143)

Пой песню, поэт,
 Пой
Ситец неба такой
Голубой.

(Баллада о двадцати шести, т. 2, с. 114)

Славлю тебя, голубая,
Звездами вбитая высь.
 Снова до отчего рая
 Руки мои поднялись.

(Иорданская голубица, т. 2, с. 57)

Эта улица мне знакома,
 И знаком этот низенький дом.
Проводов голубая солома
 Опрокинулась над окном.

(Эта улица мне знакома, т. 1, с. 175)

По селу тропинкой кривенькой
В летний вечер голубой
 Рекрута ходили с ливенкой
 Разухабистой гурьбой.

(По лесу тропинкой кривенькой..., т. 1, с. 48)

Только я в эту цветь, в эту гладь,
 Под тальянку веселого мая,
 Ничего не могу пожелать,
 Все, как есть, без конца принимая.

Принимаю — приди и явись,
 Все явись, в чем есть боль и отрада...

Мир тебе, отшумевшая жизнь.

Мир тебе, голубая прохлады.

(Синий май. Заревая теплынь, т. 1, с. 211)

Полевое, степное «ку-гу»,

Здравствуй, мать голубая осина!

Скоро месяц, купаясь в снегу,

Сядет в редкие кудри сына.

(По-осеннему кычет сова, т. 1, с. 150)

Исходя из вышесказанного очевидным становится выбор поэтом ведущих сине-голубых тонов для запечатления портрета Родины, сложившегося из множества составляющих его частей, таких как:

– водное и небесное пространство:

В прозрачном холоде заголубели доли,

Отчетлив стук подкованных копыт

(...)

Светлый гость в колымаге к нам

Едет.

По тучам бежит

Кобылица.

Шлея на кобыле

– **Синь.**

Бубенцы на шлее

– Звезды

(Голубень, т. 1, с. 79)

– природные явления, растительность:

Ты звени, звени нам,

Мать-земля сырая

О полях и рощах

Голубого края;

Опять передо мною **голубое поле,**

Качают лужи солнца рдяный лик...

(Голубень, т. 1, с. 80)

– артефакты:

Потому так и днями недавними

Уж не юные веют года

Низкий дом с голубыми ставнями

Не забыть мне тебя никогда

(Низкий дом с голубыми ставнями..., т. 1, с. 205)

Брожу по синим селам

Такая благодать

Отчаянный веселый, но весь в тебя я, мать...

(*О родина!*, т. 4, с. 166)

– отвлеченные понятия:

Были годы тяжелых бедствий

Годы буйных безумных сил

Вспомнил я деревенское детство

Вспомнил я деревенскую синь

(*Эта улица мне знакома...*, т. 1, с. 175)

Вечером синим, вечером лунным

Был я когда-то красивым и юным

Неудержимо, неповторимо

Все пролетело... далече... мимо...

Сердце остыло, и выпвели очи...

Синее счастье! Лунные ночи!

(*Вечером синим, вечером лунным...*, т. 1, с. 284)

и даже Бог – (в данном примере можем наблюдать также скрытую метафору – голубая божья душа и слезы, которые ассоциируются с этим цветом):

Покатился колоб за ворота

Рожью.

Замутили слезы душу голубую

Божью

(*То не тучи бродят за овином*, т. 1, с. 113)

Синий и голубой используются поэтом также в портретах лирических героев, в которых автор запечатлел не только внешний облик, но и сумел тонко передать их внутреннее состояние. Как было уже отмечено, краски обладают уникальной способностью передавать глубокие чувства и эмоции. Синий цвет, его оттенки, а также производные от него, как васильковый, бирюзовый, голубиный, избраны поэтом для обозначения особых эмоций и ощущений. Неоднозначное ассоциативное поле данных цветовых лексем используется автором для передачи ощущения различных эмоций, таких как счастье, наполненность, безмятежность, душевное равновесие, соединение с Богом. Благодаря данным колорантам Есенин создал такие незабываемые метафорические, насыщенные «синевой» образы, как например:

Васильками сердце светится, горит в нем бирюза

Я играю на тальяночке про **синие** глаза

(Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха..., т. 1, с. 26)

Синий свет, свет такой синий!

В эту синь даже умереть не жаль.

(Исповедь хулигана, т. 2, с. 85)

Я по первому снегу бреду

В сердце ландыши вспыхнувших сил.

Вечер синюю свечкой звезду

Над дорогой моей засветил.

(Я по первому снегу бреду, т. 1, с. 125)

Однако стоит отметить, что наряду с положительной семантикой синий и голубой используются (пусть намного реже) также в построении образов с выразительной негативной оценкой:

Много зла от радости в убийцах,

Их сердца просты.

Но кривятся в почернелых лицах

Голубые рты,

(В том краю, где желтая крапива, т. 1, с. 68)

Что ж ты смотришь так **синими брызгами?**

Иль в морду хошь?

(Сыть гармоника. Скука... Скука..., т. 1, с. 171)

Водою зыбкой стынет **синь во взорах,**

Бредет мой конь, откинув удила,

И горстью смуглою листвы последний ворох

Кидает ветер вслед из подола.

(Голубень, т. 1, с. 79)

Для нашего исследования важным является, прежде всего, уровень передачи в переводе именно этой семантической наполненности и той последовательности, с которой поэт использовал эти два цвета для создания метафорических образов, связанных с Родиной. При переводе данных лексем необходимо учесть авторский выбор колорантов, так как лексемы «синий» и «голубой» формируют определенный круг ассоциаций, которые стремиться вызвать поэт.

3.4.3. Способы перевода метафорических образов с составляющим компонентом «синий»

Если синий и голубой занимают особое место в лирике поэта, то к переводу метафорических образов, в состав которых входят данные цветовые единицы, стоит отнестись с особой бдительностью. И хотя мы согласны с мнением российского лингвиста Ирины Арнольд, что:

...понимание текста, относящегося к другой культуре и автору с другим мировоззрением, неизбежно связано с утратой части информации и привлечением новой оценки, зависящей от эстетических, этических, идеологических установок интерпретатора¹⁸⁰,

но тем не менее, по нашему мнению, выбор эквивалентных цветов и оттенков на языке перевода необходимо ограничить для того, чтобы у реципиента не создавалось впечатление случайности при выборе цветовых лексем, так как оно приведет к размытости образов, тем более, что, как было нами уже замечено, Есенин не случайно отдает явное предпочтение двум конкретным цветам. Задача переводчика в такой ситуации состоит в сохранении и передаче «цветовой постоянности», как характерной черты творчества, а также донесении до реципиента авторской системы ассоциаций, связанных с данными колорантами.

Из этого следует, что удачным переводом мы смогли бы назвать такой, которому удалось бы передать польскому читателю портрет есенинской России, состоящий из двух цветов – синего и голубого. Вот почему чрезвычайно важным для переводчика становится не только глубокое проникновение в смысл переводимого произведения и определение его цветовой доминанты, но также целостный взгляд на творчество и авторские решения.

Как было нами замечено, воссоздать в переводе все эстетические приемы невозможно – ведь художественный перевод далек от дословности, но и жертвовать «цветовыми ассоциациями» в таком случае следует с большой осторожностью. В поэзии Есенина краски входят в состав сложного семантического целого и играют немаловажную роль, являясь в некоторых случаях ядром метафоры, поэтому их перевод требует от переводчика не только пристального внимания, но и последовательности.

В ходе анализа мы рассмотрели цветовые метафоры, с употреблением лексемы «синий», концентрируя внимание на ряде случаев, которые отличаются несоответствием в использовании цветовых единиц в оригинале и переводе.

¹⁸⁰ И. Арнольд, *Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Сборник статей*, Издательство С.-Петербургского университета, Санкт-Петербург 1999, с. 349–350.

Так как мы уже упоминали, лексема «голубой» находит довольно близкий эквивалент в польском цветообозначении «błękitny» / «niebieski», в отличие от лексемы «синий», которая своего полного цветового эквивалента в польском языке не имеет. И хотя обе лексемы – как «голубой», так и «синий» используются поэтом в «портретах» Родины попеременно, то они, обладая семантической и коннотативной разницей.

Нами было отмечено, что в большинстве случаев, в переводе именно лексема «błękitny» была выбрана польскими переводчиками для перевода лексемы «синий» (как ни странно, но лексема «синий» и «голубой» переводились той же лексемой «błękitny», без акцентирования разницы в оттенках). Другие колоранты, используемые для перевода синего цвета – это «granatowy», «siwy», «siny», «lazurowy», «szafirowy», «modry».

Все эти единицы в большей или меньшей степени связаны с лексемой «синий», но ни одна из них не является ее полным эквивалентом. Ближе всех из перечисленных единиц по отношению к синему находится лексема «szafirowy» (в русском языке сапфировый – это темно-синий, глубокий оттенок синего цвета, цвет драгоценного камня сапфира), однако она не обладает таким же кругом ассоциаций, каким обладает «синий». В данном случае выделяется лишь внешнее сходство, причем полностью исчезает коннотативный потенциал, связанный с синим цветом.

Итак, приведем примеры затруднений, касающихся перевода авторских метафор, и постараемся погруппировать их по способу трансформаций. Каждую переводческую стратегию, замеченную нами в ходе анализа, мы проиллюстрируем лишь несколькими примерами, несмотря на их большое количество, отмеченное в анализе есенинского «цветового плана».

Наиболее частой стратегией по отношению к переводу лексемы «синий», оказывается замена другими цветовыми лексемами, такими как:

– błękitny – используемая и в случае перевода лексемы «голубой»:

Светлый гость в колымаге к нам
Едет.
По тучам бежит
Кобылица.
Шлея на кобыле
– **Синь**.
Бубенцы на шлее
– Звезды.

(*Преображение*, т. 2, с. 52);

Jasny gość do nas w kolasie
Jedzie.
Pod chmurami ściga
Żrebica.
Uprząż na kobyłę
– **Błękit**.
Dzwonki na uprzęży
– Gwiazdy.

(*Przemienienie*, B. Jasiński¹⁸¹);

¹⁸¹ S. Jesienin, *Przemienienie*, tłum. B. Jasiński, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fe-decki, s. 262.

Синий свет, свет такой синий!
В эту синь даже умереть не жаль

(*Исповедь хулигана*, т. 2, с. 85);

Błękitny zmierzch, błękitny w rozplywie linii.
W taki błękit i umierać lekko

(*Spowiedź chuligana*, B. Jasieński¹⁸²);

– *siny* – приведенные ниже примеры показывают, что использование данного колоранта «уместно» лишь в том случае, когда в составе метафоры в польском варианте выступает фразеологическая единица («*sina dal*»). В свою очередь, в других примерах, прилагательное «*siny*» вводит совершенно другие ассоциации (связанные с цветом замерзшего тела) по сравнению с оригиналом:

Водою зыбкой стынет **синь** во взорах,
 Бредет мой конь, откинув удила,
 И горстью смуглою листвы последний
 ворох
 Кидает ветер вслед из подола
 (*Голубень*, т. 1, с. 79);

W oczach zmarszczona **sina dal** się iści
 Zrzuciwszy uzdę cicho stąpa koń
 I garść ostatnią pomierzwionych liści
 Za naszym śladem rzuca wiatru dłoń
 (*Błękitnik*, K. A. Jaworski¹⁸³);

Zastyga sino w oczach wodne
roziskrzienie,
 Powoli stąpa niekieleżany koń;
 Ostatnią naręcz liści na me ślady żenie
 Z wyblakłej poły smaga wiatru dłoń
 (*Błękitnica*, T. Mongird¹⁸⁴);

Поле, поле, кого ты зовешь?
 Или снится мне сон веселый
Синей конницей скачет рожь,
 Обгоняя города и села?
 (*Кобыльи корабли*, т. 2, с. 77);

Pole, pole kogo ty wołasz?
 Czy to szczęście mi się wyszło?
 Osaczając lasy i sioła,
Pędzi zboże konnicą siną?
 (*Kobyłe korabie*, A. Pomorski¹⁸⁵);

– *lazurowy* – данный колорант используется переводчиками крайне редко (даже в метафорах, в которых выступает водное пространство). Возможно потому, что этот оттенок не ассоциируется с русским пейзажем:

¹⁸² S. Jesienin, *Spowiedź chuligana*, tłum. B. Jasieński, ibidem, s. 124.

¹⁸³ S. Jesienin, *Błękitnik*, tłum. K. A. Jaworski, [w:] S. Jesienin, *Stopy czasu*, s. 157.

¹⁸⁴ S. Jesienin, *Błękitnica*, tłum. T. Mongird, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fedeki, s. 41.

¹⁸⁵ S. Jesienin, *Kobyłe korabie*, tłum. A. Pomorski, [w:] S. Jesienin, *Kamieniem...*, s. 95–96.

Но и тебе **из синей шири**
 Пугливо кажет темнота
 И кандалы твоей Сибири,
 И горб Уральского хребта

(*Кобыльи корабли*, т. 2, с. 77);

Lecz i tobie **z głębi lazuruwej**
 Z lękiem ciemność wskazuje głucha
 I twojego Sybiru okowy,
 I garb uralskiego łańcucha.

(*Kobyle korabie*, A. Pomorski¹⁸⁶);

– *modry* – этой лексеме переводчики тоже не отдают предпочтения, в переводах она появляется нечасто:

Светит месяц. **Синь и сонь.**

(*Вижу сон. Дорога черная*. т. 1, с. 224);

Świeci miesiąc. **Sen modry.**

(*Śni mi się. Droga czarniejąca*
 A. Kamieńska¹⁸⁷);

Топи да болота
Синий плат небес

(*Топи да болота...*, т. 1, с. 65);

Topieliska, błota,
Nieba chusta modra

(*Topieliska, błota*, A. Pomorski¹⁸⁸);

– *siwy* – данный колорант вводит дополнительный оттенок «серого» цвета, который не выступает в цветовом «окружении» синего, поэтому, по нашему мнению, является наименее удачным эквивалентом:

Топи да болота.
Синий плат небес

(*Топи да болота...*, т. 1, с. 65);

Topiele i błota,
Nieba siwy pas

(*Topiele i błota*, T. Nowak¹⁸⁹);

– *granatowy* – стоит отметить, что именно эта лексема ближе всего передает на польском языке синий цвет, но, как ни странно, она довольно редко используется переводчиками:

Но и тебе **из синей шири**
 Пугливо кажет темнота
 И кандалы твоей Сибири,
 И горб Уральского хребта

(*За темной прядью перелесиц*, т. 1, с. 66);

Ale i tobie **granatowy**
 Płochliwie jawi przestwór mroków
 I garb Uralu granitowy
 I Sybir twych żelaznych oków

(*Za ciemnym pasmem leśnych wzniesień*,
 L. Lewin¹⁹⁰);

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ S. Jesienin, *Śni mi się. Droga czarniejąca*, tłum. A. Kamieńska, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fedeci, s. 233.

¹⁸⁸ S. Jesienin, *Topieliska, błota*, tłum. A. Pomorski, [w:] S. Jesienin, *Kamieniem...*, s. 24.

¹⁸⁹ S. Jesienin, *Topiele i błota*, tłum. T. Nowak, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, s. 19.

¹⁹⁰ Ibidem, s. 62.

Тихо в чаще можжевеля по обрыву.
Осень, рыжая кобыла, чешет гриву.
Над речным покровом берегов
Слышен **синий** лягз ее подков

(*Осень*, т. 1, с. 47);

Cicho po urwisku jałowcem schodziła
Czesząc grzywę jesień – rudawa kobyła.
Ponad brzegu rzeki skłębione poszycie
Rozbrzmiewają jej podków granatowe
bicie

(*Jesień*, L. Lewin¹⁹¹);

Синий май. Заревая теплынь

(*Синий май. Заревая теплынь*, т. 1, с. 211);

Granat maja. Wokół izdebki.

(*Granat maja. Wokół izdebki*,
W. Woroszyński¹⁹²);

– szafirowy – как будет отмечено нами далее, данная колоративная единица была использована наиболее последовательно в переводах, выполненных Поморским:

Я вижу – **в просиничном** платё,
На легкокрылых облаках,
Идет возлюбленная Мати
С Пречистым Сыном на руках

(*Не ветры осыпают пуши...* т. 1, с. 44);

Widzę, za chmurą lekkopiórą,
Szafiru chustą spowinięta,
Z dzieckiem na rękach idzie górą,
Z jednorodzonym Matka Święta

(*Nie wiatrem się otrząsa puszcza...*
A. Pomorski¹⁹³);

Гой ты, Русь, моя родная,
Хаты – в ризах образа...
Не видать конца и края –
Только **синь** сосет глаза.

(*Гой ты, Русь, моя родная...*, т. 1, с. 50).

Hej ty, Rusi migocąca
W srebrze ikon senne wsie.
Nie ma kresu, nie ma końca,
Tylko **szafir** oczy ssie.

(*Hej ty, Rusi migocąca...* A. Pomorski¹⁹⁴).

Мы уже указывали на то, что данные цветовые единицы не обладают тем потенциалом, который принадлежит лексеме «синий». Все они передают схожий цвет, однако это сходство является в основном зрительным (хотя

¹⁹¹ S. Jesienin, *Jesień*, tłum. L. Lewin, [w:] S. Jesienin, *U przyjaciół*, s. 57.

¹⁹² S. Jesienin, *Granat maja. Wokół izdebki*, tłum. W. Woroszyński, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fedeciński, s. 229.

¹⁹³ S. Jesienin, *Nie wiatrem się otrząsa puszcza*, tłum. A. Pomorski, [w:] S. Jesienin, *Kamieniem...*, s. 12.

¹⁹⁴ S. Jesienin, *Hej ty, Rusi migocąca*, tłum. A. Pomorski, [w:] S. Jesienin, *Kamieniem...*, s. 15.

в некоторых случаях даже этот аспект является далеко неочевидным, напр. *siwy – białoszary, szaroniebieski, jasnopopielaty*¹⁹⁵). В связи с этим, стирается специфика есенинского мировидения и размывается образ Родины, разбиваясь на многочисленные оттенки, теряя при этом свою целостность.

Здесь стоит отметить, что большинство лексем со значением, интересующей нас цветовой гаммы, относящихся к группе «*blękitny*», вызывает ассоциации, связанные с водным, небесным или уходящим вдаль пространством, и только лексема «*sinu*» дополнительно обладает очень сильными коннотациями, связанными с цветом замерзшего тела. И хотя в русском языке эти коннотации также соединяются с лексемой «синий», однако не являются столь сильными. Применение лексемы «*sinu*» в переводе, в некоторых случаях влечет за собой деформацию метафорического образа, как, например, в данном стихотворении:

Где ты, где ты, отчий дом.
Гревший спину под бугром?
Синий, синий мой цветок,
Неприхоженный песок.
Где ты, где ты отчий дом.

Gdzieś ojcowski domku jest,
Co pod wzgórzem grzałeś grzbiet?
Siny, siny, jest mój kwiat
Nie dotknięty stopą piach.
Gdzieś ojcowski domku jest?

(*Где ты, где ты, отчий дом*, т. 1, с. 117). (*Gdzieś ojcowski domku jest*, T. Nowak¹⁹⁶).

В приведенном примере становится очевидным, что польский метафорический образ «*siny kwiat*» не совпадает по коннотациям с русской метафорой «синий цветок», реализующей ассоциации связанные с жизнью/судьбой. На это несовпадение в своей монографии *Wybory translatorskie* обратила внимание Беднарчик:

Sformułowanie «*siny kwiat*» najwyraźniej nie przystaje do obrazu „domu”, czy też, jak chce tłumacz „biednego domku” i „złotego piachu”. Kwiat mógłby być „chabrowy”, „blękitny” czy nawet „niebieściutki” bądź „niebieściuchny”, co pozwoliłoby odtworzyć emocjonalność rosyjskiego powtórzenia «синий, синий» (...)¹⁹⁷.

Причем необходимо подчеркнуть, что коннотации, связанные с замерзшей кожей, реализуются не во всех образах (о чем было упомянуто выше), приведем пример, удачного, на наш взгляд, перевода, с использованием той же лексемы «*sinu*»:

¹⁹⁵ *Mały słownik języka polskiego*, E. Sobol (red.), s. 845.

¹⁹⁶ S. Jesienin, *Gdzieś ojcowski domku jest*, tłum. T. Nowak, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, s. 67.

¹⁹⁷ A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie. Modyfikacja tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1999, s. 193.

Водою зыбкой стынет синь во взорах,
 Бредет мой конь, откинув удила,
 И горстью смуглою листвы последний
 ворох
 Кидает ветер вслед из подола
 (Голубень, т. 1, с. 79).

W oczach zmarszczona sina dal się iści
 Zrzuciwszy uzdę cicho stąpa koń
 I garść ostatnią pomierzwionych liści
 Za naszym śladem rzuca wiatru dłoń
 (Błękitnik, K. A. Jaworski¹⁹⁸).

Перевод метафоры «стынет синь во взорах» – метафорой «sina dal się iści» представляет собой удачное решение, так как постоянное сочетание «sina dal», функционирующее в польском языке не несет добавочных коннотаций, связанных с цветом замерзшего тела, а наоборот, указывает на расширение пространства (даль).

Следующая переводческая трансформация – это замена метафоры с цветovým компонентом буквальным перефразированием:

Крепкий и сильный,
 На гибель твою
В колокол синий
 Я месяцем бью

Zdrowy i silny
 Na twą zagładę
 Księżycem biję
W niebiosą blade

(Иорданская голубица, т. 2, с. 57).

(Gołębka Jordanu, M. Buczkówna¹⁹⁹).

В данном примере замечаем также компенсацию – из метафоры исчезает «месяц», но появляются метонимические, и заодно, расширяющие поэтический образ, «небеса». Следует отметить и стилистическую компенсацию, а именно замену слова «месяц», характеризующегося поэтической и немного архаизирующей высказывание окраской, сходным в стилистическом плане словом «niebiosa».

На плетнях висят баранки.
 Хлебной брагой бьет теплынь.
 Солнца струганные дранки
Загораживают синь

Obwarzanki na płot wdziane,
 Cedzi gorąc chlebný kwas.
 Łaty słońca ociosane
Przegradzają nieba pas

(На плетнях висят баранк, т. 1, с. 35);

(Obwarzanki na płot wdziane, T. Nowak²⁰⁰);

¹⁹⁸ S. Jesienin, *Błękitnik*, tłum. K. A. Jaworski, [w:] S. Jesienin, *Stopy czasu*, s. 157.

¹⁹⁹ S. Jesienin, *Gołębka Jordanu*, tłum. M. Buczkówna, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fedecki, s. 99.

²⁰⁰ S. Jesienin, *Obwarzanki na płot wdziane*, tłum. T. Nowak, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, s. 25.

О Русь, малиновое поле
И синь упавшая в реку,
 Люблю до радости и боли
 Твою озерную тоску.

(*Запели тесанные дороги*, т. 1, с. 83);

Каждый вечер, как **синь затуманится,**
 Как повиснет заря на мосту,
 Ты идешь, моя бедная странница,
 Поклониться любви и кресту.

(*За горами, за желтыми долами*, т. 1, с. 22).

O, Rusi, malinowe pole
I niebiosą na dnie rzeki,
 Kocham przez radość i przez boleść
 Smutek jezior twych głęboki.

(*O, Rusi, malinowe pole*, T. Nowak²⁰¹);

Co wieczora, gdy **mgła się rozwleka,**
 Gdy rozwiesza się zorza na moście
 Biedna moja pątniczko, z daleka
 Ślesz pokłony krzyżowi, miłości.

(*Za górami, dolami żółtymi...*,
 A. Pomorski²⁰²).

Данный прием не приводит к искажению смысла произведения, однако вносит изменения в его художественный пласт, обедняя тем самым поэтический потенциал. В творчестве такого поэта как Есенин метафоры требуют особого отношения, так как играют в его поэзии существенную роль, поэтому всякого рода трансформации, а особенно перефразирование метафоры, влечет за собой серьезные последствия. Дополнительной потерей при таком приеме является ограничение использования таких характерных для авторского стиля единиц как «синь» и «голубень».

В процессе анализа нами был замечен также следующий прием, а именно предпроцессная замена (определение заимствовано из работы Зарины Давидян):

Предпроцессная замена. Здесь речь идет о таких случаях, когда в языке-источнике используется цветоименование, которое обозначает результат какого-либо процесса [например, во французском тексте avoir les joues pourpres («иметь багровые щеки»)], а в языке перевода акцент делается на действие предшествующее появлению того или иного цвета [в испанском ir sofocando («запахаться от сильного бега»)]²⁰³,

представленный примером:

Голубая кофта. Синие глаза.
 Никакой я правды милой не сказал.

(*Голубая кофта. Синие глаза*, т. 1, с. 282).

Błękitny kaftanik. W oczach niebo płynie.
 Nijakiej ja prawdy nie rzekłem dziewczynie.

(*Błękitny kaftanik*, A. Kamińska²⁰⁴).

²⁰¹ S. Jesienin, *O, Rusi, malinowe pole*, tłum. T. Nowak, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, s. 45.

²⁰² S. Jesienin, *Za górami, dolami żółtymi*, tłum. A. Pomorski, [w:] S. Jesienin, *Kamieniem...*, s. 19.

²⁰³ З. Давидян, *Способы перевода цветообозначений с французского языка на испанский*, „Вестник ВолГУ” 2008, вып. 7, сер. 2, с. 136.

²⁰⁴ S. Jesienin, *Błękitny kaftanik. W oczach niebo płynie*, tłum. A. Kamińska, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał Z. Fedeciński, s. 253.

Стоит обратить также внимание на опущение в переводе колоративной единицы:

И в душе и в долине прохлада,
Синий сумрак как стадо овец.
За калиткою смолкшего сада
Прозвенит и замрет бубенец.

Chłód jest we mnie i chłód jest w dolinie,
I za furtką dzwonek uciszenie
Nakazuje rozespany sad.
Mrok nadciąga – mrowie owczych stad.

(Закружилась листва золотая?, т. 1, с. 147). (Zakręciło się złoto liściaste..., T. Nowak²⁰⁵).

Этот прием представлен немногочисленными примерами, так как применялся крайне редко. В подавляющем большинстве случаев переводчики стремились воспроизвести колоранты в переводе.

Итак, подводя итоги нашему анализу, приходим к выводу, что в большинстве случаев в связи с отсутствием непосредственного колоранта на польском языке, лексема «синий» переводилась наиболее близкими по значению, однако неполными эквивалентами, такими как: «błękitny», «siny», «lazurowy», «modry», «granatowy», «siwy», «szafirowy», причем стоит отметить, что и лексема «голубой» переводилась лексемой «błękitny».

Отсюда следует, что семантическое поле, связанное с лексемой «синий», в переводах полностью воссоздать не удалось, что, по нашему мнению, несомненно привело к утрате ассоциаций, которые нес с собой синий цвет и той авторской информации, которой наделил его сам поэт. В польских переводах портрет есенинской России написан не двумя ведущими красками – голубой, с коннотативным признаком «кроткая» и синей, с коннотативным признаком «могучая», а более однородными цветами, что нивелирует чувство контрастности на уровне тонов светлый-темный. Необходимо отметить, что довольно широкий спектр оттенков голубого и тенденция к непостоянству в замене лексемы «синий» разными единицами на польском языке, привела к трансформации и своего рода «обеднению» поэтического образа Родины, созданного поэтом.

Попытку воссоздать образ сине-голубой (темной и светлой) России можно проследить в переводах Поморского, в которых лексема «синий» с некоторой, замеченной нами последовательностью, переводится лексемой «szafirowy»:

W ostrugane słońca dranki
Szafir nieba się obleka.

(Na powrózkach obwarzanki²⁰⁶)

²⁰⁵ S. Jesienin, *Zakręciło się złoto liściaste*, tłum. T. Nowak, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, s. 77.

²⁰⁶ S. Jesienin, *Na powrózkach obwarzanki*, tłum. A. Pomorski, [w:] S. Jesienin, *Kamieniem...*, s. 22.

O, Rusi – purpurowe pole
I **szafir utopiony** w rzekach.

(Grają drabiny ostrugane²⁰⁷)

Hej ty, Rusi migocąca,
W srebrze ikon senne wsie.
Nie ma kresu, nie ma końca,
Tylko **szafir** oczy ssie.

(Hej ty, Rusi migocąca²⁰⁸)

Przez **szafir** szyby żółtowłosey chłopiec
Błyska oczyma ku igraszkom kawek.

(Już mi się nie błąkać po burzanach...²⁰⁹)

Cicho w chaszczach jałowcowych nad obrywem:
Tam kobyła ruda, jesień, czochra grzywę.
Ponad rzeczonym obleczeniem brzegu
Szafirowy szczęk jej podków biegu.

(Jesień²¹⁰)

Ani łza na rzęsach mi nie błysnie,
Nie spłoszy marzenia.
Radość, gołąb **szafirowy**, pryśnie,
Zgubi się wśród cienia.

(Świszcze wiatr pod płotem lada jakim²¹¹)

Данную стратегию несомненно можно считать удачной, так как рядом с голубым – светлым тоном, в метафорических образах отражен также темный тон, более приближенный к синему цвету.

Говоря о польских переводах, необходимо отметить старания их авторов донести до польского реципиента многоцветный образ России, однако заметим, что достичь полной эквивалентности не удалось. Возможно это еще одно свидетельство тому, что каждый народ не только воспринимает, но и видит окружающую его действительность сквозь призму своей культуры.

²⁰⁷ Ibidem, s. 23.

²⁰⁸ Ibidem, s. 15.

²⁰⁹ Ibidem, s. 31.

²¹⁰ Ibidem, s. 35.

²¹¹ Ibidem, s. 43.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несколько десятков лет назад поэзия Есенина вошла в канон русской литературы, стала ярким примером творческого выражения беспредельной любви к Родине и глубокого укоренения в русской культуре. Есенинский стиль настолько известен и узнаваем, что без особого труда распознается реципиентами не только в стране автора, но и далеко за ее пределами. Его творчество, преодолев все наложенные на него запреты (вызванные политической ситуацией на Родине поэта), смело вошло в зарубежную, в том числе польскую, литературу и обрело в ней широкий круг почитателей.

Знакомство польских читателей с творчеством Есенина началось еще при жизни поэта. Его поэзия уже с самого начала вызвала к себе интерес ведущих польских знатоков русской литературы прошлого столетия. Не все они восприняли ее с энтузиазмом, среди реципиентов появились и критические мнения. Однако тут же необходимо уточнить, что данные нелестные отзывы в чрезвычайно редких случаях касались таланта поэта, а чаще всего относились к тематике и смелому, порой «богохульному» языку его произведений.

Несмотря на то, что в определенный историко-политический период, поэзия Есенина не помещалась в «общепринятые рамки», созданные для искусства властями Советского Союза, она все же не переставала печататься и переводиться в Польше ведущими переводчиками и поэтами, такими как: Ясеньски, Броневски, Яворски, Полляк, Новак, Поморски. По мнению Поморского можно говорить о нескольких поколениях переводчиков, для которых Есенин стал одним из «излюбленных» поэтов. Кроме того, есть основания утверждать, что идиостиль автора *Инонии* оказал воздействие также на формирование творческих установок и взглядов некоторых польских поэтов (Подгорского-Околува, Броневского, Ясеньского, Новака). Исходя из вышесказанного следует, что Есенин и его поэзия прочно укоренились в польской литературе (литературной традиции) и, в некотором смысле, повлияли на обогащение ее метафорического языка.

Однако, при всем том, что было выполнено большое количество переводов есенинских стихотворений, творчеству поэта было посвящено лишь несколько комплексных теоретических работ. И как ни странно, но ни одна из них, не касалась непосредственно перевода. Поэтому настоящее исследование было проведено с целью, в какой-то мере, восполнить образовавшуюся лакуну.

Из множества художественных средств выражения, которыми так богата есенинская поэзия, мы выбрали наиболее характерное – метафору. Не будет

преувеличением утверждать, что в искусстве метафорики Есенин добился очень многого, а благодаря «виртуозному» использованию данной фигуры речи его творчество выделяется среди других поэтов.

Перевод поэтических произведений в целом и их отдельных элементов, в том числе и метафор, представляет собой довольно сложную задачу, которая ставит перед переводчиком ряд проблем. Затруднения могут появляться на всех уровнях текста, к тому же дополнительным препятствием является проблема сохранения рифмы, что вводит некоторые ограничения при выборе средств, которыми может пользоваться переводчик (мы имеем в виду те случаи подбора эквивалентов, когда предпочтение отдается более емким, но в то же время коротким лексемам).

Для анализа перевода важную роль играет определение переводческой доминанты, выбор которой часто является субъективным, и зависит от индивидуального решения переводчика. Однако именно этот выбор детерминирует последующие шаги в процессе перевода. Он также непосредственно влияет на то, какие элементы оригинала будут отражены в переводе, а от перевода каких придется отказаться. Решения и выборы переводчиков в некоторой степени зависят от «переводческого канона».

Необходимо уточнить, что данный «канон» основывается лишь на общих правилах перевода. О том, что нет строгих норм, регулирующих работу переводчиков, упоминали неоднократно в своих работах многие ученые, в том числе Гросбарт, которому принадлежит следующее справедливое, и по сегодняшний день актуальное, замечание: «*Trudno wymienić jakąkolwiek dziedzinę działalności, o której wypowiedziano by tyle sprzecznych opinii, co o pracy translatorskiej*». Продолжая рассуждения на тему значимости перевода, ученый пишет также следующее:

Proces przekładu, realizujący się w języku, uznać można za twórczość oryginalną. Należy jednak pamiętać, że produkt tego procesu, będący nowym dziełem, powstałym w inny niż pierwowzór języku, w nurcie innej tradycji literackiej, jest artystycznym odtworzeniem oryginału, a więc zależny jest od niego¹.

Однако стоит помнить, что для данного «канона» характерны индивидуальные черты. Этот переводческий «индивидуальный стиль» становится узнаваемым, когда в переводах можно заметить постоянные переводческие приемы, особенно, когда сквозь перевод начинает «просвечивать» стиль его автора. Это происходит и с переводами Есенина, например, принадлежащими Новаку. Польский поэт и переводчик отдает особое предпочтение избранным темам и останавливает свой выбор на стихотворениях близких ему в идеологиче-

¹ Z. Grosbart, *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1984, s. 12, 19.

ском и тематическом планах (в переводах преобладают произведения, затрагивающие мотивы деревенской жизни), что находит свое объяснение в реализации его собственных творческих замыслов. К тому же, Новак переводит Есенина используя приемы, характерные для его собственного идиостиля, который в определенной степени сформировался под влиянием именно русского поэта. Такой подход к переводу поэзии (когда стиль переводчика выразительно «просвечивает» сквозь перевод или даже доминирует в нем) приводит к тому, что стираются уникальные черты идиостиля автора оригинала.

Необходимо заметить, и другую сторону данного вопроса, иногда «идиостиль» переводчика наносит тексту вред, но бывают и такие случаи, когда «схожесть» стилей переводчика и автора оригинала влияет на высокий уровень «осаждения» и «освоения» произведения в другой культуре. Это относится к той ситуации, когда переводчиком устанавливается баланс в «освоении» оригинального текста.

Несомненно, об удачном переводе можем говорить тогда, когда он начинает функционировать в другом языке и культуре как «родное» литературное произведение. Некоторые переводы стихотворений Есенина можно отнести к числу «прочно укоренившихся» в польской литературе (одним из примеров является перевод стихотворения *Письмо матери*, выполненный Яворским). Читая их польские варианты, наблюдаем огромную работу переводчиков, которые не только поняли и прочувствовали смысл стихотворений, но и нашли на своем родном языке соответственные эквиваленты, проявляющие схожую с подлинником ассоциативность. Мы полагаем, что на высокий уровень большинства переводов могла оказать влияние возможная заинтересованность их авторов философскими воззрениями поэта, их попытка понять его мировосприятие. Такой подход несомненно содействовал понятию реципиентом не только общего смысла произведений, но и того скрытого между строками, порой сложно уловимого настроения, чувства, мысли, которые подтолкнули автора запечатлеть свои эмоции и переживания.

Поэзия для Есенина была, не только творческим выражением своих мыслей и чувств, но и, своего рода, «душевным монологом». Сам поэт понимал это очень глубоко. Рождественский записал за ним следующие слова:

Пишу не для того, чтобы что-то выдумать, а потому, что душа просит. Никогда ничему не учу, а просто исповедуюсь перед всем миром, в чем прав и в чем виноват. Принимайте меня таким как есть каким меня мать и родина на свет произвели...².

² С. Есенин, записал В. Рождественский, *Сергей Есенин*, [в:] С. А. Есенин в воспоминаниях современников, т. 2, сост. и комментарии А. Козловского, Художественная литература, Москва 1986, с. 124.

Переносить все эти эмоции, мысли и переживания в другую культуру, используя средства неродного автору оригинала языка – сложнейшая задача. Она требует от переводчика особой чувствительности при выборе не только средств передачи авторского идиостиля, но и, прежде всего, при выборе переводческой доминанты, а позже последовательности в том, чтобы донести эту доминанту до читателя.

Бывают случаи, когда переводческая доминанта является столь выразительной, что вопрос о ее определении не попадает в категорию сложнорешимых. Однако бывают и такие случаи, когда для ее выделения необходим большой багаж «фоновых» знаний о поэте, позволяющих понять и заметить те важные нюансы идиостиля автора, которые ведут к истинно глубокому прочтению текста.

И хотя выделение доминанты отличается долей субъективизма, то стоит отдавать себе отчет в том, что переводчик никогда не переводит единичное, «вырванное» из всего творчества произведение, а работает с материалом, представляющим часть одного целого. Из этого следует, что даже для перевода одного стихотворения необходимо обладать целым багажом знаний, относящихся к творчеству данного поэта. В нашем случае в центре внимания оказалась есенинская метафора и именно метод ее воспроизведения польскими переводчиками мы пытались исследовать.

Однако, прежде чем приступить к анализу собранного материала, мы посчитали необходимым представить научные работы, которые определяют место метафоры в современной науке. Исходя из того, что тема настоящей работы касалась именно переводческого аспекта, избранные нами теоретические труды, прежде всего, затрагивали вопрос, восприятия метафоры и ее роли в реализации индивидуальных творческих концепций, которые впоследствии привели нас к определению того, что в переводе должно быть сохранено.

Для достижения данной цели, нами были представлены работы, рассматривающие уровни переводимости метафор, из которых следовало, что на перевод метафор оказывает влияние не только их «осаждение» в родной культуре и «нагруженность» ее элементами, но также эстетическое и моральное кодирование принимающей культуры (как показали итоги исследований польских и зарубежных ученых не все метафоры могут быть приняты культурой реципиента). Кроме того, важным аспектом перевода метафоры, на который было обращено внимание являются ассоциативные системы языка оригинала и языка перевода, и различия, выступающие в этих системах. Они имеют большое значение для перевода авторской метафоры, так как он требует от переводчика преодоления границ, связанных с мышлением на родном языке, и погружения в другую языковую культуру, наполненную отличительными ассоциациями с целью поиска / создания соответствующего эквивалента.

Обобщая результаты, представленных нами исследований, мы выделили несколько основных принципов перевода метафоры – перевод метафоры – метафорой (*sensu stricto*), замена метафоры другой метафорой, парафразирование метафоры и введение метафоры в переводе там, где она отсутствовала в оригинале.

Стоит также отметить, что преградой на пути к удачному, полноценному художественному переводу являются, помимо других, «чисто» языковых затруднений, ассоциации, которые чаще всего обладают рядом отличий в разных языках и культурах. Данные отличия приводят к непониманию, к построению неадекватных образов не свойственных языку и культуре реципиента, или, в некоторых случаях, также снижают их художественный уровень. После проведения анализа мы пришли к выводу, что перевод метафоры требует от переводчика не только умения «увидеть», заложенные в метафоре ассоциации, но и подыскивать эквивалентные образы на родном языке, причем имея в виду, что слишком дословное следование оригиналу может порой нивелировать все усилия.

Третий раздел настоящей работы был посвящен практическому анализу стихотворений Есенина и их польских переводов, а также выявлению переводческих стратегий и тех сложностей, связанных с процессом перевода авторской метафоры, которые повлияли на трансформацию метафорического образа. Для проведения данного анализа, исследуемый нами материал был разделен на три тематические группы.

Для каждой тематической группы было проведено исследование, основывающееся на определении значения данной темы для творчества поэта. Это помогло выделить те важные особенности мироощущения Есенина, которые отразились на его произведениях, и, можно смело утверждать, наделили его стиль индивидуальными чертами. Особое восприятие действительности – соединение и взаимное проникновение земного и небесного миров, непосредственная связь человеческого и природного, воплощение и rastворение религии в окружающем мире природы – все это оказало большое влияние на формирование уникального поэтического языка. Мы поставили себе цель проследить отражение данных черт есенинского стиля в польских вариантах стихотворений.

Итак, после анализа переводов, составляющих первую группу «природных» метафор, мы пришли к выводу, что благодаря многим точкам соприкосновения польской и русской культуры, авторские метафоры из данной группы в большинстве случаев переводились с сохранением ассоциаций.

Затруднения, с которыми столкнулись переводчики в процессе работы с текстом касались метафор, которые не поддавались переводу по принципу М–М, будучи сложными для «раскодирования», либо были нагружены культурными элементами. Однако нами были также отмечены случаи не до конца продуманного изменения переводчиками всего образа (или его элементов), что

повлияло на искажение метафоры, или ее полное трансформирование. Данные решения повлекли за собой создание непонятных, нелогичных образов, иногда очень сильно удаленных в ассоциативном плане от оригинала. Стоит отметить, что неудачные решения представляли немногочисленную группу.

В ходе анализа в данной группе нами была выделена новая стратегия перевода авторских метафор, не разработанная в приводимых научных трудах. При введении незначительных трансформаций в процессе перевода переводчики создавали «новые» образы по стилю максимально сближенные со стилем Есенина, т.е. можно сказать, что создавали метафоры «в есенинском стиле». Данная стратегия реализовалась в тех случаях, когда переводчики решались на небольшие изменения метафорического образа. По нашему мнению, такой прием можно реализовать только в случае, если переводчик глубоко «проник» в стиль поэта.

Следующая тематическая группа заключала в себе метафоры, связанные с православной верой и ее атрибутами. Как было уже отмечено, отношение Есенина к вере обладало своеобразным характером – в его мировосприятии все атрибуты православной веры переносятся в природный мир, причем нисколько при этом не снижаясь. Обоожествление природного и животного миров нашло яркое выражение в лирических произведениях поэта.

Как указало наше исследование польских вариантов стихотворений, относящихся к данной тематической группе, перенос культурных реалий, связанных с верой в редких случаях происходил без потерь в ассоциативном и художественном планах. Чаще всего польский вариант оказывался результатом переработки «православных элементов», «сглаживания» образов, связанных с религией, или замены их мирскими образами. Тем не менее, стоит отметить, что в некоторых случаях, ряд изменений, на которые решались польские переводчики, приводил к удачному построению метафорического образа и к передаче ассоциаций, а также эмоционального заряда, сближенного с оригиналом. К высокому уровню польских переводов несомненно можем отнести факт, что в большинстве случаев переводчикам удалось донести до польских читателей есенинское «двоемирие».

В последнюю тематическую группу, которую мы поддали анализу, вошли метафоры, опорным компонентом которых являлся колоративный элемент. Поскольку наиболее «продуктивными» по частотности использования в есенинской поэзии являются лексемы, обозначающие синий и голубой цвета, на фоне других обладающие не только количественным преимуществом, но и «качественным» выражением (данные цвета использовались поэтом, прежде всего, для изображения портрета Родины – темы, которая проходит сквозь все творчество поэта, и можно смело утверждать, что является в нем ведущей). Именно соединение этих двух красок (семантика синего связана с могуществом, а голубого с нежностью) в образе России является существенным для восприятия и передачи образа Родины.

Исследование данной тематической группы привело нас к следующим выводам: одни и те же цвета, выступающие в разных культурах, как ни странно, воспринимаются по-разному. Синий и голубой цвета, обладающие в творчестве поэта также авторской семантикой, переводятся польскими переводчиками без необходимой (для данного случая) последовательности в подборе эквивалентов. Если по отношению к голубому цвету, чаще всего используются лексемы «niebieski» и «błękitny», то по отношению к синему цвету, были выделены следующие цветовые обозначения: «błękitny», «siny», «lazurowy», «granatowy», «modry», «siwy», «szafirowy». Из этого следует, что оба цвета, несмотря на отличия цветовой гаммы, переводятся с помощью лексемы «błękitny», что могло бы свидетельствовать о том, что разница между двумя этими колорантами далеко не для всех является очевидной. Отсутствие выразительной черты для отделения данных колоративных единиц, а также использование широкого круга разных тонов синего и голубого цвета, поспособствовало тому, что образ России в польских переводах не был построен по принципу контрастности, как это наблюдалось в оригиналах. По нашему мнению, данная «непоследовательность» привела к «цветовому уравниванию», «размытости» образа Руси в польских переводах, что повлекло за собой ассоциативную «обедненность» колоративных метафор, лишая их есенинского «противопоставления».

Подытоживая проведенный нами анализ приходим к выводу, что применение трансформаций в процессе перевода авторских метафор, несмотря на близость языков и культур, в большинстве случаев действительно было неизбежным. Отметим, что благодаря некоторым из них, метафору удалось сохранить в тексте. Однако были среди изменений также такие, которые мы не можем отнести в разряд удачных или «оправданных».

Результатом переработки метафор были ассоциативные сдвиги, которые в разной степени трансформировали поэтический образ, иногда приводя к снижению художественного уровня метафор, или же к отсутствию логики в построении образов. Однако чаще всего ассоциативный пласт метафоры передавался, если не полностью, то хотя бы частично.

Исходя из результатов настоящего исследования, можно предложить установки, которыми следовало бы руководствоваться при переводе авторских метафор Есенина. В процессе перекодирования есенинских метафорических образов существенным, по нашему мнению, является сохранение ассоциативных связей, которые отражают мировосприятие поэта и являются главной составляющей его идиостиля. Поэтому стоит приложить усилия для реализации, выделенной нами стратегии – поиска эквивалента в характерном для поэтики русского автора стиле, находя нужные элементы в других произведениях самого Есенина, черпая таким образом из его творчества. Кроме этого, чрезвычайно важным является воспроизведение есенинской эмоциональности, отраженной в метафорах.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

I. НАУЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ

- Abramowiczówna Z., *Antroponimia w liryce S. Jesienina*, „Linguodidactica” 1998, z. 2, s. 7–13.
- Balbus S., *Posłowie*, [w:] S. Jesienin, *Poezje*, wybrał i przełożył T. Nowak, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1975.
- Bednarczyk A., *Wybory translatorskie. Modyfikacja tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1999.
- Bednarczyk A., *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Black M., *Metaphor, Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, vol. 55 (1954–1955), London 1954, pp. 273–294.
- Bogusławski A., *O metaforze*, „Pamiętnik Literacki” 1971, LXII, z. 4, s. 113–126.
- Bogdanowicz E., *O pojęciu konotacji w lingwistyce (na przykładach polskich i rosyjskich)*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2013, t. 13, s. 7–18.
- Catford J., *A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics*, Oxford University Press, London 1965.
- Chądzyński H., *Morderstwo Jesienina?*, „Kultura i Życie” 1989, nr 10, s. 1–4.
- Chodasiewicz W., *Jesienin*, tłum. W. Bieńkowska, „Literatura na Świecie” 02.1991, s. 194–230.
- Dagut M., *Can “Metaphor” Be Translated?*, „Babel” 1976, pp. 21–33.
- Dagut M., *More about the Translatability of Metaphor*, „Babel” 1987, pp. 77–83.
- Dobrzyńska T., *Metafora*, Ossolineum Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, Wrocław 1984.
- Dobrzyńska T., *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, IBL, Warszawa 1994.
- Erenburg I., *Ludzie, lata, życie*, tłum. W. Komarnicka, Czytelnik, Warszawa 1966.
- Jaworski K. A., *W 20-lecie śmierci Jesienina*, „Światło” 1946, nr 1, s. 5.
- Jesienin S., *Czarny człowiek i inne wiersze*, M. Stępińska (red.), Wydawnictwo Bohdana Wrocławskiego, Warszawa 1994.
- Jesienin S., *Wiersze*, tłum. H. Ditchen, Nowy Świat, Warszawa 2015.
- Jesienin S., *Jar, frag.*, tłum. K. Frejdlich, „Literatura na Świecie” 11.1985, s. 3–14.
- Jędruszczak P., *Kontrowersje wokół Jesienina nie wygasły*, „Rzeczpospolita” 1995, nr 229, s. 25.
- Jędruszczak P., *Jesienin padł ofiarą oprawców Stalina*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 213, s. 29.
- Fizman S., *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1962, s. 229–230.
- Frejdlich K., *„... czule chory wspomnieniem dzieciństwa”*, „Rocznik Literacki” 1962, s. 84–93.
- Fung M., Kiu K. L., *Metaphor Across Language and Culture*, „Babel” 1987, pp. 85–101.

- Grochowina J. A., *Jasnowłosy czarny człowiek, czyli prawie Puszkina*, [w:] *Czarny człowiek i inne wiersze*, M. Stępińska (red.), Wydawnictwo Bohdana Wrocławskiego, Warszawa 1994, s. 5–17.
- Grosbart Z., *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1984.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.
- Kruk M., *Z problemów recepcji S. Jesienina w Polsce w latach 1960–1985*, „Zeszyty Naukowe” Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Materiały Ogólnopolskiej Konferencji poświęconej postaci S. Jesienina, J. Czykwin (red.), Białystok 1987, s. 173–190.
- Kurylak J., *Rok Jesieninowski*, „Literatura” 1996, nr 3, s. 32.
- Lakoff J., Johnson M., *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, Chicago 1980.
- Lewicki R., *Konotacja obcości w przekładzie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1993.
- Litwinow J., *Rosyjska poezja radziecka lat dwudziestych w polskiej opinii literackiej 1945–1965*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1972, nr 3, s. 43–65.
- Lubnicki N., *Światopogląd Jesienina w świetle jego twórczości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006.
- Malej I., *Indywidualizm impresjonistyczny Konstantina Balmonta. Świat wyobraźni poetyckiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999.
- Mały słownik języka polskiego*, E. Sobol (red. tomu), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Mandelblit N., *The cognitive view of metaphor and its implications for translation theory*, [in:] eadem, *Translation and Meaning*, Maastricht, Universitaire Press, 1995, pp. 483–495.
- Marienhof A., *Romans z przyjaciółmi. Anatol Marienhof*, tłum. A. Galis, PIW, Warszawa 1968.
- Marszałek M., *Проблемы перевода донских диалектизмов на польский язык*, Wydawnictwo Uczelniane WSP w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1999.
- Mayenowa M. R., *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, Wrocław 1979.
- Morochow F., „Argumenty” 1989, nr 26, s. 10.
- Morski E., *Gubię człowieka oraz przekłady z rosyjskiego: Michał Lermontow Demon, Sergiusz Jesienin Anna Snegina*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1966, s. 101–125.
- Newmark P., *Approaches to Translation*, Pergamon Press, New York 1981.
- Newmark P., *A Textbook of Translation*, State University of New York Press, New York 1988.
- Nida E., *Toward a Science of Translating*, Brill, Leiden 1964.
- Ojcewicz G., Włodarczyk R., Zajdel D., *Zabójstwo Sergiusza Jesienina: Studium kryminalistyczno-historycznoliterackie*, Wydawnictwo WSPol, Szczytno 2009.
- Ojcewicz G., *Wokół śmierci Sergiusza Jesienina, czyli Tekst poetycki jako źródło wiedzy o przestępstwie*, „Slavia Orientalis” 2008, nr 4, s. 463–483.
- Ojcewicz G., Włodarczyk R., *Samobójstwo czy perfidne zabójstwo? Śmierć Sergiusza Jesienina w świetle współczesnej wiedzy kryminalistycznej i historycznoliterackiej*, cz. 1, „Przegląd Policyjny” 2008, nr 4, s. 5–39; *Samobójstwo czy perfidne zabójstwo?*

- Śmierć Sergiusza Jesienina w świetle współczesnej wiedzy kryminalistycznej i historycznoliterackiej*, cz. 2, „Przegląd Policyjny” 2009, nr 1, s. 5–22.
- Ojcewicz G., Włodarczyk R., Zajdel D., *Najnowsza wersja okoliczności i przyczyny śmierci Sergiusza Jesienina. Od zlecenia do ekshumacji*, http://mediacentr.info/pl/criminal/najnowsza-wersja-okolicznoeshci-i-przyczyny-eshmierci-sergiusza-jesienina-od-zlecenia-do-ekshumacji__253 (dostęp: 24.03.2016).
- Osadnik W. M., Urban I., *Teoria wielosystemowa a kulturowo-obyczajowy aspekt tłumaczenia idiomów*, [w:] *Obyczajowość a przekład*, P. Fast (red.), „Śląsk”, Katowice 1996, s. 181–190.
- Parajska M., *Okoliczności śmierci S. Jesienina*, „Przyjaźń” 1989, nr 24, s. 7.
- Pelc J., *Zastosowanie funkcji semantycznej do analizy pojęcia metafory*, [w:] *Rozprawy logiczne*. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Kazimierza Ajdukiewicza, T. Kotarbiński, I. Dąbska (red.), Warszawa 1964, s. 123–153.
- Piotrowski W., *Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wrocław–Warszawa–Kraków, Kraków 1967.
- Piotrowski W., *Imażynizm rosyjski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1977.
- Piotrowski W., *Sposoby konstruowania podmiotu lirycznego w poezji rosyjskiej lat dwudziestych (W. Majakowski i S. Jesienin)*, [w:] *Postać w literaturze rosyjskiej XX wieku (analizy i przekroje)*, S. Poręba (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1983, s. 39–46.
- Piotrowski W., *Problemy interpretacji i reinterpretacji twórczości S. Jesienina*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych”, Wydawnictwo PAN, Kraków 1996, t. 39, z. 2, s. 37–38.
- Perkowska J., Sawejko K., Sadowska E., Szymańska A., Szewczyk J., „*Pokuć*”, czyli tradycyjny kąt obrzędowy we wnętrzu wiejskiego domu mieszkalnego na Białostocczyźnie – wyniki badań z lat 2012–2013, „Architecturae et Artibus”, 2/2014, s. 50–65.
- Pollak S., *Niepokoje poetów*, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1972.
- Pollak S., *Recenzja*, „Rocznik Literacki”, 1957, s. 472.
- Pollak S., *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1958, 1959, 1960 (wydanie zbiorowe), s. 588–589.
- Pollak S., *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1961, s. 431–432.
- Pollak S., *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1961, s. 432–433.
- Pollak S., *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1971, s. 535.
- Pollak S., *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1975, s. 541.
- Pollak S., *Wyprawy za trzy morza*, Czytelnik, Warszawa 1962.
- Pomorski A., *Jego Moskale*, „Literatura na Świecie” 2007, 7/8, s. 403.
- Popiel-Machnicki W., *Религиозность поэзии С. Есенина*, „Studia Rossica Posnaniensia”, 1996, z. 27, s. 109–114.
- Poręba G., *Tradycje a nowatorstwo w literaturze radzieckiej pierwszych lat porewolucyjnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1979.
- Richards I., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford 1936.
- Rosyjskie kierunki literackie przełomu XIX i XX wieku*, Z. Barański, J. Litwinow (red.), PWN, Warszawa 1982.
- Słomiński K., *Świat poetycki Sergiusza Jesienina i rudymenty wierzeń słowiańskich*, „Zeszyty Naukowe” Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Materiały Ogól-

- nopolskiej Konferencji poświęconej postaci S. Jesienina, J. Czykwin (red.), Białystok 1987, s. 69–86.
- Snell-Hornby M., *Translation Studies, an Integrate Approach*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1995.
- Stern A., *We władzy czarnego człowieka*, [w:] *Głód jednoznaczności*, Czytelnik, Warszawa 1972.
- Strzetelski J., *Angielskie i Amerykańskie badania nad metaforą*, „Pamiętnik Literacki” 1966, 57/1, s. 295–326.
- Szerszeniewicz W., *Kalendarz imażynistów*, tłum. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 10.12.1977, s. 250–277.
- Szerszunowisz W., *Jesieninowska koncepcja przemijania*, „Zeszyty Naukowe” Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Materiały Ogólnopolskiej Konferencji poświęconej postaci S. Jesienina, J. Czykwin (red.), Białystok 1987, s. 141–156.
- Szokalski J., *Jesienin w Polsce powojennej*, [w:] „50 lat polskiej rusycystyki literaturoznawczej”, W. Bulandra (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 188–210.
- Szokalski J., *Czas w poezji Sergiusza Jesienina*, SOW, Warszawa 1995.
- Szymak-Reifer J., *Recenzja*, „Rocznik Literacki” 1977, s. 356–357.
- Świątek J., *W świecie powszechnej metafory*, Wydawnictwo PAN, Warszawa 1998.
- Tabakowska E., *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Universitas, Kraków 2004.
- Toury G., *Metoda opisowych badań przekładu*, tłum. A. Sadza, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, P. Bukowski, M. Heydel (red.), Znak, Kraków 2009, s. 205–222.
- Van den Broeck R., *The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation*, „Poetics Today” 1981, vol. 2, no. 4, *Translation Theory and Intercultural Relations*, pp. 73–87.
- Watała E., Woroszyński W., *Życie Sergiusza Jesienina*, PIW, Warszawa 1973.
- W kręgu Jesienina*, J. Szokalski (red.), Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 2002.
- Woroszyński W., *Węc to jest to szczęście i inne wiersze*, Wydawnictwo Tadeusza Nuckowskiego Gdzie Indziej, Przemyśl 1992.
- Zadura B., *Nad przekładem Jaru*, „Literatura na Świecie” 01.1987, s. 322–328.
- Zawodziński K. W., *Jesienin na scenie*, „Arkona” 1948, nr 4/6, s. 8.
- „Zeszyty Naukowe” Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Materiały Ogólnopolskiej Konferencji poświęconej postaci S. Jesienina, J. Czykwin (red.), Białystok 1987.
- Zbyrowski Z., *Czterdzieści lat sławy literckiej Sergiusza Jesienina w Polsce*, „Slavia Orientalis”, Warszawa 1964, nr 1, s. 3–54.
- Żeromski S., *Snobizm i postęp*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa 1922.

Литература на русском языке

- Алимпиева Р., *Художественно-изобразительная роль алого цвета в поэзии С. Есенина*, «Ученые записки», Издательство Калининградского ун-та, Калининград 1968, вып. I, с. 177–194.
- Алимпиева Р., *Эстетическая значимость слов группы «желтый» в поэзии С. Есенина*, «Ученые записки», Издательство Калининградского ун-та, Калининград, 1971, вып. IV, с. 31–47.

- Арнольд И., *Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Сборник статей*. П. Бухаркин (ред.), Издательство С.-Петербургского университета, Санкт-Петербург 1999.
- Афанасьев А., *Поэтические воззрения славян на природу*, т. 1–3, Москва 1865–1869.
- Афанасьев А., *Поэтические воззрения славян на природу*, в 3-тт., т. 3, Индрик, Москва 1994.
- Бабулевич С., *Цветообозначения как средство реализации концепта «Родина» в художественной картине мира С. Есенина*, (неопуб. дис.), Калининград 2004.
- Базанов В., *Сергей Есенин и крестьянская Россия*, Советский писатель, Ленинград 1982.
- Бархударов Л., *Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода*, Международные отношения, Москва 1975.
- Бахилина Н., *История цветообозначений в русском языке*, Наука, Москва 1975.
- Белов А., *Цветовые этноэидемы как объект этнопсихолингвистики*, [в:] *Этнопсихолингвистика*, Наука, Москва 1988.
- Блэк М., *Метафора*, [в:] *Теория метафоры*, Н. Арутюнова (ред.), Прогресс, Москва 1990.
- Борzych Л., *Флористическая поэтика С. А. Есенина: классификация, функция, эволюция*, автореферат, Тамбов 2012.
- Борковец Н., *Техническая метафора в художественной картине мира*, (неопуб. дис.), Екатеринбург 2002.
- Буслав Ф., *Исторические очерки Ф. И. Буслаева по русскому орнаменту в рукописях*, Типография Академии наук, Петербург 1917.
- Василевич А. (ред.), *Наименование цвета в индоевропейских языках: Системный и исторический анализ*, КомКнига, Москва 2007.
- Вацура В., Гей Н., (ред.), *Есенин С. А. в воспоминаниях современников*, т. 1, Художественная литература, Москва 1986.
- Волков А., *Художественные искания Есенина*, Советский писатель, Москва 1976.
- Вежбицкая А., *Язык. Культура. Познание*, перевод. с англ., М. Кронгауз (ред.), Русские словари, Москва 1999.
- Воронова О., *Сергей Есенин и русская духовная культура*, Москва 2000.
- Гете И., *Учение о цвете*, ч. 1, перевод. С. Месяц, Кругъ, Москва 2012.
- Давидян З., *Способы перевода цветообозначений с французского языка на испанский*, «Вестник ВолГУ», 2008, вып. 7, сер. 2, с. 134–136.
- Дэвидсон Д., *Что означают метафоры*, [в:] *Теория метафоры*, Н. Арутюнова (ред.), Прогресс, Москва 1990.
- Занковская Л., *«Большое видится на расстоянии...» С. Есенин, В. Маяковский и Б. Пастернак*, Издательство Московского педагогического государственного университета, Москва 2005.
- Казакова Т., *Практические основы перевода*, Союз, СПб. 2000.
- Козловский А., сост. и ком., *Есенин С. А. в воспоминаниях современников*, т. 2, Художественная литература, Москва 1986.
- Комиссаров В., Коралова А., *Практикум по переводу с английского языка на русский*, Высшая школа, Москва 1990, с. 115–116.
- Коржан Н., *Есенин и народная поэзия*, 1969, <http://s-aesenin.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st002.shtml> (доступ: 06.2015).

- Кошечкин С., *Сергей Есенин*, Советская Россия, Москва 1974.
- Кошечкин С., *Весенней гулкой ранью... Этюды, раздумья о Сергее Есенине*, Детская литература, Москва 1984.
- Куняев Ст., Куняев С., *Сергей Есенин*, Терра, Москва 1999.
- Лакофф Дж., Джонсон М., *Метафоры, которыми мы живем*, перевод А. Баранова, А. Морозовой, URSS, Москва 2008.
- Левин Ю., *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*, Языки русской литературы, Москва 1998.
- Марченко А., *Поэтический мир Сергея Есенина*, Советский писатель, Москва 1972.
- Марченко А., *Есенин – путь и беспутье*, Астрель, Москва 2012.
- Мешковска В., *Семантическая доминанта ДОРОГА в поэтических текстах С. Есенина*, „Zeszyty Naukowe” Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, *Materiały Ogólnopolskiej Konferencji poświęconej postaci S. Jesienina*, J. Czykwin (red.), Białystok 1987, s. 235–246.
- Наумов Е., *Сергей Есенин. Жизнь и творчество*, Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, Москва 1960.
- Наумов Е., *Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха*, Лениздат, Ленинград 1972.
- Ойцевич Г., *Поэтическое произведение как источник информации о преступлении (поэты-современники о смерти Сергея Есенина)*, [в:] *Актуальные проблемы современной науки*, Н. Озерова (общ. ред.), Издательство НИЯК, СПб. 2009, с. 172–177.
- Ойцевич Г., Влодарчик Р., *Криминалистический эксперимент с применением огнестрельного оружия при установлении обстоятельств смерти поэта Сергея Есенина*, [в:] *Криминалистика и судебная экспертиза: наука, обучение, практика / kriminalistika ir tiesio eksprtize: mosklas, studijas, praktyka, sudarytojai* H. Malevski, G. Juodkaite-Gransteine, Vilnius 2009, с. 211–234.
- Петров В., *Язык и логическая теория: в поисках новой парадигмы*, «Вопросы языкознания», т. 2, Ю. Апресян, А. Бондарко, В. Гак (ред.), 1998.
- Похлебкин В., *Словарь международной символики и эмблематики*, Международные отношения, Москва 2001.
- Прокушев Ю., *Сергей Есенин*, Детская литература, Москва 1971.
- Ричардс А., *Философия риторики*, [в:] *Теория метафоры*, Н. Арутюнова (ред.), Прогресс, Москва 1990.
- Рецкер Я., *Теория перевода и переводческая практика*. Очерки лингвистической теории перевода, дополнения и комментарии Д.И. Ермоловича, Издательство Р. Валент, Москва 2007, 3-е изд.
- Рябцева Н., *Прикладные проблемы переводоведения*, Флинта-Наука, Москва 2013.
- Самоделова Е., *Символика цвета у С. А. Есенина и свадебная поэзия Рязанщины*, «Филологические науки», 1992, № 3, с. 12–22.
- Серов В., *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений*, «Локид-Пресс», Москва 2003.
- Склярская Г., *Метафора в системе языка*, Наука, СПб. 1993.
- Солнцева Н., *Китежский павлин*, Скифы, Москва 1992.
- Солнцева Н., *Сергей Есенин*, Издательство МГУ, Москва 1998.
- Солнцева Н., *Сергей Есенин*, В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам, Издательство МГУ, Москва 2000, 3-е изд.

- Сорокин Ю., Марковина И., Крюков А. и др., *Этнопсихоллингвистика*, Наука, Москва 1988.
- Стасов В., *Русский народный орнамент. Шитье, ткани, кружева*, СПб. 1872, вып. 1.
- Стасов В., *Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени*, СПб. 1884; 1887, вып. 1–3.
- Телия В., *Метафора в языке и тексте*, Наука, Москва 1988.
- Теория метафоры*, Н. Арутюнова (ред.), Прогресс, Москва 1990.
- Толковый словарь русского языка*. С. Ожегов, Н. Шведова (ред.), РАН, Москва 2002.
- Шубникова-Гусева Н., *Русское зарубежье о Есенине*, т. 2, ИНКОН, Москва 1993.
- Фрейденоберг О., *Античные теории*, Государственное социально-экономическое издательство, Ленинград 1936.
- Эвентов И., *Сергей Есенин*, Общество по распространению политических и научных знаний РСФСР, Москва 1957.
- Эпштейн М., «Мужские» деревья, «Первое сентября», 2009, № 22, http://lit.1september.ru/view_article.php?ID=200902212 (доступ: 06.2015).
- Юдушкина О., *Библейские мотивы в поэмах С. А. Есенина 1917–1920 годов*, Москва 2011.
- Юшин П., *Сергей Есенин. Идеино-творческая эволюция*, Издательство МГУ, Москва 1969.
- Юшин П., *Сергей Есенин. Поэзия*, Издательство Московского университета, Москва 1969.
- Ханевска Б., *Информативная ценность диалектных слов в повести Сергея Есенина «ЯР»*, „Zeszyty Naukowe” Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, *Materiały Ogólnopolskiej Konferencji poświęconej postaci S. Jesienina*, J. Czykwin (red.), Białystok 1987, s. 247–254.
- Харчевников В., „Скифский язык” Сергея Есенина, „Отчий край” 1995, № 3, с. 45–52.
- Ходасевич В., *Есенин, [в:] Полное собрание сочинений*, сост. А. Козловский, Олма-Пресс, Москва 2002.

II. ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ТЕКСТЫ

- Есенин С., *Полное собрание сочинений в 7-ми томах*, т. 1, Ю. Прокушев (гл. ред.), Наука-Голос, Москва 1995.
- Есенин С., *Полное собрание сочинений в 7-ми томах*, т. 2, Ю. Прокушев (гл. ред.), Наука-Голос, Москва 1997.
- Есенин С., *Полное собрание сочинений в 7-ми томах*, т. 4, Ю. Прокушев (гл. ред.), ИМЛИ РАН, Москва 2004.
- Есенин С., *Полное собрание сочинений в 7-ми томах*, т. 5, Ю. Прокушев (гл. ред.), ИМЛИ РАН, Москва 2005.
- Есенин С., *Полное собрание сочинений в 7-ми томах*, т. 7, книга 1-ая, Ю. Прокушев (гл. ред.), ИМЛИ РАН, Москва 2004.
- Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej 1880–1967*, wybrali i ułożyli W. Dąbrowski, A. Mandalian i W. Woroszyński, Ossolineum, Wrocław 1971.
- Dwa wieki poezji rosyjskiej*. Antologia, ułożyli i opracowali M. Jasturn i S. Pollak, Czytelnik, Warszawa 1947.

- Jesienin S., *Poezje*, wybór i wstęp Z. Feddecki, PIW, Warszawa 1960.
- Jesienin S., *Poezje*, wybrał Z. Feddecki, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1977.
- Jesienin S., *Stopy czasu*, tłum. K. A. Jaworski, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1961.
- Jesienin S., *Wiersze*, tłum. A. Lewandowski, Aksjomat, Toruń 2012.
- Jesienin S., *U przyjaciół*, tłum. L. Lewin, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1961.
- Jesienin S., *Poezje*, tłum. T. Nowak, Wydawnictwo Literackie Kraków, Kraków 1975.
- Jesienin S., *Kamieniem strącam księżyc*, tłum. A. Pomorski, Świat Książki, Warszawa 2010.
- Jesienin S., *Moi Moskale*, tłum. W. Woroszyński, Biuro Literackie, Wrocław 2007.
- Jesienin S., *Biała krynica*, wyd. I, tłum. A. Zelenay, Czytelnik, Warszawa 1967.
- Pollak S., *Wiersze wybrane i przekłady*, Czytelnik, Warszawa 1954.
- Stu trzydziestu poetów. Wybór poezji narodów radzieckich*, wybrał i opracował S. Pollak, PIW, Warszawa 1957.

III. ЭЛЕКТРОННЫЕ ИСТОЧНИКИ

- Православная энциклопедия*, www.azbyka.ru (доступ: 02.2016).
- Janusz Uhma, *Republika*, http://j_uhma.republika.pl/jesienin.html (доступ: 05.2015).
- „Libertas”, http://www.libertas.pl/poezja_sergiusz_jesienin_wybor_wierszy.html (доступ: 05.2015).
- Leksykon teologiczny*, www.opoka.org.pl (dostęp: 02.2016).
- Poema.pl*, <https://poema.pl/kontener/1030-jesienin-sergiusz> (доступ: 05.2015).
- Szuflada.net*, <http://szuflada.net/wiersze-siergiej-jesienin/> (доступ: 08.2015).

ИНДЕКС

Абрамович София [Abramowicz Zofia] 22, 185

Абрамовичувна София 22

Алимпиева Роза 155, 188

Аристотель 47–49, 61

Арнольд Ирина 166, 189

Арутюнова Нина 48, 50, 55, 59, 189–191

Афанасьев Александр 79, 88, 90, 123, 124, 189

Афина 129

Афродита 92

Ахматова Анна 33, 35

Бабулевич Светлана 159, 161, 189

Базанов Вадим 77, 189

Бальбус Станислав 35, 36

Баранов Анатолий 52, 190

Бараньски Збигнев 38

Бархударов Леонид 57, 59, 61, 72, 189

Бахилина Наталья 154, 189

Беднарчик Анна 9, 171

Белов Александр 154, 189

Белый Андрей 78, 79

Беньковская Вера 41

Бжехва Ян 29, 41

Блок Александр 31, 34, 35, 78, 79

Богданович Эльжбета 58

Богуславски Анджей 56

Борzych Лариса 91, 92, 189

Борковец Наталья 67, 68, 73–75, 189

Брандстаэттер Роман 15

Броневски Владислав 11, 14, 25, 28–31, 38, 41, 151, 177

Брюсов Валерий 30

Буковски Петр [Bukowski Piotr] 70, 188

Буландра Веслава [Bulandra Wiesława] 12, 188

Буслаев Федор 79, 88, 90, 189

Бучковна Мечислава 29

Бюхлер Карл 58

Ван ден Брок Раймонд 64, 69

Василевич Александр 154, 189

Ватала Эльвира 12, 19, 20, 125

Вацууро Вадим 125, 189

Вежбицкая Анна 159, 189

Вико Джамбаттиста 49

Винавер Кароль 14

Вине Жан-Поль 61

Влодарчик Рената 12, 23, 190

Вовк Вера 72

Волков Анатолий 77, 155, 189

Воронова Ольга 123, 130, 131, 189

Ворошильски Виктор 12, 19, 20, 29, 34, 41–43, 111, 112, 125, 151

Выходцев Петр 89, 90, 100

Гак Владимир 47, 61, 72, 190

Галис Адам 32

Гей Николай 125, 189

Георг Гегель 49

Гете Иоганн Вольфганг 160, 189

Гомолицки Лев 26

Городецки Сергей 80, 94

Горький Максим 16

Грек Феофан 131

Гросбарт Зигмунт 59, 60, 178

Гроховина Юзеф 41, 42

Давидян Зарина 173, 189

Дагут Менахем 60–63, 65, 68, 69, 101

Дарбельне Жан 61

Деметрий 49

Джонсон Марк 48, 52, 59, 65, 190

Дитхен Генрик 44

Добжиньска Тереса 48, 56, 57, 70–72,
102, 105, 109
Домбровски Витольд 34
Домбска Ирэна [Dąbska Irena] 55, 187
Достоевский Федор 130
Дэвидсон Дональд 51, 52, 189

Ендрошчик Петр 23
Есенин Сергей 7–9, 11–45, 61, 77–100,
102, 103, 105, 107, 109, 111, 113,
116, 119, 120, 123–139, 141–144,
146, 149, 150, 152, 154–162, 164,
166, 173, 177–179, 181–183, 187–
191

Жаворонкова Алла 89
Жеромски Стефан 13, 14
Жираник Бохдан 14

Заводзински Кароль 13, 26, 27
Загурски Ежи 27, 28
Задуря Бохдан 39, 40
Зайдел Дариуш 12
Захентер Витольд 15
Збыровски Зыгмунт 12, 24, 26, 33
Зевс 129
Зеленай Анна 33, 108

Иванов Разумник 78
Ивашкевич Ярослав 13
Ивнев Рюрик 37
Иисус 131

Казакова Тамара 73, 74, 189
Каменьска Анна 29, 34, 107, 120
Квинтилиан 49
Киу К. Л. 65
Клоэпфер Рольф 61
Клюев Николай 79
Комарницка Вацлава 32
Комиссаров Виллен 61, 72, 73, 189
Копалиньски Владислав [Kopaliński
Władysław] 94, 186
Коралова Анастасия 73, 189
Коржан Виктор 89, 90, 100, 189

Котарбиньски Тадеуш [Kotarbiński
Tadeusz] 55, 187
Кошечкин Сергей 77, 190
Кравцов Николай 89, 100
Кронгауз Максим 159, 189
Крук Миколай 12, 24, 29
Крюков Александр 154, 191
Кузнецов Виктор 23
Кэтфорд Джордж 48

Лазарь 128
Лакофф Джордж 48, 52, 59, 65, 190
Левандовски Анджей 44, 122
Левин Леопольд 28–30, 32, 54, 116–119,
122, 152, 190
Левин Юрий 53
Левицки Роман 57, 72
Лермонтов Михаил 27
Литвинов Ежи 16, 27, 38
Лободовски Юзеф 14, 15
Лубницки Нарциз 22

Маснова Рената 48
Малей Изабела 155
Мандельблит Нили 65, 66
Мариенгоф Анатолий 32, 37, 78
Марковина Ирина 154, 191
Марченко Алла 9, 22, 77, 79, 80, 82, 87,
88, 123–125, 155, 157, 159, 160, 190
Маршалек Марек 40
Маяковский Владимир 16, 21, 27, 31, 35, 189
Месяц Светлана 143, 144, 160, 189
Мешковска Валентина 21, 190
Михаленко Наталья 128
Монгирд Тадеуш 29, 30, 143, 150
Мономах Владимир 130
Морски Ежи 14, 33
Мочульский Константин 83

Найда Юджин 60, 61, 65
Наумов Евгений 77, 161, 190
Нейман Борис 89
Новак Тадеуш 11, 35, 36, 41, 105, 116–
118, 150, 177–179
Ньюмарк Питер 59–63, 68–70, 101

- Оаннес** 129
Ожегов Сергей 145, 146, 191
Озирис 129
Ойцевич Гжегож 12, 23, 190
Осадник Вацлав 65, 103
- Панфилов Григорий** 78, 125
Пастернак Борис 35, 189
Пауль Герман 49
Пельц Ежи 55, 56
Перковска Юстина [Perkowska Justyna] 144, 187
Петровски Владислав 11–15, 20, 22, 24, 30, 37, 77
Подгорски-Околув Леонид 11, 14, 26, 28, 29, 177
Полляк Северин 16–19, 25–28, 30–32, 34–36, 122, 177
Поморски Адам 25, 37, 38, 42–44, 111, 112, 116–118, 144, 146, 147, 153, 170, 174, 177
Попель-Махницки Вавжинец 22
Порэмбина Габриэля 20
Похлебкин Владимир 92, 190
Прокушев Юрий 77, 157, 160, 190, 191
Прэмба Станислав [Poręba Stanisław] 20, 187
Пушкин Александр 27
- Рецкер Яков** 61, 72, 73, 190
Ричардс Айвор 47, 49, 50, 190
Рождественский Всеволод 128, 160, 179
Розанов Иван 125
Рублев Андрей 131
Рэйсс Катарина 61
- Савейко Катажина [Sawejko Katarzyna]** 144, 187
Садовска Эвелина [Sadowska Ewelina] 144, 187
Самоделова Елена 155, 190
Свентек Ежи 48
Серов Вадим 8, 190
Скляревская Галина 47, 48, 59, 190
Слободник Владимир 14, 15, 29
- Сломиньски Казимеж** 21
Смашч Вальдемар 33
Снелл-Хорнби Мари 63, 64
Соболь Ельжбета [Sobol Elżbieta] 146, 171, 186
Солнцева Наталья 9, 77, 79, 80, 95, 125, 126, 157, 160, 190
Сорокин Юрий 154, 191
Стасов Владимир 79, 89, 191
Степиньска Мария [Stępińska Maria] 41, 185, 186
Степняк-Кравчинский Сергей 87
Стерн Анатолий 19
Стжетельски Ежи 48
- Табаковска Эльжбета** 70, 101
Телия Вероника 54, 55, 191
Теофраст 49, 61
Теренций 8
Туры Гидеон 70
Тютчев Федор 31, 34
- Урбан Изабела** 65, 103
- Фаст Петр [Fast Piotr]** 65, 187
Федецки Земовит 19, 29, 33, 35
Фет Анатолий 27
Фрейдлих Конрад 38–40
Фунг Мари 65
- Хайдель Магда [Magdalena Heydel]** 70, 188
Ханевска Бенигна 21, 191
Харчевников Владимир 85, 191
Ходасевич Владислав 40, 41, 124, 125, 191
Хожица Вильям 26
Холодовски Вальдемар 37
Хондзыньски Генрик 23
Христос 109, 125, 130
- Цветаева Марина** 33
Цицерон 49, 61
- Чиквин Ян [Czykwin Jan]** 12, 21, 186, 188, 190, 191

Шведова Наталья 145, 146, 191
Шевчик Ярослав [Szewczyk Jarosław]
144, 187
Шейман Лев 154
Шекспир Уильям 65, 90
Шершеневич Вадим 37, 78
Шершунович Вацлав 21
Шимак-Рейфер Ядвига 37
Шиманьска Александра [Szymańska
Aleksandra] 144, 187
Шнейдер Илья 32
Шокальски Ежи 11, 12, 21, 22, 24,
77

Эвентов Исаак 80, 191
Эпштейн Михаил 94, 95, 191
Эренбург Илья 32
Эттингер Павел 14, 15

Юдушкина Олеся 131, 191
Юшин Петр 9, 77, 79, 155–157, 191

Яворски Казимеж Анджей 14, 15, 25–
29, 31, 34, 44, 110, 116–118, 177, 179
Ясеньски Бруно 11, 14, 26–29, 105, 112,
177
Ястурн Миколай 25