

RU

Передача концептуальной информации в переводе поэтического текста
(на материале сонета А. Рембо «Гласные»)

Салихова О. К.

Аннотация. Цель исследования состоит в определении особенностей поэтического текста, характеризующегося высокой информационной плотностью. Основной проблемой выступает эквивалентность переводческой рецепции концептуальной информации сонета А. Рембо «Гласные», объективирующей авторскую интенцию. Научная новизна состоит в анализе синтаксического уровня и графических способов оформления оригинального текста и его русскоязычных интерпретаций. В результате исследования установлено, что эквивалентная передача переводчиками логико-коммуникативного уровня в анализируемых вариантах определила адекватное воспроизведение фактуального содержания сонета. Вместе с тем отмечается утрата концептуальной информации исходного текста на уровне структуры, предикативности, модальности, аффективности, а также использованных графических средств.

EN

Communication of Conceptual Information in Poetic Text Translation
(by the Material of A. Rimbaud's Sonnet "Vowels")

Salikhova O. K.

Abstract. The aim of the study is to determine the features peculiar to a poetic text characterised by high information density. The main issue is the equivalence of translation reception of the conceptual information in A. Rimbaud's sonnet "Vowels" that objectifies the author's intention. Scientific novelty lies in analysing the syntactic level and graphic representation of the original text and its Russian-language interpretations. As a result of the study, it has been found that the equivalent communication of the logical-communicative level by translators in the analysed variants determined adequate reproduction of the factual content of the sonnet. At the same time, there is a loss of conceptual information of the source text at the level of structure, predicativity, modality, affectivity, as well as the graphic tools used.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена непреходящим интересом к проблеме перевода поэтического текста. Характеризующийся высоким уровнем плотности информации, где каждый элемент обретет дополнительное значение, будучи сопряженным по вертикали и горизонтали с другими элементами, данный тип текста привлекает к себе внимание не только лингвистов, но и переводчиков, участвующих в сложном коммуникационном процессе в качестве посредников, обеспечивающих наиболее адекватное восприятие смысла читателем. В результате чего существуют тома исследований, а также многочисленные варианты переводов одного и того же стихотворного произведения. Содержательные, лингвостилистические, культурологические особенности сонета «Гласные» объясняют наличие большого количества его переводов на русский язык, не исключая при этом появления новых вариантов перевода, ставящих целью максимальную эквивалентность оригиналу.

В качестве материала исследования выбраны переводы сонета, принадлежащие А. А. Кублицкой-Пиоттух (далее – К.-П.) (Рембо, 1982, с. 395), И. И. Тхоржевскому (Т.) (1930), В. Микушевичу (М.) (2013), М. П. Кудинову (Куд.) (Рембо, 1982, с. 85) и В. Калинину (К.) (2022), как наиболее часто упоминающиеся в научной литературе, посвященной вопросу эквивалентности перевода этого произведения.

Для достижения цели исследования необходимо решить следующие задачи: выявить средства передачи в оригинальном тексте концептуальной информации, установить особенности передачи данной информации в анализируемых переводных вариантах.

В работе применяются такие научные методы исследования, как концептуальный и лингвостилистический анализ художественного текста, метод сравнения оригинала и перевода.

Теоретической базой исследования послужили отечественные и зарубежные исследования, посвященные особенностям сонета А. Рембо «Гласные» (Андреев, 1988; Сурова, 1997; Bonnefoy, 1970) и теории перевода (Комиссаров, 1990; Гончаренко, 1999; Алексеева, 2004).

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования полученных результатов в преподавании курсов теории и практики перевода, а также стилистики и литературоведения студентам лингвистического профиля.

Основная часть

Сонет А. Рембо *Voyelles* «Гласные» является одним из знаковых произведений поэта. Помимо огромного литературоведческого интереса, это произведение привлекает к себе повышенное внимание переводчиков. Однако существующие исследования вариантов перевода сонета на русский язык немногочисленны и лежат в плоскости литературоведения. В исследовании Л. М. Буранбаевой и А. М. Буранбаева (2015) затрагивается вопрос о сохранности особенностей жанра сонета. На основе семиотического подхода к переводу ученые делают вывод о том, что «наиболее близким оригиналу является перевод В. Микушевича, более же авторскими, особенно в представлении эмотивной образной системы, являются переводы И. И. Тхоржевского и В. Калитина».

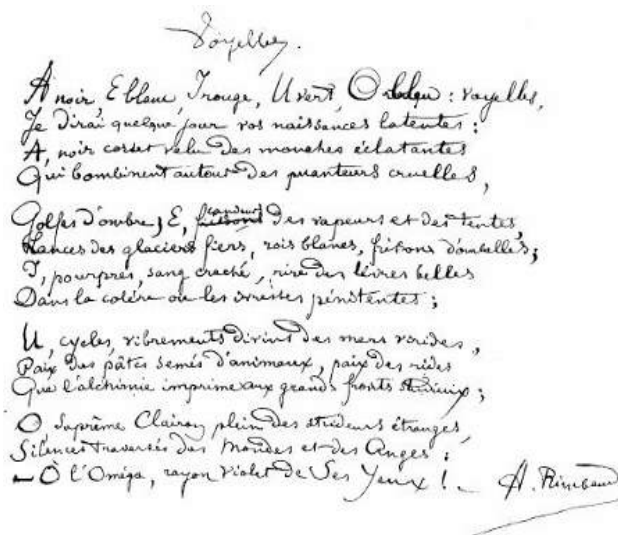
И. Б. Толасова и Р. Н. Абисалова (Tolasova, Abisalova, 2017), опираясь на развитие поэтических исканий А. Рембо и понимая под переводом «одну из форм художественной рецепции», рассматривают русскоязычные интерпретации сонета в сравнении с его переводом на осетинский язык. Изучая цветовую символику сонета, ученые приходят к выводу, что наиболее близким к итоговой философии символистского мифа «Гласных» является подстрочный перевод Ш. Джигкаева. Исследователи также отмечают, что «в интерпретациях “Гласных” на русский язык в самой значительной степени приглушена эгоцентрическая роль поэта-творца» (с. 168).

Используемая в качестве теоретической базы данной статьи коммуникативная теория перевода подразумевает под ним «вид языкового посредничества, при котором содержание иноязычного текста оригинала передается на другой язык путем создания на этом языке коммуникативно-равноценного текста» (Комиссаров, 1990, с. 248). В рамках данного подхода перевод поэтического текста мыслится С. Ф. Гончаренко (1999) как «создание нового поэтического текста, эквивалентного оригиналу по его концептуальной и эстетической информации». При этом под концептуальной информацией ученый понимает «авторскую концепцию мира, его вывод о том, каков этот мир или каковым он должен быть». Концепция мира в понимании А. Рембо характеризуется постоянным пересмотром отношений субъекта и его естественного бытия (Tolasova, Abisalova, 2017, с. 167) и сформулирована в известном письме поэта от 15 мая 1871 г., в котором он пишет: «Поэт делает себя ясно-видящим, создавая долгий, бесконечный и разумный беспорядок всех сторон. Все формы любви, страдания, безумия; он ищет самого себя, он испытывает на себе все яды... он должен сделать так, чтобы можно было почувствовать, пощупать, услышать его создания; если то, что он несет оттуда, имеет форму, он придает форму; если не имеет формы, то он преподносит бесформенное. Найти язык – в остальном, раз любое слово есть мысль, время универсального языка придет!» (Рембо, 1981, с. 100). Суть данной концепции сводится к тому, что А. Рембо воспринимает поэта как всевидящее, всепроникающее существо, которому подвластны любые явления и процессы, роль которого состоит в создании нового поэтического языка.

Сонет «Гласные» признается исследователями (Bonnefoy, 1970; Vioux, 2014) глубоко новаторским. Ученые отмечают авторские инновации как на уровне жанра и формы, так и на уровне использования лингвистических средств. В этом произведении автор проявляет себя в трех ипостасях: алхимика, ясновидящего и ученого, а разнообразные ассоциации гласных позволяют проследить становление этого образа. Если сам поэт и воспринимает свое произведение (Рисунок 1) как «историю одного из своих безумств» (Сурова, 1997, с. 178), то это – шутка гения, значение его серьезно (Андреев, 1988, с. 28-29).

Информация, связанная с авторской картиной мира, по мнению С. Ф. Гончаренко (1999), «всегда имплицитна по своей природе и как бы не имеет собственных вербальных носителей – она объективируется не вербальной формой, а с помощью фактуального содержания». Несколько отличного мнения придерживается И. С. Алексеева (2004, с. 252), согласно которой информация, свидетельствующая о степени присутствия автора, выражается не только на лингвистическом уровне высказывания, к которому относятся текстуальный, синтаксический, лексический уровни, но и на паралингвистическом: с помощью применения шрифтовых, графических и изобразительных средств. Оставляя за рамками данной статьи анализ лексических и ритмических явлений, проанализируем синтаксические и графические средства импликации автора в сонете.

Оригинальный текст (Рисунок 1) состоит из одной единственной соположенной восклицательной фразы, в составе которой выделяются односоставные (*voyelles*) и двусоставные предложения (*Je dirai quelque jour vos naissances latentes*) при абсолютном доминировании предложений первого типа. В свою очередь, все односоставные предложения относятся к именным, с главным членом, выраженным существительным, и разделяются на два типа – нераспространенные (их больше): *pourpres, rois blancs, frissons d'ombelles* – и распространенные: *noir corset velu des mouches éclatantes*. В составе распространенных предложений имеют место относительные придаточные конструкции: *A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux*. Отдельно в составе фразы выделяются эллиптические конструкции типа *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu*, где опущен глагол-связка в составном именном сказуемом. Вся фраза осложнена вводом прямой речи в конце.



Гласные

А черный, Е белый, И красный, У зеленый, О голубой: гласные,
Я расскажу однажды о вашем таинственном происхождении:
А, – черный бархатный корсет блестящих мух,
Что жужжат и вьются в смрадном чаду,
В крошевой мгле; Е, – простодушие туманов и ветрил,
Величественные горные вершины, белые владения, дрожь светлых полевых цветов;
И, – багряный жар, кровавые плевки, смех уст прекрасных
В ярости или экстазе покаяния;
У, – волны, божественное дыхание зеленых морей,
Мирный покой пастбищ, безмятежность морщин,
Запечатленных алхимией на высоком мудром челе;
О, – последние пронзительные вскрики трубы,
Тишина, объявляющая Миры и Ангелов;
О, Омега, синий луч Его Очей! (Tolasova, Abisalova, 2017, с. 166).

Рисунок 1. Манускрипт сонета «Гласные» – Музей Рембо, Шарлевиль-Мезьер (<http://musee-arthurrimbaud.fr/manuscrits>)

В русских переводах (Рембо, 1982, с. 85, с. 395; Тхоржевский, 1930; Микушевич, 2013; Калитин, 2022) это сложное синтаксическое единство разделено на разное количество отдельных фраз. Так, в переводе К.-П. насчитывается 6 фраз, в переводе Т. – 8, М. – 3, Куд. – 6 и у К. – 2. Перевод В. Калитина в этом аспекте может считаться наиболее приближенным к исходному тексту. Его чтение эквивалентно чтению оригинала за счет передачи движения, соотносящегося с потоком мысли А. Рембо, который, начиная от букв, идет к словам и далее к предложениям, создавая впечатление наблюдения за рождением образов. Однако в этом переводе, как и в остальных, отсутствует прямая речь в конце произведения, что лишает его субъективности и восторженности.

На уровне предложения оригинальный текст характеризуется использованием 1-го лица ед. ч. (*Je dirai*) и 3-го лица ед. (*l'alchimie imprime*) и мн. числа (*Qui bombinent*) (Рисунок 1). 1-е лицо ед. ч. употреблено в начале текста и противопоставлено серии номинативных предложений. Поэт-творец сразу же заявляет о себе и противопоставляет себя сущностям и ассоциациям, которым соответствуют глагольные формы 3-го лица. Противопоставление единственного и множественного числа оригинала создает эффект аккумуляции разнородных и разноплановых явлений, подчеркивая идею автора о том, что поэту доступны для понимания любые сущности. Эксплицитное сказуемое оригинала находится в активном залоге, что также подчеркивает идею А. Рембо об активной роли поэта и стоящей перед ним задаче создания нового поэтического языка. Большое количество номинативных предложений в составе фразы создает, с одной стороны, эффект атемпоральности, отсутствия времени, абсолютности момента творения, а с другой стороны, позволяет поэту сгущать его духовный опыт, его откровение, его видение, концентрируя и превращая его в эстетический феномен (Сулова, 1997, с. 180).

Анализируемый факт симметрично передается в переводах К.-П. и Куд., в интерпретации Т. нет противопоставления между ед. и мн. числом. В переводе М., как отмечалось выше, отсутствует 1-е лицо ед. ч., в переводе Куд., наоборот, отсутствует 3-е лицо (Рембо, 1982, с. 85, с. 395; Тхоржевский, 1930; Микушевич, 2013). Во всех переводах эксплицитное сказуемое употреблено в активном залоге. В переводах отмечается большое количество номинативных предложений с опущенной глагольной формой, которая во всех русских вариантах компенсируется графически за счет использования дефиса.

Несмотря на сложную фразу оригинала сонета, ее тема-рема-тическое членение остается типичным для французского языка с нахождением темы в начале и следованием за ней ремы. Данное членение свойственно

как отдельным сегментам фразы (*Je dirai quelque jour vos naissances latentes, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles*), так и всему произведению в целом, где в первой строке называются гласные, а весь остальной текст представляет дополнительную информацию, вводящую все новые ассоциации, связанные с ними. Порядок слов исходного текста полностью соответствует норме литературного французского языка – означаемое + означающее: *mouches éclatantes, puanteurs cruelles, glaciers fiers* (Рисунок 1). Эти особенности говорят о том, что, будучи поэтом-бунтарем, А. Рембо, следует тем не менее существующим правилам родного языка, хорошо усвоенным им еще со школьной скамьи (Андреев, 1988).

В переводах мы отмечаем подобное рема-тематическое членение в текстах Т. и М. (Тхоржевский, 1930; Микушевич, 2013), где все предложения демонстрируют нормативное актуальное членение со свойственным ему нахождением темы в препозиции и нахождением ремы в постпозиции. В переводе К.-П. отметим нормативное членение во всех шести предложениях, кроме первого (*тайну их скажу я в свой черед*) (Рембо, 1982, с. 395). Подобное отступление есть в переводе Куд., где в первой строке этот принцип нарушен за счет инверсии подлежащего и сказуемого: *белый – Е*, а во второй строке – за счет инверсии прямого дополнения: *Гласные, рождений ваших даты / Еще открою я...* (Рембо, 1982, с. 85). А в переводе К. встречается инверсия подлежащего и сказуемого: *Корсетом черных мух, плодящихся в миазмах, / Кружит над адом А, сиречь зловонный бес; пронзительный ноктюрн / Полетов ангелов и молчаливых лун, / О, синий свет Омеги, – ее око!* Что касается порядка слов, то регулярный порядок слов русского языка полностью сохранен только в переводе К.: *И – пурпур роз, кровавые плевки и смех прекрасных губ, / Кипящий гнев, вино и розовый елей*. Несколько отступлений от нормы зафиксированы в переводе М.: *белый – «Е»; Миазмы трупные и воздух воспаленный* (Микушевич, 2013). Еще больше отступлений мы встречаем в переводе Т. и Куд. В переводе К.-П. нерегулярный порядок слов является доминирующим (Рембо, 1982, с. 85, с. 395; Тхоржевский, 1930; Микушевич, 2013; Калитин, 2022).

Темпоральность исходного текста сонета «Гласные» выражена двумя временами: будущим (*dirai*) и настоящим (*Bombinent, imprime*) (Рисунок 1). Использование будущего времени в 1-м лице ед. ч. определяет в сонете модальность его диктума, которая, согласно В. В. Виноградову (1950), «в сочетании с особой экспрессивно-волевой интонацией служит для выражения категорического желания, требования, намерения или приглашения» (с. 80). С его помощью поэт громогласно заявляет о себе и своей концепции мира. А использование изъяснительного наклонения настоящего времени в модусе в рамках восклицательного предложения подчеркивает эмфатический характер высказывания: *O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !*, передавая восторженность и упоение автора от своего открытия и своей значимости.

В русских вариантах перевода (Рембо, 1982, с. 85, с. 395; Тхоржевский, 1930; Микушевич, 2013; Калитин, 2022), отличающихся наличием большего числа предложений, нивелируется восприятие исходного модуса и диктума и, как следствие, их модальных значений. Следующие варианты перевода, написанные в будущем времени: *тайну их скажу я в свой черед* (К.-П.), *Я расскажу вам все!* (Т.), *Гласные, рождений ваших даты / Еще открою я...* (Куд.), передают модальность желания поведать миру нечто важное. Но это желание воспринимается не таким настойчивым как в оригинале вследствие дробления исходной фразы на несколько отдельных предложений. В переводе М. данный сегмент отсутствует, лишая произведение его субъективности, а в переводе Куд. (*Я разгадал истоки этих гласных*) использование прошедшего времени говорит о констатации факта. Модальность модуса передана наиболее точно в переводах М. и К., использующих настоящее время изъяснительного наклонения и восклицательный знак. Тем не менее многократное употребление этого знака препинания в разных предложениях по всему тексту сонета в переводе Т. воспринимается как избыточное и искажающее авторскую интенцию.

В организации текстового единства оригинала отмечается малая эксплицитность средств связности. Лишь отдельные внутрифразовые сегменты соединены при помощи подчинительной связи, эксплицированной за счет использования анафорических средств – относительных местоимений: *А, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles; Paix des pâtis semés d'animaux, pais des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux*. Остальные элементы являются примером паратактического соединения: *О, suprême Clairon plein de strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges* (Рисунок 1), выраженного с помощью использования запятых, точек с запятой и двоеточий. Подобная организация исходной фразы воплощает идею А. Рембо об импульсивности, сиюминутности и быстротечности момента творения. Обращает на себя внимание разноплановое использование знаков препинания. Так, двоеточия, фигурирующие в первом четверостишье (Рисунок 1), выполняют различные функции: первое использовано для обобщения, второе служит для экспликации, двоеточие в предпоследней строке текста служит для ввода прямой речи. Автор как будто играет со средствами пунктуации, используя данный знак в начале и в конце сонета, он создает эффект цикличности. Многочисленные запятые в тексте служат для перечисления ассоциаций, вызванных у поэта гласными звуками. Использование точки с запятой в середине текста призвано разграничить независимые предложения в составе фразы. В последней строке сонета, являющейся кульминационной для всего произведения, автор употребляет дефис и восклицательный знак, свидетельствующий об эмоциональной нагрузке всего высказывания.

Малая эксплицированность когезии наблюдается во всех переводных вариантах (Рембо, 1982, с. 85, с. 395; Тхоржевский, 1930; Микушевич, 2013; Калитин, 2022), в которых переводчики одинаково хорошо передают авторское восприятие момента творения как импульсивного, быстротечного и потому абсолютно естественного акта. Так, мы встречаем *У – лоскуты полян, стада, среди равнин, / Морские буруны, задумчивость морщин* у Куд.; *А – черный панцирь бед, / Рой мух над трупом, море тьмы ночное* у Т. Переводчики также используют

запятую для перечисления ассоциаций, вызванных гласными звуками, но все они по-разному решают вопрос о структуре предложений и, соответственно, по-разному прибегают к пунктуационным средствам, служащим для дозирования потока информации. Наиболее эквивалентное использование пунктуации мы встречаем в переводе В. Калитина. Ему же удается передать авторскую восторженность, сконцентрированную в конце произведения с помощью двукратного использования восклицательного знака в последнем терцете. В переводах К.-П., Куд. восклицательный знак отсутствует, лишая тексты авторской восторженности. У Т., напротив, по тексту восклицательных знаков много. Они придают аффективности отдельным предложениям, описывающим разные гласные (*Пух одуванчика!*), размывая тем самым кульминацию, сосредоточенную в последней строке произведения.

Параллельный вид связи по вертикали исходного текста составляет его канву и позволяет поэту последовательно изложить ассоциации, связанные с различными гласными, заявленными в первой строке. Основным средством, обеспечивающим данный вид связи, является повтор графем, соответствующих гласных и синтаксический повтор с использованием параллельных конструкций. Этими средствами передается содержание сонета. Наряду с данным типом связи в сонете по горизонтали отмечается ассоциативная связь, которая существует между сегментами, фразами, относящимися к той или иной гласной, и является основным инструментом развития, залогом динамики смысла (Сурина, 1997, с. 183). Обеспечивающаяся благодаря перечислению номинаций различных по восприятию ассоциаций, отношения между которыми остаются неясными, но вполне понимаемыми читателем, ассоциативная связь объясняет многочисленные переводческие трудности. В качестве примера приведем последнюю строку сонета: *O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !*, которая во всех русских вариантах поэтического перевода теряет свою андрогенность за счет использования в них притяжательного местоимения женского рода при переводе именного словосочетания *Ses Yeux* (Рисунок 1). Данная трансформация не соответствует авторской импликации, подразумевающей под этим словосочетанием глаза самого поэта (известно, что у А. Рембо были светлые глаза голубого оттенка). Все анализируемые русские переводы сохраняют подобное сочетание двух типов связи: К.-П.: *А – черный; белый – Е; И – красный; У – зеленый.* / *А – бархатный корсет на теле насекомых, / Которые жужжат над смрадом нечистот;* Т.: *А – черное, И – красное, О – голубое, / Е – жгуче-белое, а в У – зеленый цвет. / Я расскажу вам все! А – черный панцирь бед, / Рой мух над трупом, море тьмы ночное* (Рембо, 1982, с. 395; Тхоржевский, 1930).

Заслуживает внимания графический компонент сонета, особенно его рукописного варианта, в котором все гласные написаны с большой буквы, независимо от их нахождения в строке. Данное написание явно авторское, позволяющее выразить свой взгляд на то, что буква есть начало всех начал и, как всякое начало, должна писаться с большой буквы. Кроме этого, буква О в графическом варианте представляет собой рисунок, напоминающий раструб музыкального инструмента – трубы или горна. Такое написание в начале сонета и использование лексемы *Clairon*, написанной тоже с большой буквы, создают эффект эха, повторяемости, дежавю. Кроме того, с большой буквы написано несколько лексем в конце сонета: *Mondes, Anges, Ses Yeux, Oméga* (Рисунок 1), что позволяет автору объединить данные лексемы в одно семантическое поле значимости. Форма буквы О символизирует для него раструб горна – голоса поэта, который призван нарушить всеобщее молчание и приравнивается, таким образом, к силе *Ангелов*, к бесконечности – *Омеге*, ибо поэту-засновидцу с *Его* лиловым *Взором* подвластно все.

На уровне графики все переводчики сохраняют авторское написание гласных с большой буквы (Рембо, 1982, с. 85, с. 395; Тхоржевский, 1930; Микушевич, 2013; Калитин, 2022). Дополнительно отмечается написание гласных в кавычках у М. Практически у всех присутствует написание лексемы *Омега* с большой буквы, лексем *Судьба* (Т.), *Горн* (Куд.). А именное словосочетание, соответствующее авторскому *Ses Yeux* в переводах либо совсем отсутствует, либо пишется с маленькой буквы, кроме перевода Куд. (*Ее Очей*).

Заключение

В результате исследования мы приходим к выводам о том, что сонет А. Рембо «Гласные» представляет собой авторский этюд, в котором он воплощает свои представления о роли поэта в создании нового поэтического языка. На уровне синтаксической организации произведение состоит из одной единственной фразы, в которой поэт противопоставляет себя остальным явлениям и сущностям. Модальность фразы заключается в настойчивом желании поведать миру о сделанном открытии. Ее аффективность определяется выражением чувства наивысшей восторженности, связанной с осознанием значимости поэта-творца. Импульсивный, сиюминутный акт творения передан за счет паратактического соединения между элементами высказывания. К средствам передачи концептуальной информации относятся также пунктуационное и графическое оформление. Среди особенностей передачи авторской интенции в русских переводах отмечается ее симметричность на уровне актуального членения предложения и способа связи текста сонета, что позволило эквивалентно воспроизвести его фактуальное содержание и сюжетное развитие. Вместе с тем на уровне структуры, предикативности, модальности, аффективности, пунктуации и графических средств в анализируемых вариантах сонета «Гласные» отмечается утрата информации, объективирующей авторское понимание новаторской роли поэта.

Перспективы дальнейшего исследования представляются в выявлении концептуальной информации произведения на лексическом, грамматическом и ритмическом уровне, а также особенностей их передачи в существующих интерпретациях с целью выработки рекомендаций для наиболее эквивалентного и адекватного перевода.

Источники | References

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение: уч. пособие для филолог. и лингвист. фак. вузов. М. - СПб.: Академия; Филол. фак. СПбГУ, 2004.
2. Андреев Л. Г. Феномен Рембо // Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1988.
3. Буранбаева Л. М., Буранбаев А. М. Сонеты конца XIX века: к вопросу о жанровом каноне // Гуманитарные научные исследования. 2015. № 7-2. URL: <https://human.snauka.ru/2015/07/11965>
4. Виноградов В. В. О категории модальности и модальных словах в русском языке. М.: Просвещение, 1950.
5. Гончаренко С. Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика. М.: МГЛУ, 1999. Вып. 24 / под ред. С. Ф. Гончаренко. URL: http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/poetic-transl.shtml
6. Калитин В. Гласные. 2022. URL: <https://poezia.ru/authors/vikol/works>
7. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода (лингвистические аспекты): учебник для ин-тов и фак-в иностр. яз. М.: Высш. шк., 1990.
8. Микушевич В. Гласные. Из Артюра Рембо. 2013. URL: <https://stihi.ru/2013/07/14/9104>
9. Рембо А. Письмо Полю Демени («письмо Ясновидящего») // Хрестоматия по зарубежной литературе XX в.: в 3-х т. / под ред. Б. И. Пуришева, Н. П. Михальской. М., 1981. Т. 1.
10. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / изд. подгот. Н. И. Балашов, М. П. Кудинов, И. С. Поступальский. М.: Наука, 1982.
11. Сурова О. Ю. Артюра Рембо: «алхимия слова» // Сквозь шесть столетий: метаморфозы литературного сознания: сб. в честь 75-летия Леонида Григорьевича Андреева / сост. и ред. Г. К. Косиков. М.: Диалог-МГУ, 1997.
12. Тхоржевский И. И. Новые поэты Франции в переводах Ив. Тхоржевского. Париж: Родник, 1930.
13. Bonnefoy Y. Rimbaud par lui-même. P.: Seuil Publ., 1970.
14. Tolasova I. B., Abisalova R. N. About an Ossetian Translation of a French Poem // Oriental Studies. 2017. № 10 (4).
15. Vioux A. Voyelle, Rimbaud: analyse. 2014. URL: <https://commentairecompose.fr/voyelles-rimbaud>

Информация об авторах | Author information**Салихова Оксана Константиновна¹**¹ Тихоокеанский государственный университет, г. Хабаровск**Salikhova Oksana Konstantinovna¹**¹ Pacific State University, Khabarovsk¹ oksalikhova@yandex.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 22.02.2022; опубликовано (published): 29.04.2022.

Ключевые слова (keywords): А. Рембо; сонет «Гласные»; концептуальная информация; средства выражения имплицитной информации; A. Rimbaud; sonnet “Vowels”; conceptual information; means of expressing implicit information.