

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

КАФЕДРА РОМАНО-ГЕРМАНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ

**КОЛОРНИМЫ СБОРНИКА Т.ГОТЬЕ «ЭМАЛИ И КАМЕИ» В
ПЕРЕВОДАХ Н.ГУМИЛЕВА**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки 45.05.01 Перевод и
переводоведение
очной формы обучения, группы 04001218
Зубрицкого Олега Андреевича

Научный руководитель
к.ф.н., доцент
Синельников Ю.Г.

Рецензент
к.ф.н., доцент кафедры
иностранных языков
Белгородского государственного
технологического университета
им. В.Г.Шухова
Никитина М.Ю.

БЕЛГОРОД 2017

Содержание

Введение

Глава 1. Теоретические основания исследования

- 1.1. Актуальные проблемы современной лингвистики цвета
- 1.2. Цветообозначения как одно из различий лингвокультур
- 1.3. Роль цветообозначений в поэзии
- 1.4. Трудности поэтического перевода

Глава 2. Система цветообозначений в тексте оригинала и перевода сборника
Т. Готье «Эмали и камеи»

- 2.1. Жизнь и творчество Теофиля Готье
- 2.2. Цветовая палитра сборника «Эмали и камеи»
- 2.3. «Черное» и «белое» в сборнике «Эмали и камеи»

Глава 3. Способы передачи цветообозначения сборника Т. Готье «Эмали и камеи» в переводе Н.С. Гумилёва

- 3.1. Жизнь и творчество Николая Гумилёва
- 3.2. Равнозначность передаваемых колоронимов
- 3.3. Замена, добавление или опущение цветообозначений
- 3.4. Нестандартная передача колоронимов оригинала в переводе

Заключение

Список использованной литературы

Словари и источники фактического материала

ВВЕДЕНИЕ

Данная дипломная работа посвящена изучению лингвистики цвета и способов передачи цветообозначений при переводе с французского языка на русский. В качестве исходного текста выступает сборник «Эмали и камеи» (*Emaux et Camées*) известного французского поэта Теофиля Готье (1811-1872). В качестве переводного текста выступает перевод этого сборника на русский язык Николая Гумилёва (1886-1921).

Актуальность темы данной работы определяется несколькими причинами. Во-первых, в современной лингвистике сохраняет свою значимость проблема изучения способов передачи цвета средствами разных языков. Среди глобальных проблем современной лингвистики цвета В.Г. Кульпина называет проблемы соотношения реального мира, сознания и онтологии языка в лингвистическом, социо- и психолингвистическом, а также в культурологическом аспектах [Кульпина 2001: 5]. Роль цвета в повседневной жизни людей, его восприятие являются важными вопросами, поскольку, благодаря первичности чувственно-образной формы освоения мира и способности цвета моделировать физическое и психоэмоциональное состояние человека, цвет является константой культуры, древнейшей семиотической системой и важной частью концептуальной картины мира, морально-нравственной и эстетической категорией. Поэтому цветообозначение приобретает свойства, которые соотносятся с ценностной картиной мира, наглядно отображая творческую энергию этноса и сохраняя в свернутом виде значительные культурные тексты [Атауллина 2005: 5].

Во-вторых, актуальность данной темы обусловлена необходимостью более глубокого изучения поэзии Теофиля Готье. В его произведениях прослеживаются особенности восприятия и способы передачи цветовой гаммы. Как отмечали современники, его романы, описания путешествий, критические произведения и, главным образом, стихотворения обеспечили

ему первостепенное место во французской литературе [Бодлер: [http](#)]. Как отмечал Н.С. Гумилёв, его благоговейное преклонение перед чистотой и законченностью формы и терпеливая, тщательная обработка каждой строчки стихов или прозы делают его родоначальником сменившей во Франции романтизм школы парнасцев [Гумилёв: [http](#)].

В-третьих, актуальность данной темы исследования продиктована необходимостью дальнейшего изучения особенностей поэтического перевода. Поэтический перевод – это особый вид художественного перевода. Его вопросам уже посвящено множество трудов, среди них работы истинных мастеров перевода. Но, несмотря на это, в настоящее время проблема поэтического перевода, передачи и символики цветовой гаммы по-прежнему остаётся.

В-четвертых, актуальность темы обусловлена сравнительно немногочисленными анализами творчества Николая Степановича Гумилёва и как поэта, и как переводчика. Опыт Н.С. Гумилёва выделяется среди других русских переводов из Готье тем, что остается единственным полным переводом «Эмалей и камней» [Косиков 2002:4].

Целью настоящего исследования является изучение особенностей цветовой палитры в поэтическом сборнике Теофиля Готье «Эмали и камни» и способов передачи представленной в оригинале системы цветообозначений на русский язык в переводе Н. Гумилёва.

В ходе исследования решались следующие задачи:

- 1) изучение научной литературы по основным проблемам лингвистики цвета;
- 2) изучение особенностей цветовосприятия как одного из различий лингвокультур;
- 3) изучение научной литературы по особенностям использования цвета в поэтических произведениях;
- 4) изучение различных точек зрения на особенности поэтического перевода;

- 5) изучение жизни и творчества Т. Готье и Н.С. Гумилёва;
- 6) изучение особенностей передачи цветовой палитры сборника Т. Готье «Эмали и камеи»;
- 7) проведение сопоставительного анализа цветовой гаммы в тексте оригинала и перевода сборника «Эмали и камеи»;
- 8) выявлены и проанализированы случаи совпадения при передаче цветообозначений в тексте оригинала и перевода;
- 9) выявлены и проанализированы случаи расхождения при передаче цветообозначений в тексте оригинала и перевода;
- 10) выявлены и проанализированы особые случаи передачи цветообозначений в тексте оригинала и перевода.

В качестве материала исследования послужила последняя редакция сборника Теофиля Готье «Эмали и камеи» (1872) и его перевод на русский язык, выполненный Николаем Гумилёвым. В ходе исследования было проанализировано сорок семь стихотворений. Объем проанализированного материала составил 2512 строк. Всего было проанализировано около 402 примеров.

В ходе исследования были использованы такие методы, как контекстуальный, семантико-стилистический, описательно-аналитический, сопоставительный, которые составляют основу интерпретации текста, а также теории и практики перевода.

Работа состоит из введения, трех глав и заключения.

Во Введении обосновывается актуальность темы исследования, сформулированы цель и задачи работы, определены объект и предмет исследования, указаны используемые методы для решения поставленных задач.

В первой главе сделан обзор теоретических основ исследования. Глава состоит из четырех параграфов. Первый параграф посвящен изучению актуальных проблем современной лингвистики цвета, а также приведены мнения учёных. Во втором параграфе рассматривалась проблема

цветообозначений в восприятии различных культур. В нём указаны взгляды учёных на трудности передачи цветовой гаммы между различными культурами, мировоззрениями. Третий параграф включает в себя взгляды учёных на проблему передачи цветовой гаммы в поэтических текстах. Четвёртый параграф посвящён изучению трудностей поэтического перевода. В нём представлены мнения теоретиков и практиков поэтического перевода.

Во второй главе проводится анализ системы цветообозначений в тексте оригинала сборника Теофиля Готье «Эмали и камеи». Глава состоит из трёх параграфов. В первом параграфе даётся обзор жизни и творчества Теофиля Готье. Во втором параграфе рассматривается семантика наиболее частотных цветообозначений в тексте оригинала сборника. Третий параграф посвящён анализу способов передачи цветообозначений белого и чёрного цвета в сборнике «Эмали и камеи».

В третьей главе проводится сопоставительный анализ системы цветообозначений в тексте оригинала сборника Теофиля Готье «Эмали и камеи» и его переводе на русский язык Н.С. Гумилёвым. Глава состоит из четырёх параграфов. В первом параграфе дается обзор жизни и творчества Н.С. Гумилёва. Во втором параграфе анализируются равнозначность передаваемых в переводе колоронимов. В третьем параграфе анализируются примеры замены, добавления или опущения цветообозначений в переводе сборника «Эмали и камеи». В четвёртом параграфе рассматриваются уникальные случаи передачи цветообозначений в переводе Н.С. Гумилёва.

В Заключении обобщаются результаты исследования и намечаются перспективы дальнейшей работы по теме.

По материалам исследования был сделан доклад на Ежегодной научно-практической конференции студентов НИУ «БелГУ» и подготовлена публикация для межвузовского сборника научных трудов студентов, магистрантов и аспирантов «Романо-германская филология и межкультурная коммуникация» (Белгород, 2017) (в печати).

Глава 1. Теоретические основания исследования

1.1. Актуальные проблемы современной лингвистики цвета

На протяжении всей истории человек использует в речи различные обозначения цвета для достижения той или иной цели. Как отмечают исследователи цвета, этой проблемой с глубокой древности и до наших дней занимаются целый ряд научных дисциплин, каждая из которых изучает цвет с интересующей ее стороны. А.С. Зайцев рассматривает науки, изучающие цвет. Как пишет исследователь, физику интересует энергетическая природа цвета, физиологию - процесс восприятия цвета человеком и превращения его в цвет, психологию - проблема восприятия цвета и воздействия его на психику, способность вызывать различные эмоции, биологию - значение и роль цвета в жизнедеятельности живых организмов и растений. Как отмечает учёный, в современной науке о цвете важная роль принадлежит математике. С ее помощью разрабатываются методы описания и измерения оттенков цвета. В настоящее время существует еще ряд научных дисциплин, изучающих роль цвета в более узких сферах человеческой деятельности. Например, такие как полиграфия, химия лаков и красок, криминалистика и другие. Совокупность всех этих наук, изучающих цвет, определяется как область науки о цвете. Однако, слова, называющие цвет, до сравнительно недавнего времени не привлекали особого внимания. Тем не менее, в настоящий момент, лингвисты проявляют все больший интерес к словам-колоронимам [Зайцев 1986: 1].

В настоящее время существует комплексная наука о цвете - цветоведение. Эта наука включает в себя систематизированную совокупность данных физики, физиологии и психологии, изучающих природный феномен цвета, а также совокупность данных философии, эстетики, истории искусства, филологии, этнографии, литературы, изучающих цвет как явление культуры.

В.Ю. Медведев определяет цветоведение как науку о цвете, которая включает в себя колористику. Колористика - это раздел науки о цвете, изучающий теорию применения цвета на практике в различных областях человеческой деятельности. Знание основ цветоведения необходимо многим специалистам, которые по роду своей творческой и производственной деятельности имеют дело с цветами, красками, расцветками, орнаментами. В повседневной работе сталкиваются с цветами не только художники изобразительного искусства и люди, работающие в промышленности: архитекторы, дизайнеры, декораторы, оформители, работники кино, фотографы и многие другие. Эти знания помогают специалистам, занимающимся отделкой зданий и помещений, создающим художественные произведения искусства и предметы народного потребления, разобраться во многих процессах, связанных с цветами и различными явлениями, с которыми мы повседневно сталкиваемся в природе и практической деятельности. Изучение цветоведения, в свою очередь, даёт возможность специалистам расширить и углубить свои знания, повысить мастерство [Медведев: 2005].

В 50-60-е годы XIX века в разных странах лексика цветообозначений стала предметом многих общих лингвистических работ. Изучением колоронимов занимались не только такие отечественные исследователи, как Н.Б. Бахилина, В.Г. Кульпина, В.Ю. Медведев, Л.Н. Миронова, но и иностранные учёные, например, польская исследовательница К. Вашакова (1997). Кроме того, существует ряд монографических исследований цвета и нельзя не отметить разнонаправленность этих исследований, в первую очередь работы Б. Берлина и П. Кея (1949), М. Ампель-Рудольф (1994), Э.Рош (1978), Р.М. Фрумкиной (2000), А. Вежбицкой (1996) и Р. Токарского (1995).

В настоящее время исследованию роли цветообозначений посвящено немало работ, они касаются не только поэтических произведений, но и средств массовой информации, разговорной речи. Например, в своей статье

«Особенности цветообозначений во французской поэзии и в рекламных текстах», Е.А. Плеханова и Л.Р. Малышева затрагивают вопрос цветопередачи в языке рекламы. Исследовательницы приводят следующие примеры передачи красного цвета «écarlate», «asaïou». Л.Р. Малышева и Е.А. Плеханова отмечают, что самое большое количество новообразованных имён цвета представлено в текстах по автомобильной промышленности: назвать автомашину красной, белой или серебристой - совсем не то же самое, что дать такие броские названия ее цвету, как «aventurine». В текстах из области декоративной косметики налицо предпочтительность использования номинаций цвета посредством прилагательных, образованных от названий растений, цветов, деревьев, камней, объектов неживой природы [Плеханова, Малышева: 2010].

В исследовании Н.Б. Бахилиной «История цветообозначений в русском языке» основой для изучения являлись колоронимы, большей частью представленные прилагательными, но также в данной работе приведены примеры глаголов и существительных, содержащих обозначения цвета. В качестве примера приводится глагол «рдеть», сохранивший обозначение красного цвета.

Среди работ, посвящённых аспектации исследований цвета в парадигме лингвистических наук, особо можно отметить статью польской исследовательницы К. Вашаковой «Современные исследования в области названий цвета в отдельных языках и перспектива их целостного сопоставительного описания» [Waszakowa: 1997], в которой были рассмотрены направления лингвистических исследований цветообозначения, которые велись в то время и проводившиеся в недалеком прошлом.

В настоящий момент в науке существуют различные подходы к изучению слов цветообозначения. Среди них наиболее известными и актуальными являются:

- 1) антропологический (Б. Берлин, П. Кей)
- 2) психологический (И. Рош, Н.В. Серов, Б.А. Базыма)

- 3) гендерный (Р.Т. Лакофф, Е.В. Мишенькина)
- 4) лингвокультурологический (А. Вежбицкая, Л.И. Исаева, Ш.К. Жаркынбекова).

Антропологический подход к изучению колоронимов был разработан английскими учёными Б. Берлином и П. Кеем, которые провели ряд исследований и пришли к выводу, что процесс возникновения и развития цветообозначений в различных языках является своего рода языковой универсалией. Б. Берлин и П. Кей изучали этимологию цвета и описали свои исследования в книге «Основные цветовые термины» [Берлин, Кей: 1949]. Обработав обширный лингвистический материал (данные около 80 языков разных языковых семей), Б. Берлин и П. Кей делают следующие выводы: существуют универсальные законы устройства системы основных цветообозначений в языках мира.

Согласно их теории, универсальными цветами системы основных цветообозначений являются 11 основных названий цветов - белый, черный, красный, зеленый, желтый, синий, коричневый, фиолетовый, розовый, оранжевый, серый. Как отмечают учёные, система основных цветообозначений в конкретном языке напрямую связана со стадией развития данного языка [Берлин, Кей, 1969: 22].

Согласно подходу Б. Берлина и П. Кея, все языки имеют термины, обозначающие белый и черный цвета. Таким образом, минимальное количество цветообозначений в языке - два. Авторы приводят данные о современном языке, различающем лишь черный и белый цвета: это язык Jale, принадлежащий к трансновогвинейской филе, распространён в области Ириан-Джая (Индонезия) [Берлин, Кей, 1969: 23]. Б. Берлин и П. Кей разрабатывают следующую схему развития основных цветообозначений: сначала появляются названия белого и чёрного цветов (вернее, макро-белого и макро-чёрного, зона значений которых значительно шире, чем в более развитых системах основных цветообозначениях), затем к ним добавляется

название красного цвета, затем - зелёного и жёлтого (сначала один из них, а потом второй), затем - синего, и затем - коричневого.

Согласно теории Берлина-Кея, после этого в любой последовательности и за короткий отрезок времени появляются названия фиолетового, розового, оранжевого и серого цветов [Берлин, Кей, 1969].

Из чего можно сделать вывод, что эта схема возникновения и развития цветообозначений является универсальной для всех языков.

Психологический подход. Такие сторонники данного подхода, как Б.А. Базыма, Н.В. Серов, И. Рош считают, что психология рассматривает цвет и цветовые ощущения как одну из специфических реакций глаза и мозга на световые частотные колебания. Е.М. Мостепаненко считает, что парадокс цвета состоит в том, что цвет включает в себе возможности логического и чувственно-образного способов познания мира. Это связано с тем, что правое и левое полушария мозга предпочитают различные части спектра и создают разные цветовые модели:

1) правое полушарие от природы ориентировано на длинноволновую часть спектра (красный) и выдаёт цветовую картину, связанную с чувственным восприятием;

2) левое полушарие ориентировано на средневолновую часть спектра (синий) и выдаёт цветовую картину, связанную с понятийным комплексом [Мостепаненко, 1986:45].

Кроме того, психологи рассматривают связь цвета с эмоциями человека: у каждой эмоции свое определённое место в цветовом пространстве, эмоция соответствует определённому цвету, а каждый цвет вызывает строго определённые эмоции.

Особое место в психологическом подходе к изучению цвета имеет работа Макса Люшера «Цвет как инструмент психодиагностики» (1949), а также «Цветовой тест Люшера». Макс Люшер выяснил, что восприятие цвета объективно и универсально для всех, но индивидуальные предпочтения в выборе цветов субъективны.

Лингвокультурологический подход. Согласно этому подходу, разработанному Ш.П. Жаркынбековой, цвет является одной из констант или одним из принципов культуры, который может служить «своеобразной моделью развития, отображающей пути формирования, освоения, закрепления в культурной памяти не только общих, но и национально окрашенных культурно-значимых концептов». Исследовательница считает, что многие явления культуры не могут быть поняты без учета значения цвета. Кроме того, как отмечает Жаркынбекова, цвет выступает одной из основных категорий культуры, которая «фиксирует уникальную информацию о колорите окружающей природы, своеобразии исторического пути народа, взаимодействии различных этнических традиций, особенностях художественного видения мира» [Жаркынбекова 1999: 109].

Так как цвет является компонентом культуры, то он окружён системой ассоциаций, смысловых значений, толкований; цвет становится воплощением разнообразных нравственно-эстетических ценностей. Цвет играет огромную роль в культуре. Он может быть представлен как эмоциональность, «обогащённая разнообразными ассоциациями, закреплёнными в языковой и социокультурной практике.

А. Вежбицкая считает, что в цвете может выражаться отношение человека к явлениям окружающей природы, а цвет выступает в качестве содержательного элемента культуры, с помощью которого можно охарактеризовать, систематизировать предметы, социальные установки и нравственно-эстетические понятия. Вежбицкая приводит в качестве примеров польское слово «niebieski». Это слово происходит от слова «niebo» «небо», также латинское «caerulus» производно от «caelum» «небо». Такие слова, как «blue», «aoi» (японское) или «niebieski» семантически связаны с концептом «цвет», но они не одинаковы по значению, потому что диапазон употребления - у каждого слова свой. «Niebieski» относится только к светло- или средне- синим цветам, а не к очень темно-синим (которые по-английски все равно называются blue) [Вежбицкая 1996: 257].

Гендерный подход. Гендерный подход к изучению цветообозначений был рассмотрен в работах Р. Лакофф [Lakoff 1975]. Она выявила различия между мужскими и женскими цветообозначениями, и у мужчин их оказалось значительно меньше. Лакофф говорит о том, что лингвистическое поведение женщин несовершенно по сравнению с мужским. Этот факт основывается на различии социального статуса мужчин и женщин. Мужские цветообозначения оказываются более конкретными. В данном аспекте также предусматривается рассмотрение соотношения цвета с мужским и женским началом.

Таким образом, в настоящее время существуют различные подходы к изучению лингвистики цвета, что дает исследователям возможность не только изучать историю развития колоронимов родного языка, но и рассматривать цветообозначения как предмет для изучения различий лингвокультур.

1.2. Цветообозначение как одно из различий лингвокультур

В настоящее время многие учёные занимаются проблемой передачи цвета в разных лингвокультурах. Например, О.В. Кошеренкова отмечает, что цвет играет очень важную роль в жизни людей, поскольку для получения определенного эффекта человек использует различные цвета. Исследовательница приводит в качестве примера окрашивание комнаты в определенный цвет для достижения в нем необходимого эмоционального состояния или использование цвета для излечения болезней [Кошеренкова 2015: 32].

В своей работе исследовательница выделяет три основные функции цвета: коммуникативную, символическую и выразительную. Коммуникативная функция, в свою очередь, включает в себя различительную, выделительную, противопоставительную, разделительную и объединяющую. Согласно классификации О.В. Кошеренковой, различительная функция служит для разделения объектов по категориям их

цвета. В качестве примера приводится взгляд на книжную полку, на которой можно увидеть однотипные предметы, но различные по цвету. Выделительная функция учитывает не только факт отличия, но и характер отношения выделенного объекта с другими подобными предметами. Примером служит пурпурная тога Цезаря, которая выделялась на фоне белых одеяний сенаторов [Кошеренкова 2015: 33].

В своей статье «Использование цвета в периодических изданиях» И. Лаптева пишет, что, сравнивая цветные объекты, можно обнаружить устойчивые цветовые различия, выполняющие функции противопоставления. Обычно они выражаются в контрастах. Исследовательница разделяет контрасты на два вида: ахроматический (световой) и хроматический (цветовой). Как отмечает И. Лаптева, суть ахроматического контраста в том, что светлое пятно на темном фоне кажется еще более светлым, а темное на светлом - более темным, чем есть на самом деле. Данный эффект цветового контраста возникает при взаимодействии двух хроматических цветов или при сопоставлении ахроматического и хроматического цветов. Исследовательница отмечает, что чаще всего для усиления контраста прибегают к сопоставлению взаимодополняющих цветов. Примерами таких цветов служат красный и черный, синий и оранжевый. Как пишет И. Лаптева, благодаря цветовому контрасту информацию можно не только выделить, но и усилить её значимость. В основном такой приём используется в рекламных модулях. И. Лаптева отмечает, что при оформлении редакционных материалов к цветовым контрастам прибегают редко, только в том случае, если к сообщению необходимо привлечь внимание читателя ввиду размещения там особо важной информации. Световой же контраст используется на всех страницах издания: тот же самый текст «черным по белому» - типичный пример светового контраста [Лаптева 2001: 2].

Схожего мнения придерживаются Н.В Глибенко и С.Н. Басова. В своей работе «Психология дизайна рекламы и средств её распространения» исследовательницы отмечают, что цвет - один из наиболее эффективных и

наименее дорогих способов донести сообщение до адресата или поймать его внимание. Еще перед тем, как адресат прочтет и поймёт текст, цветовая схема успевает отложить информацию на подсознательном уровне. Цвет является средством мгновенной передачи информации, а сочетание цветов может помочь дизайнеру подобрать гармоничную цветовую схему. Это может быть использование смежных цветов для создания эффекта естественности и гармоничности; диаметрально противоположных - для создания акцента на какой-либо части изображения; трех, отстоящих друг от друга на равных промежутках цветов - для достижения наибольшей эффектности.

Н.В. Глибенко и С.Н. Басова отмечают, что интересен тот факт, что в разных районах страны внутреннее, свойственное людям отношение к выбору цвета различно. Исследовательницы считают, что внутренние склонности человека к тому или иному цвету связаны с цветом, доминирующим в пейзаже этого района. В качестве примера авторы приводят жителей богатого лесами района. Они не тянутся к зелёному цвету, потому что им насыщена окружающая среда; человек же, работающий на производстве, тоскует по зелёному цвету. Поэтому следует очень осторожно выбирать цвета для каждой конкретной ситуации и избегать давления одного сплошного цвета, не продумав его тематику, ведь, возможно, у самого важного клиента он вызовет совершенно негативные ассоциации [Глибенко, Басова 2012, 259-267].

О.В. Кошеренкова пишет, что о ранних стадиях формирования символических функций цвета можно судить по трехцветной символике примитивных культур. Трехцветная символика (белый, красный, чёрный), существует и у африканских племен (идембу, догонов, йоруба), и у малазийских бушменов, и у австралийских аборигенов, и у североамериканских индейцев - чероки, и у других. Исследовательница отмечает, что во всех этих культурах белый цвет ассоциируется с Водой, Воздухом, Чистотой, Миром, Счастьем; в то время как чёрный ассоциируется

с Землей, Нечистотами, Злом, Смертью; красный цвет имеет промежуточное значение: примыкая к белому, обозначает добрые силы, а примыкая к черному - злые. Таковы Огонь и Солнце, которые могут согреть и сжечь, такова Кровь, ибо кровь здорового человека «Чистая», а больного - «нечистая», «черная» [Кошеренкова 2015: 34].

Б.А. Базыма в своей работе «Цвет и психика» отмечает, что в наскальной живописи первобытных народов чаще всего встречаются три цвета - белый, черный и красный, что позволяет сделать вывод об особой роли этих цветов в жизни древних людей. Как подчеркивают различные исследователи, преобладание этих красок не может быть объяснено, например, легкостью их добычи. Исследователь отмечает, что важное значение этих трех цветов подтверждается изучением магических обрядов первобытных народов современности, живущих в Африке, Южной Америке [Базыма 2001: 71].

Б.А. Базыма ссылается на исследования африканских племен В. Тернером. Согласно наблюдениям В. Тернера, трехчленная классификация связана с белым, красным и чёрным цветами. Только эти цвета имеют у ндембу первичные (непроизводные) обозначения. Все прочие цвета передаются либо производными терминами (как в случае «chitookoloka» - «серый», который происходит от «tookа» - «белый»), либо описательными и метафорическими выражениями, такими, как в случае «зелёного» - «meji anatamba», что значит «сок сладких листьев картофеля». Как отмечает исследователь, те цвета, которые мы сочли бы отличными от белого, красного или чёрного, у ндембу лингвистически отождествляются с ними. В качестве примера В. Тернер приводит синюю ткань, которая описывается как «чёрная», а жёлтые и оранжевые предметы объединяются под одной рубрикой «красных». Иногда жёлтые предметы могут описываться как «neui nsela» - «подобные воску», но при этом «жёлтое» часто рассматривается как ритуальный эквивалент «красного» [Тернер 1983].

Н.Н. Новицкая отмечает, что в средние века цвету уделялось особое внимание. Это было связано с наукой геральдикой. В своей статье «Геральдика: значение символов и цветов» Н. Новицкая приводит примеры значения золотого, серебряного, алого, голубого и чёрного цветов. Чаще всего, конечно, в гербах используется золото. Как пишет Н.Н. Новицкая, золотой цвет, помимо привычного свидетельства роскоши и богатства, несёт в себе и другую информацию. Использование золота в гербе изначально свидетельствовало о принадлежности если не к королевскому, то к очень богатому роду. Геральдика значение символов и цветов трактует весьма чётко, поэтому внимание уделяется каждой детали. Таким образом, наличие в гербе золотых элементов часто свидетельствовало о наличии солнечной составляющей, которая считалась признаком возвышенности, величественности рода или же территории. Если в предыдущем случае была очевидная отсылка к солнечному свету, то мягкий серебристый оттенок представляет в гербовой символике светило ночное. Помимо этого, этот цвет говорит о чистоте рода, его высоком происхождении и особом доверии со стороны вышестоящих. Серебро всегда говорило об избранности [Новицкая 2015].

Однако, не во всех странах схожее отношение к схожим цветам. Так, в Японии цвету уделяется огромное внимание. В своей работе «Символика цвета в культуре Японии» Е.С. Манаенкова рассматривает цвета и их значения для жителей Японских островов. Как отмечает Е.С. Манаенкова, белый цвет в Японии связан с похоронами, и нужно дважды подумать о том, стоит ли преподнести хозяйке дома букет из белых хризантем. Также исследовательница отмечает, что чувство цвета при подборе одежды в соответствии с японскими представлениями пола и возраста поистине может стать для новичка палкой о двух концах. Если иностранец решит преподнести своей доброй соседке в подарок шаль неброских тонов, она может решить, что её воспринимают, как уже немолодую женщину, несмотря

на то, что тот, кто одевается чересчур ярко и броско, воспринимается человеком, пытающимся выглядеть моложе своих лет.

Исследовательница считает, что богатство культуры напрямую способствует выработке очень специфической и тонкой колористики. В Японии, дело обстоит именно так. Как пишет Е.С. Манаенкова, «жители островов видят мир по-своему, по-японски, замечая и распознавая такие цвета и сочетания, которые зачастую не распознаются в других культурных традициях».

В отдельную тему Е.С. Манаенкова выделяет японские названия цветов. Исследовательница пишет, что цвет - это материя не просто тонкая, а супертонкая и цветов гораздо больше, чем слов в любом из существующих языков: человеческий глаз умеет различать миллионы оттенков и полутонов. Поэтому словами разноцветье мира описать принципиально невозможно. Е.С. Манаенкова считает, что именно поэтому жители островов набрасывают на свою цветовую Вселенную густую сеть понятий и определений. Названий цветов (*iro*) и их оттенков в японском языке великое множество. О них издаются справочники и энциклопедии, их учат различать в школе. Правда, иностранцам, изучающим страну и язык, от этого не легче, ибо подавляющее большинство этих названий соотносит их с чисто японскими же реалиями, прежде всего, с названиями растений и явлений природы, характерных для самой Японии. Как отмечает исследовательница, иностранцу очень трудно понять, не глядя в справочник, что называется цветом лепестков сакуры, коры дерева гингко или цветов кустарника хаги [Манаенкова 2013: 4].

Таким образом, можно сделать вывод, что в разных странах развитие цветовой палитры и восприятия тех или иных цветов развивалось по-разному. В настоящее время, несмотря на многочисленные исследования в сфере цветообозначений, данная тема по-прежнему остается перспективной для рассмотрения.

1.3 Роль цветообозначений в поэзии

Цвет является одним из факторов восприятия человеком окружающего мира. Таким образом, цвет также влияет на поэзию, которая заключает в себе передачу идей автора через призму его мировоззрения. Проблематикой цвета в поэзии учёные занимались на протяжении длительного времени. Этой теме посвящены исследования не только отечественных авторов К.Ф. Тарановского (2000), Е.С. Кузнецовой, А.М. Грызловой (2016), но и иностранных исследователей. Теме цвета в поэзии посвящены работы английских учёных W.E. Mead (1899), D. Lasky (2014). Также данный вопрос рассматривали и французские исследователи J.L. Rider (1998), B. Aloui (2017). Кроме того, немецкий поэт И.В. Гёте (1810) отмечал важность цвета.

Цветообозначения играют важную роль в литературе в общем и в поэзии, в частности. У. Мид одним из первых обратил внимание на значение цвета в поэзии. Свое исследование автор начинает словами: «В то время, как учёные пытаются найти новую тему для научных работ, они забывают об одной теме для исследования, практически нетронутой теме для исследования - теме цвета в поэзии» [W.E. Mead 1899: 169]

Ж.Л. Ридер пишет, что Гёте не разделял идею монохромности, он был сторонником многообразия цвета. Как отмечает Ж.Л. Ридер, цветовая теория и поэзия Гёте является одной из самых восхитительных страниц истории европейского искусства. Ж.Л. Ридер считает, что после присоединения Германии к Франции и Италии в эпоху экспрессионизма, литература стала схожей, по своей насыщенности краской, с изобразительным искусством. Автор сравнивает поэтов с художниками: Р.М. Рильке и П. Сезана, Г. Тракля и О. Кокошка, Ш. Бодлера и Э. Делакруа. Ж.Л. Ридер пишет: «В то время, как цвет ведёт живопись к абстракции, современная литература освобождается от цепей ограничений и иллюзии подражания, которые были в чести у реализма» [Rider 1998: 207]

В настоящее время существует значительное количество исследований, посвященных особенностям цветообозначений в произведениях разных

авторов. Как отмечает Ю.А. Бондаренко, разработка теории цветописи появляется в поэзии у французских символистов П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо, Ж. Мореаса, П. Клоделя, которые осуществили переход от использования цвета как изобразительного приема к цвету как символическому иносказанию. Исследовательница отмечает, что в области визуализации поэтического творчества символистами был сделан ряд открытий: изобретение свободного стиха (верлибр), создание визуального образа стиха, в котором отсутствуют знаки препинания, применяется раздробленность рифмы, используется нерегулярное расположение слов на странице, игра размером шрифта и курсивом, вводятся элементы синестезии, звукописи, аритмичность. Но, как отмечает автор, французский символизм ограничил развитие цветописи приёмами изобразительной образности, словесными мистификациями, идеями эстетизма, в то время как русский символизм (А. Белый, Вл. Соловьев, П. Флоренский, Вяч. Иванов, А. Блок и др.) расширил границы визуализации стиха до более глубинных, религиозно-философских идей, используя цветопись для создания многомерных христианских смыслов, выводя символистское творчество из области «чистого искусства» в область «жизнетворения» [Бондаренко 2009: 199].

Как отмечает А.А. Волкова, цвет заключает в себе возможности логического (понятийного) и эйдического (чувственно-образного) способов познания мира, поэтому цвет трудно осознать до конца, но его можно прочувствовать. Исследования цвета в литературе представляют большой научный интерес, ведётся анализ конкретных произведений, творчества того или иного писателя в целом, литературных направлений, стилей с точки зрения цвета. Поэтика цветообраза влияет, а точнее, подчиняет себе поэтику художественного пространства, которое характеризуется не только устойчивыми признаками, но и цветом. Как отмечает исследовательница, такие цветообозначения позволяют живописно описать картину, которую представляет поэт в своём произведении, а также передать, ощущения и чувства лирического героя [Волкова 2016: 10-12].

Особенности цветообозначений в поэзии А.А. Блока изучал К.Ф. Тарановский. По данным его исследования, поэтические образы Блока нельзя рассматривать как простые отражения реальных объектов или как обычные метафоры и метонимии, просто нагруженные каким-нибудь абстрактным смыслом. Как отмечает исследователь, образы, используемые Блоком, всегда сохраняют как конкретный, так и абстрактный смысл, являются символами. К.Ф. Тарановский пишет, что голубые видения, розовые горизонты, белые храмы над рекой в его ранних стихах - и желтый петербургский закат, лиловый сумрак, ночь, улица, фонарь, аптека в его поздних стихах, - все это одинаково сопротивляется истолкованию на одном только уровне значения, потому, что все это нагружено сложной полисемичной информацией. В ходе исследования учёным К.Ф. Тарановским была выявлена следующая закономерность: после 1904 г. все цвета у Блока становятся темнее и темнее. Светлые оттенки синего («голубой» и «лазурный») и красного («розовый») постепенно исчезают. Если в первом его томе лазурный цвет составлял 9,6% всей цветовой гаммы (а в «Стихах о Прекрасной Даме» - даже 13,3%), то после 1904 г. доля его становится ничтожной. Частота упоминаний черного цвета в двух следующих томах нарастает, но доля белого остается относительно устойчивой, слегка понижаясь только в третьем томе. Это можно понять: просто символика белого цвета меняется. Это уже не цвет тех цветов, которые поэт бросает за церковную ограду, - это цвет смерти («белая смерть», «белый саван») и цвет метели, снежной бури, в которой кружатся черные маски [Тарановский 2000: 376].

В своем исследовании Е.С. Кузнецова и А.М. Грызлова отмечают, что красный цвет в поэзии М.И. Цветаевой и А.А. Ахматовой получает разнообразную семантическую окраску - как положительную, так и отрицательную, но, чаще всего, красный символизирует боль, страдание и страсть, что особенно характерно для поэзии А.А. Ахматовой, которая буквально пронизана негативной семантикой красного цвета, за

исключением тех стихотворений, где «красный» даёт цветовую характеристику объектам и явлениям действительности. В поэзии Цветаевой красный цвет более значим, он передаёт множество настроений и находит здесь своё традиционное применение в обозначении красоты в категории одушевлённых существительных. У Цветаевой наблюдается тенденция прибегать к использованию красного цвета в отражении своих политических взглядов «Я - большак, Большевик, Поля кровью крашу. Красен - мак, Красен - бык, Краснó - время наше!».

Цвет занимает особое место в поэзии, символично отражая мысли и чувства лирического героя и создавая эмоциональный фон стихотворения. Более того, цвет может быть использован при создании неповторимых авторских образов, таких, как «красный бычок» у М.И. Цветаевой. Семантика цвета, как правило, близка к его национальной символике, однако каждый автор интерпретирует и детализирует значение цвета по-своему, что придает лирике особый колорит и уникальность. Использование цветописи в поэзии несомненно является одним из лучших поэтических приемов, помогающих читателю глубже проникнуть как во внутренний мир лирического героя, так и самого автора [Кузнецова, Грызлова, 2016].

Г.В. Беркут пишет, что Маяковский - это поэт футурист, поэт революции и уже в раннем творчестве красный и его оттенки пронизывают произведения автора. Этот цвет был Маяковскому по духу, ведь красный - это цвет бунтарства, отторжения, эпатажности. Отход от устоявшихся норм и бунтарство - принцип жизни молодого писателя. Произведение «Война объявлена» (20 июля 1914 г.) - одно с ранних стихотворений, где представлена антивоенная тематика. Используя красный, поэт старается показать весь ужас войны: «Громоздящемуся городу уродился во сне хохочущий голос пушечного баса, а с запада падает красный снег сочными клочьями человеческого мяса». Здесь присутствует контраст: красный - цвет крови; снег - указатель белого.

Серый цвет Маяковский использует для определения города: «от этого города серого». Также с помощью серого (седого) автор показывает мудрость или же старость людей: «Вот за гробом, в плаче, старуха-жизнь, - усопшего смеха седая мать («Чудовищные похороны»). Исследовательница пишет, что цветовая деталь очень важна в лирике Маяковского. Она логично вписывается в художественную структуру стихотворений, помогая отобразить ярко, оригинально его идею. Очень часто цветовая деталь служит средством противопоставления (антитезы): герой - толпа. Нельзя не отметить, что с помощью цветовой детали поэт показывает необычность мира, в котором живёт. Этот мир велик, красив, лирический герой - часть этого мира, поэтому сам обладает такими же свойствами [Беркут 2015: 24].

Таким образом, цветообозначения очень важны в поэзии. Она отражает художественную картину мира самого автора, а также служит лучшему восприятию этой картины читателем. Но тем не менее, не менее важной является проблема художественного перевода произведения на иностранный язык.

1.4. Трудности поэтического перевода

Восприятие цветообозначений другой культуры - очень сложная тема, но не менее сложным является адекватная передача цвета и смысла, который желает передать автор, с одного языка на другой. Именно поэтому, многие учёные занимаются проблемой поэтического перевода.

Поэтический перевод - это особый вид художественного перевода. Его вопросам уже посвящено множество трудов, среди них работы мастеров перевода - С.Я. Маршака, К.И. Чуковского, М.Л. Лозинского, М.И. Цветаевой, И.Я. Франко. Но, несмотря на это, проблема поэтического перевода по-прежнему остаётся актуальной как в теоретическом, так и в практическом аспектах. Это связано с развитием новых методов и подходов перевода, с «переосмыслением действительности через призму вечных поэтических ценностей» [Науменко: <http>].

Такие известные поэты и литературоведы, как О.Э. Мандельштам, М.А. Кузьмин, Б.М. Эйхенбаум обращают внимание на то, что основной чертой поэтического перевода по сравнению с прозаическим является его относительно свободный характер. Строгая композиция и условность поэтической речи практически не дают возможности найти прямые соответствия. Речь идёт не только о языковых соответствиях, но и о метрических. Много трудностей в переводе также вызывает рифма. Но эта составляющая касается исключительно классических (или традиционных) стихотворений. У современной поэзии нет чётких правил. Она отличается полной свободой формы, акцент делается на смысле [Мандельштам 1987:17; Кузьмин 1910:46; Эйхенбаум 1986: 38].

В силу своей специфичности перевод поэзии - это процесс, вызывающий ряд трудностей и проблем. Среди основных проблем учёные особо выделяют следующие:

- 1) сохранение национального своеобразия в произведении;
- 2) сохранение духа и времени произведения;
- 3) выбор между точностью и красотой перевода [Чуковский 2011: 28].

Первую проблему исследователь объясняет следующей причиной - стихотворение отражает определённую действительность, связанную с жизнью конкретного народа, язык которого и даёт основу для воплощения образов. Её решение возможно только при сохранении органичного единства формы и содержания, в его национальной обусловленности [Чуковский 2011: 30].

В одном ряду с упомянутой проблемой стоит проблема сохранения «духа» того времени, когда было написано произведение. Как отмечает В.Н. Комиссаров, фактор времени накладывает определённый отпечаток на произведение, и он должен отразиться в переводе. Исследователь считает, что в этом случае переводчик должен помнить, что его перевод обязан отвечать запросам современного читателя, но это не значит, что он может «осовременивать» подлинник. С другой стороны, учёный пишет, что в его

задачи входит создать в переводе атмосферу прошлого, которую читатель смог бы увидеть и прочувствовать, но, чтобы при этом в нём не было чрезмерной архаизации. Исследователь делает вывод, что таким образом переводчик сталкивается с парадоксом, поскольку, сохранив в переводе печать времени, ему нужно максимально приблизить его к читателю [Комиссаров 1990: 64].

Ещё одной проблемой является извечный вопрос переводческого искусства: каким должен быть перевод - как можно более точным или как можно более естественно звучащим. Эта трудность вызвана тем, что перевод является отражением художественной действительности подлинника, и поэтому он обязан воссоздавать форму и содержание оригинала в их единстве [Федоров 2002: [http](#)].

В связи с тем, что любые два языка несоизмеримы по своей природе, существует два способа перевода, которые прямо противоположены друг другу: независимый и подчинённый. О.В. Науменко считает, что суть независимого перевода состоит в том, что переводчик, восприняв и осмыслив дух и смысл подлинника, передаёт его на язык перевода, не сохраняя при этом форму. Автор отмечает, что главной задачей такого перевода является не просто передача смысла, но и воспроизведение лирики и красоты поэтического произведения. О.В. Науменко считает, что переводчики, придерживающиеся подчинённого способа перевода, в первую очередь стремятся с наибольшей точностью передать форму произведения. Этот способ перевода предполагает не только сохранение размера, строфики и метрики стихотворения, но также порядок и тип рифм, особенности его мелодики и звуковой организации. По их убеждению, только так в переводе можно сохранить индивидуальный стиль автора» [Науменко 2013].

По мнению К.И. Чуковского, искажение стиля автора является одной из самых значимых переводческих ошибок. К.И. Чуковский считает, что от художественного перевода требуется, чтобы он воспроизвёл перед читателем не только образы и мысли переводимого автора, не только его сюжетные

схемы, но и его литературную манеру, его творческую личность, его стиль. Исследователь считает, что, если эта задача не выполнена, перевод никуда не годится. Он называет такой перевод клеветой на писателя, которая тем отвратительнее, что автор почти никогда не имеет возможности опровергнуть ее. Как пишет К.И. Чуковский: «Клевета эта весьма разнообразна. Чаще всего она заключается в том, что вместо подлинной личности автора перед читателем возникает другая, не только на нее не похожая, но явно враждебная ей» [Чуковский 2011: 25]. Когда Симон Чиковани, знаменитый грузинский поэт, увидел свое стихотворение в переводе на русский язык, он обратился к переводчикам с просьбой: «Прошу, чтобы меня не переводили совсем». То есть: не хочу фигурировать перед русскими читателями в том фантастическом виде, какой придают мне мои переводчики. Если они не способны воспроизвести в переводе мою подлинную творческую личность, пусть оставят мои произведения в покое. Ибо горе не в том, что плохой переводчик исказит ту или иную строку Чиковани, а в том, что он исказит самого Чиковани, придаст ему другое лицо [Кузьмин 1910: 44].

Как пишет Г.К. Косиков, «помимо проблемы искажения мировоззрение автора существует другая проблема. Проблема подчиненного перевода. Учёный приводит пример французского поэта Жюль Вабра. Как отмечает Г.К. Косиков, Ж. Вабр, влюбленный в Шекспира, мечтал создать идеальный перевод его пьес на французский язык, выбрав для этого путь полного самоотрешения - отрешения от собственной национальной культуры, которая представлялась ему досадным препятствием, не позволявшим безоглядно вжиться в драматургию великого елизаветинца и в духовную атмосферу его страны. Исследователь отмечает, что Ж. Вабр не ограничился простым вытравливанием в себе «французских» черт, а решился довести свой рискованный эксперимент до логического конца: он покинул родину и переселился за Ла-Манш. Г.К. Косиков считает, что результат, однако, существенно разошёлся с замыслом: Ж. Вабр добился того, что сделался

заправским «англичанином», но Шекспира так и не перевел: чем больше он «отрешался» от Франции, тем больше утрачивал ту упругую среду собственной культуры, на фоне которой только и можно почувствовать своеобычность и характерность культуры чужой» [Косиков 1989].

Но, помимо вышеперечисленных проблем, существуют противоречивые требования к переводу («парадоксы перевода»), которые были, в частности, отмечены в книге К.И. Чуковского «Искусство перевода»:

1. Перевод должен передавать слова оригинала.
2. Перевод должен передавать мысли оригинала.
3. Перевод должен читаться как оригинал.
4. Перевод должен читаться как перевод.
5. Перевод должен отражать стиль оригинала.
6. Перевод должен отражать стиль переводчика.
7. Перевод должен читаться как современный переводчику.
8. Перевод должен читаться как современный оригиналу.
9. Перевод вправе прибавить нечто к оригиналу или убавить от него.
10. Перевод не вправе ничего ни прибавить, ни убавить.
11. Стихи следует переводить прозой.
12. Стихи следует переводить стихами [Чуковский 2010].

Таким образом, по мнению ведущих теоретиков переводоведения и переводчиков-практиков, поэтический перевод является одной из самых сложных сфер переводческой деятельности. Для перевода поэтического произведения недостаточно одного знания языка, также требуется глубокое знание культур своей страны и страны переводимого языка. Но и в таком случае существует риск неправильной передачи главной идеи переводимого автора. Из всего вышеперечисленного можно сделать вывод, что перевод поэтического текста выдвигает серьёзные требования к переводчику, и, зачастую, помимо знания языка и культуры, требуется и поэтический дар.

Глава 2. СИСТЕМА ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В ТЕКСТЕ ОРИГИНАЛА И ПЕРЕВОДА СБОРНИКА Т. ГОТЬЕ «ЭМАЛИ И КАМЕИ»

2.1. Жизнь и творчество Теофиля Готье

На рубеже 18 - 19 вв. в европейской культуре происходили серьезные изменения, характеризующие наступление «эпохи современности» (в противоположность «классической» эпохе). В этот период формируется идеология культурного релятивизма, воплотившаяся в романтизме. Как отмечает А. Евстратов, характерными чертами этого течения уже на ранней стадии развития становятся географическая относительность, «экзотизм», влечение к чужим культурам. Позже писателей-романтиков начинают привлекать «неклассические» цивилизации прошлого. Например, авторов 1830-х годов привлекает эпоха средневековья. Теофиль Готье восхищается барочным XVII в. Романтики обращаются к фольклору, народной культуре, признавая тот факт, что мышление и творчество неодинаковы даже в пределах одной современной нации. Таким образом, вместе с «массовой культурой» (жанры романа-фельетона, карикатуры, мелодрамы) возникает идея социальной относительности [Французская литература 19 века: [http](http://)].

Пьер Жюль Теофиль Готье (фр. Pierre Jules Théophile Gautier) (1811-72) - французский писатель и критик романтической школы, один из вдохновителей «Парнаса», журналист. Обосновал теорию «искусства для искусства». Т. Готье был даровит, но упорством в труде не отличался и, быть может, поэтому вскоре оставил профессиональные занятия живописью, хотя надо сразу сказать, что его интерес к изобразительным искусствам был далеко не случаен, сыграв в его жизни и творчестве важнейшую роль.

Избрав поэзию, Готье должен был совершить следующий шаг - выбрать между «классиками» и «романтиками», чьи сражения сотрясали французскую литературу второй половины 1820-х гг. И хотя, как обнаружится позже, античная классическая традиция станет предметом поклонения со стороны Готье, в 1830 году, движимый чувством

нонконформизма, он решительно становится на сторону бунтарей-романтиков. Обласканный самим Гюго, восемнадцатилетний Тео явился на премьеру «Эрнани» (25 февраля 1830 г.), облачившись в ставший впоследствии знаменитым «красный жилет», который, по замыслу его владельца, должен был подогреть негодование «классиков», заполнивших партер и ложи Французского театра. Эта цель была благополучно достигнута, и романтическая среда признала Готье «своим».

Как отмечает Ш.П. Бодлер, время для собственного литературного дебюта юный романтик выбрал довольно неудачно. Первый стихотворный сборник Готье, неприятно озаглавленный «Стихотворения», вышел в самый разгар июльской революции 1830 г. Но хотя в Париже, покрытом баррикадами, никто не обратил внимания на сочинение безвестного неофита, тот не пал духом и, увеличив сборник почти в два раза (за счет мелких стихотворений и поэмы «Альбертус»), вторично издал его в октябре 1832 г. под названием «Альбертус, или Душа и грех, теологическая поэма». Впрочем, Готье и тут не повезло. Если первое его выступление заглушили уличные выстрелы, то второе - стоны умирающих парижан, поражённых эпидемией холеры, так что книга, изданная автором за собственный счет, вновь осталась нераспроданной [Бодлер: <http>].

Известность пришла к Готье лишь в 1836 г., но не как к поэту, а как к прозаику, выпустившему роман «Мадемуазель де Мопен». К этому времени Готье был уже довольно хорошо известен в литературной среде (прежде всего, как художественный критик, успешно подвизавшийся на страницах многих периодических изданий) и сам был душой компании молодых романтиков-бунтарей - начинающих поэтов, драматургов, художников, скульпторов, - поселившихся в тупичке Дуайенне неподалеку друг от друга. Нерваль, Петрюс Борель, Арсен Уссе, Филоте О'Недди, Жозеф Бушарди, Жеан де Сеньер, Камиль Рожье - вот «галантная богема», среди которой Готье провел самые безмятежные годы своей жизни.

Издав «Мадемуазель де Мопен» - книгу, бившую по нервам обывателя-моралиста и снабжённую к тому же дерзким предисловием, - Т. Готье не только привлёк к себе внимание таких серьезных писателей, как Бальзак, но и вызвал негодование добропорядочной публики: лавочники на улице показывали ему кулак и грозили судом.

Это был успех, но Т. Готье не сумел его закрепить. Он был пассивной натурой и, как отмечал Ш.П. Бодлер, «добрый Тео» всегда предпочитал плыть по воле волн, а не прокладывать свой собственный маршрут: 1836 год оказался для него не только годом триумфа, но и годом закабаления: литературный делец Эмиль де Жирарден, вполне оценивший лёгкое перо Готье-критика, его блестящие очерки о Вийоне, Теофиле де Вио, Сирано де Бержераке, Скарроне, впоследствии вошедшие в сборник «Гротески» (1844), предложил ему вести отдел художественного фельетона в только что созданной газете «La Presse». Готье подписал постоянный контракт, и с этого момента началась его журналистская каторга, не прекращавшаяся до самой смерти: проработав у Жирардена до 1854 года, Готье перешёл затем в правительственную газету «Moniteur Universelle», переименованную позднее в «Journal Officiel»: «волны жизни» в конце концов забросили бунтаря в непосредственную близость к императорскому семейству [Гумилёв: <http>].

Н.С. Гумилёв отмечает, что Т. Готье писал впечатляюще много: 75 статей в 1836 году, 96 - в 1837, 102 - в 1838. К тому же он постоянно путешествует (Бельгия, Испания, Алжир, Северная Италия, Мальта, Константинополь, Греция...) и из каждой поездки привозит массу путевых зарисовок. К 1852 году Готье был автором 1200 фельетонов - откликов на всевозможные художественные выставки, рецензий на балетные и оперные постановки, многочисленных путевых очерков, подобных книге «За горами», изданной после посещения Испании в 1840 г. Вся эта продукция и составляет большую часть творческого наследия Теофиля Готье; в 34-томном «полном» собрании его сочинений, выпущенном в 1883 г., она занимает почти 30 томов.

Н.С. Гумилёв считает, что авторитет Готье как художественного критика был чрезвычайно высок, однако в силу поразительной непрактичности и тогда уже считавшихся старомодными представлений о журналистской «чести» он не умел «сделать деньги» на своих фельетонах. Н.С. Гумилёв считает, что главное состояло в том, что, он убивал время на поденщину и почти не занимался литературным творчеством и как писатель был мало-помалу благополучно забыт. Сборники стихов «Комедия смерти» (1838), «Испания» (1843), несколько небольших рассказов и повестей («Ночь, дарованная Клеопатрой», 1845; «Царь Кандавл», 1847; «Милитона», 1847), ряд прозаических «капризов» и «фантазий» - вот, пожалуй, и всё, с чем пришел Готье, которому перевалило за сорок, к 1852 году, когда вышло первое издание «Эмалей и камней» [Гумилёв: <http>].

Ш.П. Бодлер писал: «На этот раз справедливость восторжествовала» Сборничек, включавший 18 стихотворений, был тем не менее замечен и раскуплен за несколько месяцев. Однако успех не вселил в «доброе Тео» новых творческих сил, не побудил его всерьёз взяться за стихи или прозу. Купаясь в долгожданной славе, он довольствовался тем, что раз в несколько лет переиздавал «Эмали и камеи», добавляя туда несколько новых стихотворений и в конце концов доводя их число до 47. Этого было достаточно, чтобы время от времени напоминать о себе как о поэте, но всё же, сибаритствуя, Т. Готье весь свой талант продолжал растрачивать на заказную подёнщину. Сборники статей «Изящные искусства в Европе» (1855) и «Современное искусство» (1856), написанные по следам Всемирной выставки 1855 г., книга «Сокровища искусства древней и современной России» (1861), явившаяся результатом поездки в Москву и в Петербург, - вот что создал Готье в 1850-е гг. Лишь в конце 1860 г. Готье заставляет себя сесть за давно задуманный и давно обещанный роман «Капитан Фракасс». Постоянно отвлекаемый журналистскими хлопотами, он все-таки упорно печатает «Фракасса» из номера в номер в двухнедельном журнале «Revue

nationales et étrangères» в течение 1861-1863 гг., а закончив, немедленно выпускает отдельным изданием [Бодлер: [http](#)].

Роман, имевший у публики большой успех, тем не менее оказался последним заметным художественным произведением Готье. Однако он настолько упрочил репутацию писателя, что пробудил в нём честолюбивые замыслы, и Готье стал подумывать об избрании в Академию.

Впрочем, несмотря на все свои профессиональные заслуги, несмотря на вхожесть в императорскую семью и даже на поддержку могущественного академика, литературного критика Сент-Бёва, простодушный и «неполитичный» Готье, сохранивший фрондерские замашки своей романтической молодости, открыто восхищавшийся всё еще считавшимися «на подозрении» Делакры и Ламартином и водивший дружбу с совсем уж «неприличным» Бодлером, не выглядел «подходящей кандидатурой» в глазах консервативной Академии. Он баллотировался четырежды (в 1862, 1867, 1868 и 1869 гг.) и четырежды проваливался [Косиков 1989: 3].

Последней его большой работой стала «История романтизма» (изданная в 1874), которую он посвятил своей юности, двум счастливым годам, проведённым в тупичке Дуайенне с друзьями, большинства из которых уже не было в живых. Его собственный срок также подходил к концу, и книгу завершить ему не пришлось.

Как писал Ш.П. Бодлер, 21 октября 1872 г. Т. Готье скончался, успев сделать в литературе ничтожно мало по сравнению с тем, на что он был способен и что сулило его дарование [Бодлер: [http](#)].

Романы «Мадемуазель де Мопен» и «Капитан Фракасс» и в наше время имеют своих читателей. И все же, как пишет Г.К. Косиков, в большую историю литературы Готье вошел как автор всего одного - правда, блестящего и, главное, сугубо своеобразного - сборника стихов, носящего название «Эмали и камеи» [Косиков 1989: с. 6].

Еще до 1866 года, когда группа парнасцев открыла свой журнал «Le Ramasse Contemporain» стихами Теофиля Готье, его одного из всех

романтиков признавая не только своим, но и мэтром, и даже до 1857 года, когда Бодлер, посвящая Теофилю Готье свои «Цветы Зла», назвал его непогрешимым поэтом и совершеннейшим волшебником французской словесности. Мнение о безусловной безупречности его произведений разделялось во всех кругах, не чуждых литературе. Н.С. Гумилёв пишет, «...несмотря на то, что это мнение вредило поэту в глазах толпы, которая считала холодным - его, нежного, застывшим - его, бесконечно жадного до жизни, неспособным понимать других поэтов - его, заключившего в одном себе возможности французской поэзии на пятьдесят лет вперед, - он любил настаивать на этом качестве и возводил его в принцип...» [Гумилёв: <http>].

Ш. П. Бодлер называл Теофиля Готье поэтом в наивысшем смысле слова «...ибо он - невольник долга, ибо он постоянно повинуетя требованиям своего труда, ибо вкус к Прекрасному для него - *fatum*, ибо долг превратился для него в навязчивую идею. Поэт отмечает, что благодаря своему блистательному здравому смыслу гения он сразу вышел на широкую дорогу. Бодлер писал, что каждый писатель в большей или меньшей степени отмечен печатью главного своего дарования. Шатобриан воспел горестное величие меланхолии и тоски. Виктор Гюго, великий, ужасный, огромный, как образы, созданные мифологией, можно сказать - циклопический, изображает силы природы в их гармонической борьбе. Бальзак, тоже великий, ужасный, сложный, рисует нам уродства цивилизации, всю её борьбу, всё самомнение, всю ярость. Т. Готье - это исключительно любовь к Прекрасному во всех его видах, выраженная в наиболее подходящих для этого словах. Поэт отмечает, что почти у всех значительных писателей любого столетия, у тех, кого зовут вождями или актёрами на первых ролях, есть подражатели или даже двойники, стоящие ниже их и способные их заменить. Поэтому, когда какая-нибудь цивилизация уже стёрта с лица земли, достаточно найти одно стихотворение в определенном роде, чтобы получить представление об исчезнувших его аналогах и с помощью пытливого ума восстановить прерванную связь поколений. Бодлер считает, что писатель Теофиль Готье, в

силу своей любви к Прекрасному, беспредельной, плодотворной, неувядаемой любви наделён достоинством новизны и вместе с тем неповторимости и «...о нём можно сказать, что он донине остается неподражаемым...» [Бодлер: [http](#)].

Николай Гумилёв отмечал, что с 1836 по 1871 Готье писал еженедельные фельетоны о театре, литературе и искусстве, сначала в «La Presse», потом в «Journal Officiel». И несмотря на то, что эта работа страшно тяготила его, отнимая время и силы, которые можно было бы употребить на писание стихов, так, что он с горечью называл свободное время десятой музой, - он занимался ею так заботливо и даже вдохновенно, что его фельетоны гремели по всему Парижу и им, более чем стихам и романам, он обязан своей популярностью при жизни [Гумилёв: [http](#)].

Ш. П. Бодлер давал высочайшую оценку произведениям Готье. «Соседи наши говорят: «Шекспир и Гете!» Мы можем им ответить: «Виктор Гюго и Теофиль Готье». Бодлер считает, что Теофиль Готье, с одной стороны, стал продолжателем великой школы меланхолии, созданной Шатобрианом, так как его меланхолия по характеру своему даже более положительна, телесна и порой граничит с античной печалью [Бодлер: [http](#)].

С. Н. Зенкин, советский и российский переводчик и литературовед, называл «Искусство для искусства» явлением гораздо более сложным, чем предполагается расхожим словоупотреблением, и оно отнюдь не исчерпывается такими элементарными признаками, как отказ от социально-политической ангажированности и повышенное внимание к вопросам формально-технического мастерства. Действительно, обе тенденции время от времени возникали и возникают в искусстве во все эпохи, но только в XIX веке они оформились в сознательную творческую программу, отлились в звонкий полемический лозунг. С.Н. Зенкин считает, что такое стало возможным потому, что у Готье и его единомышленников «искусством для искусства» определялись глубинные и существенные особенности практической эстетики - такие, как типология героя и сюжета, образное

самовосприятие писателя, позиция художника по отношению к культурному наследию. Наряду с теорией «искусства для искусства» существовало и само «искусство для искусства» - исторически определенный и исторически (то есть относительно) оправданный тип творчества; другое дело, что в нем присутствуют и острейшие противоречия, восходящие к общим проблемам литературного развития в XIX веке. Именно практический, творческий его аспект и должен стать первоочередным предметом исследования [Зенкин 1999: 170-200].

Также С. Н. Зенкин отмечает, что в произведениях Теофиля Готье есть один сквозной мотив - сам по себе не новый, но получивший у этого писателя сугубо оригинальную разработку, - который полнее и глубже выражает жизненное и художественное самочувствие автора, чем любые его, сравнительно вторичные, программные декларации. Речь идет о мотиве Дома. Неутомимый путешественник, изъездивший из края в край весь Старый Свет - от Лондона до Каира, от алжирских пустынь до Нижнего Новгорода, - Т. Готье в творчестве своём предпочитал представлять себя не «странником», а «домоседом». Домашность была для Готье формой общественного самоопределения. Писатель отвергает суету буржуазной деловитости, характерную для западной цивилизации XIX века:

«Я разделяю мнение восточных людей, - не без вызова заявляет он, - одни лишь псы да французы станут бегать по улицам, когда можно спокойно сидеть дома» [Gauthier 1873: 11].

Ему чужда и деятельность общественно-политическая. В 1832 году, в предисловии к одной из первых своих книг, он аттестует себя следующим образом: «Автор этих строк - болезненный и зябкий юноша, который всю свою жизнь сидит дома, в обществе двух-трех друзей и двух-трех кошек... На революции, происходящие на свете, он обращает внимание лишь тогда, когда пуля пробивает оконное стекло...» [Gauthier 1970: 2]

В дальнейшем высокую оценку творчество Готье получило в работах известных литературоведов, в частности, у профессора Г.К. Косикова,

который писал: «У Готье предметный и эмоциональный планы неразрывно переплетены между собой: на этом, собственно, и строится эффект стихотворения. Прежде всего, самая суть поэзии Готье - ее подчеркнутая предметность, а также постоянная игра «лица» и «маски». Готье обладал безупречным чувством цвета» [Косиков 1989: 308].

Таким образом, можно сделать вывод, что Теофиль Готье является одним из классиков французского романтизма. Он обогатил французскую поэзию своим необыкновенным видением окружающего мира через призму цвета.

2.2. Цветовая палитра сборника «Эмали и камеи»

Цветообозначения являются неотъемлемым компонентом индивидуально-авторской картины мира. Как пишет Е.А. Горн, при рассмотрении вопроса о роли и функциях цветообозначений в художественном произведении, одним из важнейших аспектов, заслуживающих внимания, является вопрос эмоционально-эстетического восприятия цвета автором. Кроме того, Е.А. Горн отмечает, что при воспроизведении цветовой картины мира в художественном произведении, автор основывается не только на абсолютном цветовом понимании мира, но и на собственных экспрессивно-эмоциональных аспектах восприятия цвета [Горн 2014:16].

Существует мнение, что вся французская литература первой половины XIX в. так или иначе окрашена в цвета революции и Второй империи. Различны были лишь взгляды писателей на происходившие события.

А. Клюкина пишет, что была известна и другая тенденция в начале века - укрепление позиций романтизма в литературе и искусстве. В современной историко-литературной концепции принято деление французского романтизма на два периода: первый - 1800 - 1810-е гг.; второй - 1820 - 1840-е гг. Деление это весьма условно, ибо романтизм во французском изобразительном искусстве сохранял свою силу вплоть до 1860-х годов.

Исследовательница отмечает примечательность того, что, несмотря на окружающую социально-политическую нестабильность, даже в литературе первого периода романтизма отсутствует «сюжетная напряженность».

Автор считает, что не менее интересным оказался не только духовный мир современного человека, но и яркая деталь быта, и сам по себе метод описания этого многообразия в художественном целом.

А. Клюкина выражает мнение, что эти особенности Французского романтизма с необычайной силой отразились в творчестве Теофиля Готье (1811-1872), и, в частности, в его поэтическом сборнике «Эмали и камеи» (1872, «окончательное издание», 47 стихотворений). Только при жизни поэта книга выходила шесть раз, пополняясь от издания к изданию. В самом первом издании 1852 г. было всего 18 стихотворений [Клюкина: <http>].

В сборнике Т. Готье «Эмали и камеи» автор использует огромное количество цветообозначений. Всего в тексте произведения Готье употребляет 201 цветообозначение. Из всех этих колоронимов большая часть приходится на красный (48 цветообозначений) цвет. Красный цвет Т. Готье начинает использовать с самого начала своего сборника. Готье использует красный цвет, выраженный прилагательным «rouge»:

Sa bouche humide et sensuelle

Semble rouge du sang des cœurs ;

Et, pleins de volupté cruelle,

Ses yeux ont des défis vainqueurs. [Gauthier CHÂTEAU]

Как отмечалось ранее, красный цвет издавна считался цветом мудрости и власти. У древних иудеев он был царским цветом, в православии символизировал божественное проявление. В Древнем Риме императоры носили пурпурные тоги.

Красный цвет прежде всего ассоциируется с кровью и огнем. Его символические значения очень многообразны и противоречивы. Красный цвет символизирует радость, красоту, любовь и полноту жизни, а с другой стороны - вражду, месть, войну, связывается с агрессивностью. Для

выражения идеи красного цвета Готьё использует не только само прилагательное «rouge», но также оттенки и полутона этого цвета. Например, оттенок красного цвета - «rose»

L'esquif aborde et me dépose,
Jetant son amarre au pilier,
Devant une façade rose,
Sur le marbre, d'un escalier [Gauthier Venise]

Разнообразные ассоциации возникают на различные оттенки красного цвета. Так, например, розовый цвет считается цветом доброты и сентиментальных отношений; цвет киноvari обычно вызывает такие ассоциации, как огонь, эрос, опасность, громкость, близость; кармин (алый цвет) - кровь, сила, власть, любовь вплоть до жертвенности; пурпурный цвет - царственность. Т. Готьё часто употребляет такие оттенки красного цвета. Например, «incarnat»:

Dans sa gaine mon couteau bouge;
Allons ! qui veut de l'incarnat?
À son jabot qui veut du rouge
Pour faire un bouton de grenat? [Gauthier Rondalla]

Кроме прилагательных, в стихотворениях сборника Готьё также использует глагол «rougir» для обозначения красного цвета:

Et ma vieille aiguille, rougie
Aux fournaies d'un ciel de feu,
Prend des pâleurs de nostalgie
Dans cet air qui n'est jamais bleu. [Gauthier Nostalgie]

Красный цвет играет важную роль в стихотворения сборника. Колоронимы красного цвета служат для выделения важных для автора идей и эмоций.

Следующим, по частоте употребления, в сборнике «Эмали и камеи» является синий цвет. Готьё использует этот цвет для описания неба или

морских волн. В сборнике идеи синего цвета служат прилагательные «bleu» и «bleuâtre». Например, автор использует оба этих прилагательных для описания моря:

Bleuâtre, enflé, méconnaissable,
Bercé par le flot qui bruit,
Sur l'humide oreiller du sable
Je dormirai bien cette nuit!

Dans ce regard, à ma détresse
La Sympathie aux bras ouverts
Parle et sourit, sœur ou maîtresse.
Salut, yeux bleus ! bonsoir, flots verts! [Gauthier Tristesse]

Т. Готье использует синий цвет не только для передачи идею красоты моря, но и для выражения нежности по отношению к чистоте и красоте женщины.

Следующим по частотности применения являются колоронимы золотого цвета. Всего в сборнике автор использует 19 цветообозначений. Т. Готье использует прилагательное «or» для выражения идеи золотого цвета:

Et l'aigle de la grande armée,
Dans le ciel qu'emplit son essor,
Du fond d'une gloire enflammée,
Étend sur eux ses ailes d'or! [Gauthier Vieux]

Готье использует в своем сборнике не только золотой, но и серебряный цвет. Поэт использует прилагательное «argent» или причастие «argenté». Этот цвет служит для подчеркивания изысканности, красоты:

De l'épiderme sur la soie
Glissent des frissons argentés,
Et l'étoffe à la chair renvoie
Ses éclairs roses reflétés. [Gauthier Robe]

В данном сборнике очень редко встречается зелёный (8 цветообозначений). Для передачи идеи зелёного цвета Т. Готьё использует сам зелёный цвет, выраженный прилагательным «vert»:

La nature au lit se repose ;
Lui, descend au jardin désert
Et lace les boutons de rose
Dans leur corset de velours vert.

[Gauthier Sourire]

Также Т. Готьё использует и оттенок зеленого цвета «verdâtre»

Sous leur transparence verdâtre
Brille, parmi le goëmon,
L'autre perle de Cléopâtre
Près de l'anneau de Salomon. [Gauthier CÆRULEI]

Автор использует зелёный цвет для описания весны, начала новой жизни. Кроме того, зелёный цвет преобладает в описании моря.

Т. Готьё в своем сборнике «Эмали и камеи» редко употребляет жёлтый цвет. Идея жёлтого цвета передаётся с помощью прилагательного «jaune» или через глагол «jaunir». Поэт использует жёлтый цвет для описания старости, ветхости, для придания эффекта забвения:

Dans ces grandes batailles blanches,
Satins et fleurs ont le dessous,
Et, sans demander leurs revanches,
Jaunissent comme des jaloux. [Gauthier Symphonie]

Momifiée et toute jaune
Comme la main d'un Pharaon,
Elle allonge ses doigts de faune
Crispés par la tentation. [Gauthier Mains]

Таким образом, можно сделать вывод, что цветовая палитра сборника очень богата. Т. Готьё использует белый, красный, чёрный,

золотой, серебряный, синий, зелёный, жёлтый цвет для выражения художественного мира поэта, а также для достижения желаемого эмоционального воздействия на читателя. Кроме того, автор использует не только прилагательные для передачи идеи цвета, но также использует глаголы и причастия для обозначения цвета.

2.3. «Белое» и «черное» в сборнике «Эмали и камеи»

Одним из основных цветов, используемых Готье в сборнике «Эмали и камеи», является белый цвет. Как отмечали исследователи творчества Готье Г.К. Косиков и А.И. Клюкина, этот цвет в целом преобладает в его поэзии [Косиков 1989: 29; Клюкина 2007: [http](#)].

Обращаясь к вопросу о значимости белого цвета в любом языке, А. Клюкина пишет: «Белый цвет может пониматься достаточно широко как в предметном, так и философском аспекте. Белый воспринимается или как бесцветный, или как соединяющий все цвета спектра. В то же время белый цвет символизирует чистоту и истину, просветлённость и небесный путь. С этим связан и образ голубя (голубки). Но в этой белизне усматривается и отрицательная коннотация: белый цвет выступает и как нечто мистическое, призрачное и даже гибельное» [Клюкина 2007: [http](#)].

Во французском языке белый цвет выражается различными средствами: существительными (*blanc*), прилагательными (*blanc, blanche*), глаголами (*blanchir*) [Словарь синонимов: [http](#)].

В качестве слова-номинанта белого цвета в сборнике «Эмали и камеи» чаще других используется прилагательное «*blanc*».

Les vases ont des fleurs de givre,
Sous la charmille aux blancs réseaux,
Et sur la neige on voit se suivre,
Les pas étoilés des oiseaux. [Gauthier, Hiver]

Battant de l'aile avec sa manche,

Comme un pingouin sur un écueil,
Le blanc Pierrot, par une blanche,
Passe la tête et cligne l'œil. [Gauthier, Venise]

Кроме того, отражению идеи белизны служит и прилагательное «laiteux». Например:

De grosses perles de Venise,
Roulaient au lieu de gouttes d'eau,
Grains laiteux qu'un rayon irise,
Sur le frais satin de sa peau.[Gauthier, Femme]

Помимо этих средств, для обозначения белого цвета Готье широко употребляет перифразы, аллюзии на белый цвет. Например, для того, чтобы передать идею белизны, автор использует такую фигуру речи, как сравнение с «изморозью веток миндального дерева»:

Dans le verger et dans la vigne,
Il s'en va, furtif perruquier,
Avec une houppe de cygne,
Poudrer à frimas l'amandier [Gauthier, Prin].

Согласно таким исследователям, как Б.А. Базыма и Н.Б. Бахилина, в качестве цвета-антипода белому в языковом сознании говорящих выступает чёрный цвет. О единстве и противоположности этих двух цветов пишет Б.А. Базыма: «Без чёрного цвета нет и белого. Белый цвет дополняет чёрный, чёрный дополняет белый» [Базыма 2001: 16; Бахилина 1975: 12].

Эта взаимосвязь между двумя противоположными цветами (белым и чёрным) получила отражение и в сборнике Готье «Эмали и камеи». Автор использует различные средства для обозначения, как чёрного цвета, так и тёмных цветов. В качестве слова-номинанта чёрного цвета чаще других используется прилагательное «noir».

Celle-là : « Voici mon adresse :
Rhodes, palais des chevaliers ;
Chaque hiver, ma tente s'y dresse

Au chapiteau des noirs piliers» [Gauthier, Hiron]

Для обозначения чёрного цвета автор использует не только прилагательное «noir», но и другие такие прилагательные цвета, как «nègre» и «brun».

Arlequin, nègre par son masque,

Serpent par ses mille couleurs,

Rosse d'une note fantasque

Cassandre son souffre-douleurs. [Gauthier, Venise]

Au mois de juin, déjà plus pâle

Et le cœur de désir troublé,

Avec l'Été tout brun de hâle

Elle se cache dans le blé. [Gauthier, Lied]

Но помимо белого и черного цвета Готье также напрямую использует нейтральный серый цвет, который является промежуточным цветом между белым и черным.

В своей работе Л.Н. Миронова называет серый цвет - цветом бедности, скуки и тоски, городской тесноты, гнилого тумана. В древности и средневековье он совершенно не ценился. Его считали цветом рубища бедняков, цветом несчастья и посредственности. Серо-голубой цвет у древних римлян символизировал зависть. На древнем Востоке посыпали голову пеплом в знак скорби. Такие исследователи, как Л.А. Шалимова и Л.И. Насонова считают, что серый цвет сопровождает всё посредственное, неопределенное, опустившееся. Значение этого цвета заключается в обыденности, нейтральности. Он не способен вызвать каких-либо эмоций. У многих с этим цветом возникает ассоциация отсутствия какого-либо интереса [Миронова 2009: http; Шалимова, Насонова 2012: 66].

Les hauberts en bombent leurs ventres,

Et le flot monte aux gorgerins :

Ils sont tous gris comme des chantres,

Les vaillants comtes suzerains ![Gauthier, Armur]

Таким образом, на основе данного анализа можно сделать вывод, что цветообозначения играют важную роль в поэзии. Разнообразие цветообозначений отражается в самом названии сборника, поскольку эмали и камеи - обработанные специальным образом изделия. Цвета этих изделий очень разнообразны и отражение этого богатства красок можно увидеть в стихотворениях Теофиля Готье. Автор использует целую палитру цветов: красный, белый, черный, синий, золотой, а также многие оттенки и полутона. За каждым из них стоит индивидуальное авторское видение мира. В качестве двух цветов-антиподов выступает белый и чёрный цвет. Но помимо двух полярных цветов, Т.Готье также употребляет нейтральный - серый цвет.

Глава 3. Способы передачи цветообозначения сборника Т. Готье «Эмали и камеи» в переводе Н.С. Гумилёва

3.1. Жизнь и творчество Н.С. Гумилёва

К началу 1910-х годов в литературном процессе Российской империи возникает новое течение, отразившее новые эстетические тенденции в искусстве «серебряного века» и получившее название «акмеизм» (от греч. акме - высшая степень чего-либо; расцвет; вершина; острие). Акмеизм возник в кружке молодых поэтов, поначалу близких символизму. Стимулом к их сближению была оппозиционность к символистской поэтической практике, стремление преодолеть умозрительность и утопизм символистских теорий. К наиболее видным представителям этого нового течения относились Н.С. Гумилёв, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, С.М. Городецкий, М.А. Зенкевич, В.И. Нарбут [Большая советская энциклопедия. Акмеизм].

Как писал в предисловии к биографии Н.С. Гумилёва В.И. Шубинский: «Есть поэты, от которых остаются стихи и только стихи. Их биография -

всего лишь приложение к текстам, комментариев к ним, история их создания. Это бывает довольно часто - причем именно с самыми большими мастерами. Кто-то из них “просто жил”, а писал как-бы между делом, на полях своей жизни, как Тютчев. У кого-то творчество высасывало, забирало все: на жизнь как таковую сил не оставалось. Так было с Мандельштамом. Кто-то жил двумя жизнями - показной и тайной, внутренней, как Анненский. Кому-то удавалось обрести более или менее уважаемый статус литератора-профессионала, как Ходасевичу. Иногда какая-то посторонняя сила - например, государственная власть - вторгается в процесс, мешает поэту в его работе, а то и убивает его. Но в любом случае собственный облик и судьба не могут восприниматься у этих поэтов как некое авторское творение, самое ценное и даже равновеликое стихам» [Шубинский 2014: 5].

В.И. Шубинский отмечает, что с Гумилёвым всё иначе. От него остались не только стихи, но и Легенда - образ поэта-воина, поэта-путешественника, конквистадора, заговорщика. Вся его сознательная жизнь - от первого африканского путешествия до гибели в застенках ЧК - выстраивается в эффектную и впечатляющую картину. “Я хочу, чтобы не только мои стихи, но и моя жизнь была произведением искусства”, - говорил он незадолго до смерти Ирине Одоевцевой. В.И. Шубинский считает, что это у него получилось. Как пишет исследователь, биографическая легенда Гумилёва покоряла воображение множества юношей в России в XX веке, как биография Байрона в веке XIX [Шубинский 2014: 7].

Николай Степанович Гумилёв (1886 - 1921) родился в Кронштадте в семье военного корабельного врача. Окончил Царскосельскую гимназию. Учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета. Затем слушал лекции в Сорбонне. Печататься начал в 1902 году. В первых сборниках поэта «Путь конквистадоров» (1905) и «Романтические стихи» (1908) заметно явное влияние символизма. С 1907 года много путешествовал. Был в Италии, Африке, на Балканах. В 1911 году вместе с С.М. Городецким создал «Цех поэтов», вокруг которого

объединились А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам и другие, называвшие себя акмеистами и выступавшие против эстетики и поэтики символистов, утверждая ясность и четкость художественного образа и языка [Зобнин 2016: 7].

В 1914 году Гумилёв ушел добровольцем в русскую армию. Как вспоминал в своих мемуарах В.Л. Кибальчич, в первом же разговоре с Гумилёвым, поэт недвусмысленно определил свое кредо: «Я традиционалист, монархист, империалист, панславист». За храбрость и доблесть был награжден двумя Георгиевскими крестами и произведен в прапорщики. Революционные события 1917 года застали его за границей, где он находился в командировке. В 1918 году вернулся в Петроград, был членом редколлегии издательства «Всемирная литература», созданного Горьким. Вышли его сборники: «Романтические цветы», «Жемчуга», «Чужое небо», «Колчан», «Пьеса в стихах», «Дитя Аллаха», поэма «Мик», переводы Эст Кольриджа, Теофиля Готье. Учёные Э.Н. Аламандрова, Ю.Л. Безрук, Л.В. Евдокимова отмечали, что для поэзии Н.С. Гумилёва характерна поэтизация истории, тяга к экзотике, прославление людей, наделенных сильным характером и железной волей. Его Стихи отличаются пристрастием к ярким краскам и определенной рационалистичностью, стремлением к композиционной четкости [Аламандрова, Безрук, Евдокимова 1994: 140-141].

Н.С. Гумилёв был не только талантливым поэтом, но и выдающимся переводчиком. Как отмечают Е.Ю. Раскина и А.А. Устиновская, Н.С.Гумилёв был не только активным пропагандистом творчества поэтов Озерной школы в России, но и прекрасным переводчиком поэзии лейкистов. Так, в частности, в 1919 г., во время сотрудничества в издательстве «Всемирная литература», он перевел «Поэму о старом моряке» С.Т. Кольриджа, написал предисловие к сборнику баллад Р. Саути, увидевшему свет в 1922 г., уже после расстрела поэта. Поэты Озерной школы - У. Вордсворт, С.Т. Кольридж и Р. Саути - составляли в 1918-21 гг. предмет занятий Гумилёва как переводчика и критика. Наконец, Н.С. Гумилёвым совместно с Н.А. Энгельгардтом были

выполнены переводы нескольких стихотворений У. Вордсворта. Вероятно, Гумилёв планировал объединить усилия близких ему поэтов, участников Второго цеха, для пропаганды творчества лейкистов в России. Обостренное внимание к поэзии «озерников» стало своего рода цеховой задачей, и эта задача выполнялась не только Георгием Ивановым и Ириной Одоевцевой, но и, например, литераторами и переводчиками, имевшими лишь косвенное отношение к гумилёвскому Второму Цеху поэтов [Раскина, Устиновская 2015: 31-32].

Среди авторов, которые были переведены Н.С. Гумилёвым такие поэты и драматурги, как Д. Леопарди, Ш.П. Бодлер, О. Уайлд, А. Рембо, Ф. Фийон, Г. Гейне, У. Шекспир.

«Гумилёв - поэт, еще не прочитанный, и человек, еще не понятый», - говорила о самом таинственном из литераторов Серебряного века Анна Ахматова [Ахматова 1989: 219].

Таким образом, Николай Степанович Гумилёв является одним из основателей нового течения в литературе Серебряного века. Талант поэта признан как его современниками, так и его последователями.

3.2. Равнозначность передаваемых колоронимов

Сборник Т. Готье «Эмали и камеи» мало переводился на русский язык, но, как отмечает Г.К. Косиков, его передача Н.С. Гумилёвым является самым полным и точным переводом данного произведения [Косиков 1989: 305].

Как уже отмечалось ранее, символика белого цвета в Европе схожа с восприятием этого цвета в России. Поэтому передача белых колоронимов сборника Т.Готье «Эмали и камеи» при переводе Н.С. Гумилёвым сохранилась практически нетронутой:

(DIAMANT DU CŒUR)

(АЛМАЗ СЕРДЦА)

Un troisième, au fond d'une boîte,
Reliquaire du souvenir,
Cache un gant blanc, de forme étroite,

А третий вспоминает сладко
Про ящик, гроб своей тоски,
Где скрыта белая перчатка,

Où nulle main ne peut tenir.

Для всякой узкая руки.

[Gauthier Diamant]

[Гумилёв Алмаз]

Н.С. Гумилёв передает белый цвет, используя такое же средство выразительности, что и Т.Готье. «Blanc» - дополнение, выраженное прилагательным в тексте оригинала, «белая» - дополнение, выраженное прилагательным в тексте перевода. Из данного примера можно сделать вывод, что переводчик Н.С. Гумилёв не только передал значение цвета в данном стихотворении, но и сохранил неизменным способ выражения идеи автора.

Как отмечал К.И. Чуковский, одной из главных проблем поэтического перевода является сохранение красоты оригинала и точность перевода текста [Чуковский 2011: 28]. В данном случае можно отметить, что Н.С. Гумилёв не только сохранил и передал идею Т.Готье, но и сделал это с максимальной точностью.

Однако Н.С. Гумилёв не всегда тщательно следует слогу автора оригинала. В некоторых случаях можно наблюдать сохранение автором семантического смысла белого цвета, но изменение средств передачи белого в переводе. Например, при переводе стихотворения *Symphonie en blanc majeur* (Симфония ярко-белого), Н.С. Гумилёв отступает от оригинального текста:

(SYMPHONIE EN BLANC MAJEUR)

(СИМФОНИЯ ЯРКО-БЕЛОГО)

Son sein, neige moulée en globe,
Contre les camélias blancs
Et le blanc satin de sa robe
Soutient des combats insolents.
[Gauthier Symphonie]

Трепещет грудь, цветок метелей,
И смело с шелка белизной
И с белизной своих камелий
Вступает в дерзновенный бой.
[Гумилёв Симфония]

Оба поэта передают зимнее время года, используя белый цвет. Изображение зимней земли, метели, снега, всё это связано в восприятии поэтов с белым. Однако в первом случае Т. Готье передаёт описание с

помощью конструкции «существительное» + «прилагательное» (les camélias blancs), а Н.С. Гумилёв переводит стихотворение, используя схему «существительное» + «существительное» (белизной своих камелий). Но изменениям подвергаются не только отдельные существительные:

(SYMPHONIE EN BLANC MAJEUR) (СИМФОНИЯ ЯРКО-БЕЛОГО)

De ces femmes il en est une,	Из этих женщин между нами
Qui chez nous descend quelquefois,	Порой является одна,
<u>Blanche</u> comme le clair de lune	<u>Бела</u> , как там, над ледниками,
Sur les glaciers dans les cieux froids	В холодном воздухе луна
[Gauthier Symphonie]	[Гумилёв Симфония]

В данном примере можно наблюдать изменение конструкции в стихотворении оригинала. Н.С. Гумилёв, при переводе сравнительного оборота «Blanche comme le clair de lune» расширяет данный образ, вводя дополнительную информацию «Бела, как там, над ледниками, В холодном воздухе луна».

Следующим по частоте употребления в сборнике является красный цвет и его оттенки. Однако, Т. Готьё довольно редко использует «чистый» красный цвет:

(LE CHÂTEAU DU SOUVENIR) (ДВОРЕЦ ВОСПОМИНАНИЙ)

Sa bouche humide et sensuelle	Рот влажный дышит вождельем,
Sembler <u>rouge</u> du sang des cœurs;	Он <u>красен</u> , он сожжёт сейчас,
Et, pleins de volupté cruelle,	И царственным полны презреньем
Ses yeux ont des défis vainqueurs.	Зрачки преступно страстных глаз.
[Gauthier Chateau]	[Гумилёв Дворец]

Как отмечают учёные, красный цвет передает целую гамму чувств начиная от опасности, ярости, заканчивая пламенной любовью [Кузнецова, Грызлова 2016]. Наиболее частотный оттенок красного, употребляемый в данном сборнике - это розовый цвет. Чаще всего этот цвет связан с описанием цветка или описанием женщины. Как отмечал сам Н.С. Гумилёв,

восприятие розы как цветка у каждого индивидуально. В качестве примера поэт-переводчик приводил персидских поэтов, которые мыслили розу, как живое существо, средневековых - воспринимающих розу как символ любви и красоты, розой для Пушкина был прекрасный цветок на своем стебле, розой Майкова было украшение, аксессуар, у Вячеслава Иванова роза становится мистической ценностью [Гумилёв 1919].

(AFFINITÉS SECRÈTES)

(ТАЙНОЕ РОДСТВО)

Par de lentes métamorphoses,
Les marbres blancs en blanches chairs,
Les fleurs roses en lèvres roses
Se refont dans des corps divers.

Но в превращениях незаметных
Прекрасной плотью белый прах,
А роза красных губ приветных
В иных становятся телах.

[Gauthier Affinites]

[Гумилёв Родство]

В данном примере можно наблюдать пример передачи цветообозначения теми же средствами выразительности, а также сохранение смысловой нагрузки цвета.

Однако, помимо розового цвета, Т.Готье использует более тёмные оттенки цвета. Например, алый цвет:

(RONDALLA)

(РОНДАЛЛА)

Dans sa gaine mon couteau bouge ;
Allons ! qui veut de l'incarnat ?
À son jabot qui veut du rouge
Pour faire un bouton de grenat ?

Мой нож шевелится как пьяный.
Ну что ж? Кто любит красный цвет?
Кто хочет краски на кафтаны,
Гранатов алых для манжет?

[Gauthier Rondalla]

[Гумилёв Рондалла]

В данном примере можно наблюдать максимально точную передачу красных цветообозначений «incarnat» = «алый», «rouge» = «красный». Однако, несмотря на точное сохранение семантического смысла и аналогичного средства выразительности, Н.С. Гумилёв вынужден отступить от формы стихотворения оригинала. Эту сложность поэтического перевода отмечал А.В. Федоров. Исследователь затрагивал вопрос, следует ли

сохранять форму в ущерб значению [Федоров: http]. Из данного примера можно сделать вывод, что Н.С. Гумилёв сделал некоторое отступление от формы стихотворения, но передал с максимально возможной точностью цветообозначения красных оттенков.

Следующим по частотности цветообозначением в данном сборнике является синий цвет и оттенки синего. В сборнике «Эмали и камеи» основным колоронимом синего цвета являются прилагательный «bleu» и «azur». Для перевода данных прилагательных Н.С. Гумилёв использует прилагательные «синий», «голубой». Данный цвет используется в сборнике чаще всего для описания небес или моря:

(LA FLEUR
QUI FAIT LE PRINTEMPS)

Vous pouvez sortir pour la fête
 Vos girandoles sans péril.
 Un ciel bleu luit sur votre façade
 Et déjà mai talonne avril.

[Gauthier Fleur]

(ЦВЕТОК, ЧТО ДЕЛАЕТ ВЕСНУ)

Ведь можете вы безопасно
 Рассыпать яркий сноп ракет,
 Уж голубое небо ясно,
 Апрелью май бежит вослед.

[Гумилёв Цветок]

В данном примере можно отметить, что Н.С. Гумилёв сохраняет при переводе не только семантическое значение и средство выразительности, но и форму данного стихотворения. Необходимо отметить, что в своем сборнике Т. Готье также использует существительное «azur» для обозначения колоронимов синего оттенка.

(CÆRULEI OCULI)

Et leurs cils, comme des mouettes
 Qui rasant le flot aplani,
 Palpitent, ailes inquiètes,
 Sur leur azur indéfini.

[Gauthier Caerulei]

(CÆRULEI OCULI)

Ресницы, чайки, что кометой
 Скользят над сонною волной,
 Дрожат, встревожены, над этой
 Неясною голубизной.

[Гумилёв Caerulei]

Чёрный цвет - следующий по частотности применения в сборнике «Эмали и камеи». Как отмечают исследователи колоронимов в поэтике, чёрный цвет несёт чаще всего негативную коннотацию, именно поэтому соотношение количества цветообозначений чёрного в данном сборнике невелико, всего 10% от общего количества колоронимов.

(TRISTESSE EN MER)

Le jour tombe ; une fine pluie
Éteint les fournaies du soir,
Et le steam-boat crachant la suie
Rabat son long panache noir.

[Gauthier Tristesse]

(ТОСКА НА МОРЕ)

День падает; дождём незримым
Закатный омрачён мираж,
И пароход плюётся дымом,
Ещё черней его панаш.

[Гумилёв Тоска]

В данном отрывке речь идет о вечере, о полумраке. Данная идея прослеживается во всем сборнике Т. Готье «Эмали и камеи». Поэт чаще всего использует чёрный цвет для передачи идеи ночи. В переводе Н.С. Гумилёв сохраняет коннотацию чёрного цвета, но передаёт его, используя сравнительную степень прилагательного.

Как отмечает исследовательница цветообозначений в поэтике Т.Готье, А. Клюкина, Т. Готье в своих стихах он стремится к полутонам, мягкости, своего рода акварельности. Как отмечает А. Клюкина, поэт использует для передачи цвета прилагательные «rose», «pourpre», «incarnate», «argente», «azur», «bleuâtre», «verdâtre», «or». Как считает автор, это эпитеты, которые встречаются в произведениях чаще всего [Клюкина: <http>].

Изучение сборника подтвердило данное наблюдение. Следующими по частотности использования являются колоронимы золотого и серебряного цветов:

(VARIATIONS SUR LE CARNAVAL DE VENISE) (ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ВЕНЕЦИАНСКОГО КАРНАВАЛА)

Et, brodant la gaze fanée
Que l'oripeau rougit encor,
Fait sur la phrase dédaignée
Courir ses arabesques d'or.

[Gauthier Carnaval]

И, восхищённый прежним блеском,
Он воскресил его опять,
Дав золотистым арабескам,
По старой фразе пробежать.

[Гумилёв Карнавал]

(LA MONTRE)

La figure de la pendule
En rit dans le salon voisin,
Et le timbre d'argent module
Deux coups vibrant comme un tocsin.

[Gauthier Montre]

(ЧАСЫ)

Часы, висящие в гостиной,
Смеясь надо мной, шипят,
Их голос серебристо-длинный
Звучал два раза, как набат.

[Гумилёв Часы]

Данный пример подтверждает идею, выдвинутую А. Клюкиной. Готье тяготеет к акварельности, что отражается в переводе. Н.С. Гумилёв следует идее, выраженной французским поэтом, при этом сохраняя и семантическое значение, несмотря на некоторые изменения формы стихотворения.

Из вышеизложенного можно сделать ряд выводов. Т. Готье как поэт имел очень богатое восприятие мира, что отразилось и на богатой палитре цвета в стихотворениях его сборника. Эта богатая палитра цвета наложила отпечаток на перевод Н.С. Гумилёва. Несмотря на то, что переводчик в некоторых случаях отступает от формы передачи цветовой гаммы, большая часть проанализированных примеров использования и перевода цветообозначений в сборнике могут считаться равнозначными. Всего из 402 примеров употребления цветообозначений 298 (практически 75%) колоронимов равнозначны по смыслу.

3.3. Замена, добавление или опущение цветообозначений

Как отмечают теоретики и практики переводческой деятельности, сохранение формы и наполнения не всегда возможно. Как отмечалось ранее,

данную проблему рассматривали такие мастера поэтического перевода, как С.Я. Маршак, М.И. Лозинский, К.И. Чуковский и многие другие переводчики. Как отмечал и сам Н.С. Гумилёв, трудность передачи образов связана с личностями автора и переводчика. Переводчику иностранного стихотворения требуется понять замысел автора и воплотить идею на своем языке [Гумилёв 1919: <http>].

В ходе сопоставления способов передачи колоронимов в сбонике «Эмали и камеи» нами были обнаружены примеры нарушения передачи или опущения цветообозначений. Всего таких примеров было обнаружено 102, что составляет 24% от всех проанализированных примеров.

Н.С. Гумилёв отходит от дословной передачи текста оригинала при передаче некоторых природных явлений:

(VARIATIONS SUR LE CARNAVAL DE VENISE) (IV) (ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ВЕНЕЦИАНСКОГО КАРНАВАЛА) (IV)

Au loin, dans la brume sonore,
Comme un rêve presque effacé,
J'ai revu, pâle et triste encore,
Mon vieil amour de l'an passé.

[Gauthier Carnaval]

Во мгле туманно-серебристой,
Как сон забытый, мне горят
Глаза ещё печальной, чистой,
Той, что любил я год назад.

[Гумилёв Карнавал]

Н.С. Гумилёв передает «brume» = «легкий туман», «дымку», «морской туман» [АВВУУ Lingvo] как мглу, к тому же автор добавляет свое цветообозначение «серебристый», отсутствующее в тексте оригинала. Таким образом, переводчик делает отступление от слога Т. Готье, проявляя свою собственную личность и авторскую картину мира.

Также Н.С. Гумилёв в некоторых случаях добавляет колоронимы для сохранения формы стихотворения:

(NOSTALGIES D'OBÉLISQUES) (II) (НОСТАЛЬГИЯ ОБЕЛИСКОВ) (II)

Que je voudrais comme mon frère,
Dans ce grand Paris transporté,
Auprès de lui, pour me distraire,
Sur une place être planté !

Как я хотел бы вместе с братом -
Увижу ль я его опять? -
В Париже, городе богатом,
На белой площади стоять.

[Gauthier Nostalgies]

[Гумилёв Ностальгия]

Использование белого цвета позволяет переводчику сохранить форму стихотворения без изменения или сокращения. Также Н.С. Гумилёв использует символику цветы для передачи основной идеи автора:

(FANTAISIES D’HIVER) (I)

(ЗИМНИЕ ФАНТАЗИИ) (I)

Il chante d’une voix peu sûre
Des airs vieillots et chevrotants ;
Son pied glacé bat la mesure
Et la semelle en même temps ;

Поёт фальшиво, нудно, серо
Мотивы, скучные давно,
Ногою отбивая меру,
Да и подошву заодно.

[Gauthier Fantaisies]

[Гумилёв]

Т. Готье в оригинале стихотворения использует словосочетание «d’une voix peu sûre», которое может быть переведено дословно, как «неуверенный голос», однако Н.С. Гумилёв передает эту неуверенность целым рядом прилагательных «фальшиво», «нудно», «серо». Этот колороним, последний в ряду эпитетов, выглядит окончательной оценкой пению. Данный пример может служить подтверждением идее, выдвинутой Л.Н.Мироновой о сером цвете, как о цвете бедности и обыденности [Миронова 2009: [http](http://)].

Тем не менее Н.С. Гумилёв не только добавляет колоронимы, но в некоторых случаях и отступает от использования того или иного цветообозначения:

(VIEUX DE LA VIEILLE)

(СТАРАЯ ГВАРДИЯ)

Avec ses dents jaunes de tartre,
Son crâne de mousse verdi,
À Paris, boulevard Montmartre,
Mob se montrant en plein midi !

Высовывает череп старый,
Морщинами покрытый лоб
В Париже, посреди бульвара
Являющийся в полдень Моб!

[Gauthier Vieux]

[Гумилёв Гвардия]

В данном примере, Н.С. Гумилёв избегает сохранения цветообозначения автора оригинала. Однако прилагательное «jaunes», используемое Т. Готье, Н.С. Гумилёв передает имплицитно, используя

прилагательное «старый». Данный пример подтверждает передачу идеи ветхости, забвения через жёлтый цвет.

Как отмечал К.И. Чуковский, переводчик не всегда может передать идею автора, особенно если эта мысль связана с особенностями восприятия картины мира. Той же идеи придерживался Н.С. Гумилёв [Чуковский 2011: 63, Гумилёв: <http>].

(VIEUX DE LA VIEILLE)

(СТАРАЯ ГВАРДИЯ)

Quand on oublie, ils se souviennent !
Lancier rouge et grenadier bleu,
Au pied de la colonne ils viennent
Comme à l'autel de leur seul dieu :

Забыли мы - они находят
О прошлом яркие слова,
Под тень колонны все приходят,
Как к алтарю их божества.

[Gauthier Vieux]

[Гумилёв Гвардия]

В данном отрывке, в оригинале стихотворения Т. Готье пишет о реалиях, не свойственных нашему соотечественнику. «Lancier rouge» и «grenadier bleu» являются отсылкой к особенностям расцветки формы войсковых подразделений эпохи Наполеона, а именно красные мундиры улан и синие мундиры гренадеров. Данная проблема передачи цветообозначения связана с проблемой, рассматриваемой В.Н. Комиссаровым, проблемой сохранения духа времени. В связи с тем, что для наших соотечественников данная реалья, возможно, будет непонятна, Н.С. Гумилёв вынужден отступить от текста оригинала.

Кроме того, как показал проведённый анализ, Н.С. Гумилёв избегает использования цветообозначений, которые могут привести к избыточности в описании.

(FUMÉE)

(ДЫМ)

Un tire-bouchon de fumée,
Tournant son mince filet bleu,
De l'âme en ce bouge enfermée
Porte des nouvelles à Dieu.

Как будто пробочник из дыма
Уходит струйкой в высоту,
Души, что в этой мгле томима,
Уносит новости к Христу.

[Gauthier Fumee]

[Гумилёв Дым]

В данном примере Н.С. Гумилёв отступает от сохранения, использованного в оригинале Т. Готье, синего цвета. Возможно, переводчик даёт возможность читателю воспользоваться своим собственным воображением для осознания идеи, передаваемой словосочетанием «струйка дыма», самостоятельно додумать её цвет. Такой простор для фантазии читателя Н.С. Гумилёв предоставляет и в другом примере:

(LA BONNE SOIRÉE)

C'est bal à l'ambassade anglaise :
 Mon habit noir est sur la chaise,
 Les bras ballants ;
 Mon gilet bâille, et ma chemise
 Semble dresser, pour être mise,
 Ses poignets blancs ;

[Gauthier Soiree]

(ХОРОШИЙ ВЕЧЕР)

То вечер в английском посольстве;
 Мой фрак, товарищ удовольствий,
 Передо мной,
 Жилет зевает, и рубашка
 Уже висит на стуле тяжко,
 Горда собой.

[Гумилёв Вечер]

Н.С. Гумилёв опускает использованные в тексте оригинала цветообозначения «noir» и «blancs». Т. Готье использует колороним черного в словосочетании «habit noir», который передается на русский язык «фрак». Несмотря на изменение формы, значение словосочетание сохраняется. Во втором случае упущение белого цвета из словосочетания «poignets blancs» = «белые манжеты» связано с восприятием вечера в английском посольстве. Н.С. Гумилёв уверен, что для читателя очевидно, что на таком приеме рубашка обязательно должна быть с «poignets blancs».

Однако, помимо использования намеков, Н.С. Гумилёв в некоторых случаях использует отличающийся от оригинала колороним. При описании моря, его восприятие Т. Готье и Н.С. Гумилёвым разнятся, что получает отражение в переводе. Данная особенность восприятия мира получает отражение как в оригинале сборника, так и в его переводе.

(CÆRULEI OCULI)

Montrant son sein, cachant sa queue,
 La sirène amoureusement
 Fait ondoyer sa blancheur bleue

(CÆRULEI OCULI)

Открывши грудь, но хвост свой спрятав,
 Сирена юная плывёт,
 Бела при отсвете закатов

Sous l'émail vert du flot dormant.

На голубой эмали вод.

[Gauthier Caerulei]

[Гумилёв Caerulei]

Для Готье спокойное море, «flot dormant», имеет зеленый цвет «vert», когда для Н.С. Гумилёва спокойное море выражается в синих оттенках:

(CÆRULEI OCULI)

(CÆRULEI OCULI)

Sous leur transparence verdâtre
Brille, parmi le goëmon,
L'autre perle de Cléopâtre
Près de l'anneau de Salomon.

В прозрачности чуть-чуть лиловой,
Среди медуз и багреца,
Спит жемчуг Клеопатры новый
Близ Соломонова кольца.

[Gauthier Caerulei]

[Гумилёв Caerulei]

Несмотря на использование Н.С. Гумилёвым прилагательного «лиловый», данный цвет в палитре намного ближе к синим оттенкам, чем к зеленым, что подтверждает тягу Н.С. Гумилёва к использованию синих оттенков для описания моря.

Кроме того, различие восприятия цвета Н.С. Гумилёвым и Т. Готье разнятся в восприятии облика человека:

(TRISTESSE EN MER)

(ТОСКА НА МОРЕ)

Bleuâtre, enflé, méconnaissable,
Bercé par le flot qui bruit,
Sur l'humide oreiller du sable
Je dormirai bien cette nuit !

Распухший, страшный, с чёрной кровью,
Безмолвно слушая волну,
Склонясь к сырому изголовью,
Сегодня сладко я засну!

[Gauthier Tristesse]

[Гумилёв Тоска]

В данном примере прослеживается идея использования Т. Готье синего, как цвета ран, гематом. Однако, видение Н.С. Гумилёвым не позволяет ему использовать цвет морской воды для их описания, поэт-переводчик вынужден искать другой цвет для передачи негативного окраса. Выбор Н.С. Гумилёва падает на чёрный цвет. Как ранее было отмечено,

чёрный цвет несет в себе негативную окраску, которая наилучшим образом подходит к контексту.

Н.С. Гумилёв употребляет не только те цвета, которые были использованы в оригинале сборника Т. Готье «Эмали и камеи», но и добавляет свой собственный цветовой спектр в перевод сборника. Данный факт служит подтверждением влияния личности переводчика на переводимое художественное произведение.

3.4. Нестандартная передача колоронимов оригинала в переводе

Исследователи и практики поэтического перевода отмечают, что личное восприятие переводчика оказывает огромное влияние на конечный результат. Данная особенность поэтического перевода также является характерной для перевода Н.С. Гумилёвым сборника Т. Готье «Эмали и камеи».

В некоторых случаях Н.С. Гумилёв передаёт колороним, используемый в оригинале сборника «Эмали и камеи», имплицитно:

(SYMPHONIE EN BLANC MAJEUR) (СИМФОНИЯ ЯРКО-БЕЛОГО)

Sphinx enterré par l'avalanche,
Gardien des glaciers étoilés,
Et qui, sous sa poitrine blanche,
Cache de blancs secrets gelés ?

Сфинкс, погребённый под лавиной,
Хранитель пёстрых ледников,
В груди сокрывший лебединой
Святую тайну белых снов?

[Gauthier Symphonie]

[Гумилёв Симфония]

В данном примере Н.С. Гумилёв передаёт словосочетание «poitrine blanche» эпитетом «груди лебединой». Переводчик не сохраняет колороним белого цвета, нарушает форму, но Н.С. Гумилёв сохраняет значение белого цвета, выражает его скрыто, имплицитно.

Имплицитная передача цвета в переводе сборника «Эмали и камеи» может наблюдаться и в другом примере. Н.С. Гумилёв совершает замену

прилагательного, используемого Т. Готье в оригинале стихотворения, и передаёт в своём переводе коннотацию цвета:

(LA ROSE-THÉ)

Comme un teint aristocratique
Noircit les fronts bruns de soleil,
De ses sœurs elle rend rustique
Le coloris chaud et vermeil.

[Gauthier Rose]

(ЧАЙНАЯ РОЗА)

Как цвет лица аристократки
Затмит крестьянских лиц загар,
Так и она затмила сладкий
Алеющих сестёр пожар.

[Гумилёв Роза]

Н.С. Гумилёв передает коричневатый оттенок словом «загар». Несмотря на то, что в оригинале стихотворения Т. Готье использует прилагательное «brun», которое не несёт в себе значение загара, данная замена прилагательного переводчиком вполне оправдана и сохраняет мысль и цвет, используемые Т. Готье.

Помимо передачи цвета через прилагательное, глагол, причастие, в данном сборнике был обнаружен пример передачи значения цвета при помощи существительного:

(CARMEN)

CARMEN est maigre, — un trait de bistre
Cerne son œil de gitana ;
Ses cheveux sont d'un noir sinistre ;
Sa peau, le diable la tanna.

[Gauthier Carmen]

(CARMEN)

Кармен худа — коричневатый
Глаза ей сумрак окружил,
Зловещи кос её агаты,
И дьявол кожу ей дубил.

[Гумилёв Кармен]

Н.С. Гумилёв для передачи колоронима «noir», используемого в оригинале стихотворения, использует существительное «агат». Агат – полудрагоценный камень, часто чёрного цвета. Таким образом переводчик сохраняет значение чёрного цвета, но передает этот цвет имплицитно. Н.С. Гумилёв прячет значение чёрного цвета, которое находится на поверхности в оригинале Т. Готье.

При анализе сборнике Т. Готье «Эмали и камеи» в переводе Н.С. Гумилёва был обнаружен пример нестандартной передачи колоронима

синего оттенка. В оригинальном тексте стихотворения Т. Готье употребляет прилагательное «*azur*» – лазоревый цвет. Однако Н.С. Гумилёв отступает от дословной передачи колоронима синего оттенка, но сохраняет идею, которую передает автор сборника.

(LA FLEUR
QUI FAIT LE PRINTEMPS)

Par le ciel d'azur ou de brume,
Par la chaude ou froide saison,
Elle sourit, charme et parfume,
Violette de la maison !

[Gauthier Fleur]

(ЦВЕТОК, ЧТО ДЕЛАЕТ ВЕСНУ)

Печально небо иль ликует,
Зефир ли дует иль Борей,
Смеётся, пахнет и чарует
Фиалка в комнате моей.

[Гумилёв Цветок]

В данном примере Т. Готье пишет о ясной и пасмурной погоде, используя колороним «*le ciel d'azur*». Н.С. Гумилёв не сохраняет сам колороним, но передает основную идею ясного неба олицетворением «небо ликует».

Данное наблюдение подтверждает проблему наложения личности и мировосприятия автора на переводимый текст. Несмотря на некоторые изменения в стиле стихотворений сборника Т. Готье «Эмали и камеи», Н.С. Гумилёв передает основную мысль французского поэта с максимально возможной точностью.

Заключение

Проведённое исследование, направленное на изучение особенностей цветовой палитры, получившей отражение в поэтическом сборнике Теофиля Готье «Эмали и камеи», и способов её передачи на русский язык в переводе Николая Гумилёва, позволило сделать ряд наблюдений и выводов.

Поэтический перевод является одной из сложных сфер переводческой деятельности. Будучи составной частью межкультурной коммуникации, поэтический перевод в большей степени, чем какой-либо другой вид

перевода сталкивается со случаями невозможности адекватной передачи содержания и формы оригинала. Проблема переводимости / непереводимости для поэтического перевода является одной из центральных проблем.

По-своему эта проблема решается при переводе цветообозначений, которые в плане межкультурной коммуникации представляют собой особый пласт лексики, играющей важную роль как в восприятии мира, так и в передаче этого восприятия средствами того или иного языка. Трудность передачи цветообозначений заключается не только в правильном подборе терминов для передачи того или иного цвета, но и в определении ситуации, для описания которой необходим тот или иной цвет. Иными словами, речь идет не только о лингвистическом аспекте перевода, но и о социокультурном.

В поэтическом сборнике Теофиля Готье «Эмали и камеи» получила отражение оригинальная цветовая палитра, во многом обусловленная системой мировидения этого автора. Как показал анализ текста оригинала, термины цвета в нем играют немаловажную роль при создании сложной системы поэтических образов. Эта система представлена не только основными (базовыми), но и периферийными цветообозначениями, при этом автор отдает предпочтение «акварельным» полутонам. Особое внимание к цветовой палитре в данном поэтическом цикле обусловлено обращением поэта к системе образов, которые по своей природе в первую очередь связаны с восприятием мира через цвет. Во многом это своеобразие сборника обусловлено не только мироощущением и мировидением автора (основателя школы парнасцев, истинного романтика, тонкого знатока живописи), но и названием данного поэтического цикла.

В целом передача системы цветовосприятия Готье достаточно сложна для переводчика. Несмотря на неоднократные попытки перевода сборника «Эмали и камеи» нашими соотечественниками, единственным высоко оцененным переводом сборника считается перевод Николая Гумилёва.

Анализ способов передачи Н.С. Гумилёвым цветовой палитры сборника Готье дает основание говорить о создании им такой системы цветовой палитры, которая не во всём совпадает с авторской. Несмотря на то, что в большинстве случаев манеры цветовидения Т. Готье и Н.С. Гумилёва схожи друг с другом, Гумилёв-переводчик не стал «рабом» оригинала и не подчинил оригинал себе, а остался «вольным художником». Гумилёв создал гениальное как по содержанию, так и по форме произведение, достойное оригинала. Используя богатство русского языка, он сумел не только передать простые цвета, но и сохранить аллюзии, намеки на разные цвета, полутона и оттенки.

В ходе проведенного анализа был выявлен ряд несовпадений цветономинаций в тексте оригинала и перевода, а также немногочисленные примеры элиминации – отсутствия дословной передачи цветообозначений, имеющих место в тексте оригинала, или наоборот, привнесение терминов цвета туда, где в оригинале им нет аналога. Несмотря на расхождения при передаче цветовой палитры оригинала в тексте перевода, можно сказать, что Н.С. Гумилёв создал замечательное произведение, которое стало свидетельством его таланта как переводчика и как поэта.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ахматова А.А. Самый непрочитанный поэт // Новый мир. 1989. №5. С. 219-223.
2. Базыма Б.А. Цвет и психика. Харьков: Изд-во Монография, 2001. С 172.
3. Бархударов Л.С. Язык и перевод. М.: Изд-во Международные отношения, 1975. С 240.
4. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в современном русском языке. М.: Изд-во Наука, 1975. С 292.
5. Беркут Г.В. Стилистическая функция колоративов в поэзии Владимира Маяковского // Наука. Образование. Молодежь. 2015. №1. С. 24-25.
6. Бодлер Шарль Пьер. Теофиль Готье: [Электронный ресурс]; Режим доступа: <http://bodlers.ru/TEOFIL-GOTE.html>
7. Бондаренко Ю.А. Культурная семантика цвета в поэзии русского и французского символизма // Вестник Костромского государственного университета. 2009. №3. С. 198-201.
8. Волкова А. А. Функция цветообраза в поэзии Сергея Александровича Есенина // Молодой учёный. 2016. №6.4. С. 10-12.
9. Гак В.Г. Теоретическая грамматика французского языка. М.: Изд-во Добросвет, 2000. С 832.
10. Гак В. Г. Беседы о французском слове. М.: Изд-во Добросвет, 2001. С 160.
11. Гете И.В. Трактат о цвете. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957. С 555.
12. Глибенко Н. В., Басова С. Н. Психология дизайна рекламы и средств её распространения // Молодой учёный. 2012. №8. С. 259-267.
13. Горн Е.А. Особенности перевода цветообозначений в художественном тексте // Мир науки, культуры, образования. 2014. №1. С. 236-239.
14. Гумилёв Н.С. Теофиль Готье // Аполлон. 1911. №9: [Электронный ресурс]; Режим доступа: <https://gumilev.ru/clauses/53/>

15. Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии. // Аполлон. 1912. №10: [Электронный ресурс]; Режим доступа: <https://gumilev.ru/about/195/>
16. Гумилёв Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913. № 1. [Электронный ресурс]; Режим доступа: <https://gumilev.ru/clauses/2/>
17. Гумилёв Н.С. Переводы стихотворные // Принципы художественного перевода. 1919. [Электронный ресурс]; Режим доступа: http://dugward.ru/library/gumilev/gumilev_perevody_stih.html
18. Зенкин С. Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 170-200.
19. Ключкина А. Эстетика и символика цвета в сборнике Теофиля Готье «Эмали и камеи»[Электронный ресурс]; Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/zpu/e-publications/2007/Kljukina_A2/
20. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода. М.: Изд-во ЧеРО 1990.
21. Косиков Г.К. Теофиль Готье, Автор «Эмалей и камей». М., 1989. С. 5-28.
22. Косиков Г.К. Готье и Гумилёв. М.: Радуга 1989. С. 304-321.
23. Кузмин М. А.О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 1. С. 17.
24. Кузнецова Е.С., Грызлова А.М. Семантика цвета в творчестве Марины Цветаевой и Анны Ахматовой // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сб. ст. по мат. XLIII междунар. студ. науч.-практ. конф. № 6(43). 2016. С. 368-382.
25. Кульпина В.Г. Теория цвета у Гумилёва [Электронный ресурс]; Режим доступа: <http://reshal.ru/теория-цвета-у-гумилёва/>
26. Леонтьев А.Н. Особенности поэтического перевода // Научный вестник международного государственного университета. 2010. №1. С 50-57.
27. Люшер М. «Цвет как инструмент психодиагностики». [Электронный ресурс]; Режим доступа: <http://psyfactor.org/lib/colorpsy7.htm>

28. Манаенкова Е.С. Символика цвета в культуре Японии. // Международная студенческая научная конференция «Студенческий научный форум». №5. 2013. С 202-207.
29. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма. [Электронный ресурс]; Режим доступа:
http://dugward.ru/library/mandelshtam/mandelshtam_utro_akmeizma.html
30. Мандельштам О.Э. Слово и культура. М.: Изд-во Советский писатель, 1987. С 320.
31. Мандельштам О.Э. Франсуа Виллон. Сочинения [Электронный ресурс]; Режим доступа: <http://mandelshtam.lit-info.ru/review/mandelshtam/011/1012.htm>
32. Миронова Л.Н. Цветоведение. Минск: Изд-во Высшая школа, 1984. С 167.
33. Наumenко О.В. Особенности поэтического перевод, 2013. [Электронный ресурс]; Режим доступа: <http://www.alba-translating.ru/index.php/ru/articles/2013/685-naumenko.html>
34. Новицкая Н. Геральдика: значение символов и цвета, 2015. С 78.
35. Поплавский А. Николай Гумилёв // «Вопросы литературы». 1986. № 10. С. 94-112.
36. Поэтический текст как объект перевода. Лингвостилистические особенности поэтического текста: [Электронный ресурс]; Режим доступа: <URL:http://www.litways.ru/walls-134-1.html>
37. Раскина Е.Ю., Устиновская А.А. Н.С. Гумилёв - переводчик и популяризатор озерной школы английской поэзии // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. 2015. № 4. С. 31-38.
38. Тарановский К.Ф. О поэтики и поэзии. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
39. Тернер В. Цветовая классификация в ритуале ндембу. [Электронный ресурс]; Режим доступа: <http://litresp.ru/chitat/ru/T/turner-viktor/simvol-i-ritual/5>

40. Федоров А.В. Основы общей теории перевода, 2002. [Электронный ресурс]; Режим доступа: http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/osnowyobshejteoriiperewoda2002.shtml
41. Французская литература 19 века. [Электронный ресурс]; Режим доступа: <http://svr-lit.ru/svr-lit/evstratov-francuzskaya-literatura/devyatnadcatyj-vek.htm>
42. Чуковский К.И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. СПб.: Изд-во Азбука, 2011. С 448.
43. Шалимова Л.А, Насонова Л.И. «Теория изучения цвета» // Вестник бурятинского исследовательского университета. №6. 2012. С. 65-68.А
44. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М. Изд-во «Наука». 1988. 212 с.
45. Шемякин Ф.Н. К вопросу о соотношении слова и наглядного образа (цвет и его название). // Известник Академии Педагогических Наук РСФСР. - Вып. 113 «Мышление и речь». М.: «Наука». 1960. С. 5-48.
46. Шубинский В.И. Зодчий. Жизнь Николая Гумилёва. М.: Изд-во Corrus. 2014. 736 с.
47. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Л., Художественная литература. 1986.
48. Сборник Т.Готье «Эмали и камеи» 2011. [Электронный ресурс]; Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/Эмали_и_камеи_\(Готье\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Эмали_и_камеи_(Готье))
49. Хрестоматия по литературе для средней школы : учеб. пособие для 10-11 кл. / Сост. Аламдарова Э.Н., Безрук Ю.Л., Евдокимова Л.В. и др. - Астрахань : Изд-во Астраханского педагог. ин-та, 1994. 640 с.

СЛОВАРИ И ИСТОЧНИКИ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

50. Франко-русский словарь Academic[Электронный ресурс]; Режим доступа: <http://dic.academic.ru>

51. Франко-русский словарь Multitran[Электронный ресурс]; Режим доступа: <http://www.multitran.ru/c/m.exe?a=1&SHL=2>
52. Франко-русский словарь Abby lingvo [Электронный ресурс]; Режим доступа: <http://www.lingvo-online.ru/ru>
53. Литературная энциклопедия. Энциклопедии и словари [Электронный ресурс]; Режим доступа : http://enc-dic.com/enc_lit/Gote-1431/
54. Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор. [Электронный ресурс]; Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le2/le2-6621.htm>
55. Théophile Gautier «Émaux et camées» в переводе Николая Гумилёва. М: Изд-во «Текст», 2011. 270 с.
56. Théophile Gautier. Les Jeunes-France, suivi de Contes humoristiques. Paris.: Ed. G. Charpentier. 1870. 408 p.
57. Théophile Gautier. Poésies completes. Paris.: Ed. G. Charpentier. 1885. P 360.
58. .Rider J. Les coulers et les mots. Paris. Ed. PUF. 1998. P 429.
59. Mead W.E. Color in old English poetry // Modern Language Association. №2 1899. 169-206