

А.В. Марков

доктор филологических наук,  
профессор кафедры кино и современного искусства РГГУ  
[markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

## ОТБЛЕСК «ВОЛШЕБНОГО ФОНАРЯ»: ПЕРЕВОД Ф. СОЛОГУБОМ «ОЗАРЕНИЙ» А. РЕМБО КАК ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ РАННИХ ВИЗУАЛЬНЫХ МЕДИЙНЫХ ИСКУССТВ

Перевод «Озарений» А. Рембо, опубликованный в 1915 г. Ф. Сологубом, невольно смещает многие образы исходного текста: представление «озарений» как картинок в волшебном фонаре в данном переводе отходит на второй план, зато появляются образы, принадлежащие не тому кинематографу, который Ф. Сологуб одобрял как универсальный и при этом развлекательный язык современности. Такой вольности перевода способствовал целый ряд факторов, начиная от семантической неопределенности многих образов оригинала и наличия в нем маркеров опознаваемой индивидуальности, не передаваемых по-русски, таких как артикли и времена, и заканчивая необходимостью вписать перевод в уже возникшую на момент его исполнения эстетику футуризма, с ее пафосом городской жизни и постоянного движения, которое при этом фиксируется как статическое в каждый момент – что соответствует принципам работы кадров и повышенному интересу кинематографа к бурной городской жизни. В статье доказывается, что радикальный проект А. Рембо по критике риторики и возвращению к детской непосредственности не был воспринят русской культурой, в которой аксиологические установки оказались сильнее эстетического эксперимента, и тем самым визуальные медийные искусства, ставшие для Рембо важнейшей альтернативой риторической системы литературы, были восприняты только как момент литературного эксперимента, а не как его критерий.

**Ключевые слова:** интермедийность, волшебный фонарь, визуальные медийные искусства, художественный перевод, образы техники в поэзии, визуальный эксперимент, поэтическая семантика, Рембо, Сологуб

Стихи в прозе, жанр, созданный Ш. Бодлером, несмотря на его сравнительно раннюю рецепцию И.С. Тургеневым, воспринимался даже в эпоху торжества русского модернизма как новый и даже как «новаторская форма», которая и заинтересовала Ф. Сологуба своей общей музыкальностью и психологической нюансировкой еще в конце XIX века [Стрельникова, 2013, с. 99].

В отличие от перевода стихов в прозу Бодлера, созданного в контексте интенсивного усвоения русским символизмом французских образцов, перевод Рембо того же автора вышел только в 1915 г.

The translation of the *Illuminations* by A. Rimbaud, published in 1915 by F. Sologub, involuntarily displaces many images of the source text: the representation of illuminations as pictures in the magical lantern in this translation fades into the background, but images appear as in the mute cinematography, which F. Sologub approved as universal and at the same time entertaining language of modernity. Such freedom of translation was facilitated by a number of factors, ranging from the semantic uncertainty of many images of the original and the presence in it of markers of identifiable individuality not reproduced in Russian, such as articles and tenses in grammar, and to the need to inscribe translation into the aesthetics of futurism, with its pathos of city life and constant movement, at the same time fixed as static at every moment, which corresponds to the principles of the work of cinematographic and increased interest to the vibrant city life. The article proves that A. Rimbaud's radical project on criticizing rhetoric and returning to childish immediacy was not perceived by the Russian culture, in which axiological attitudes proved to be stronger than the aesthetic experiment, and thus the visual media arts, which became for Rimbaud a perfect alternative to the rhetorical system of literature, were perceived only as a moment of literary experiment, and not as its criterion.

**Keywords:** intermediality, magic lantern, visual media arts, artistic translation, images of technique in poetry, visual experiment, poetic semantics, Rimbaud, Sologub

А.В. Марков *Отблеск «волшебного фонаря»: перевод Ф. Сологубом «Озарений» А. Рембо как переосмысление ранних визуальных медийных искусств*

в альманахе «Стрелец», который стал первым изданием, вписавшим футуризм и авангард в общий литературный процесс постсимволистской эпохи. В этом издании лидеры русского радикального авангарда, такие как Хлебников, Маяковский, Каменский, вышли за пределы собственных публикаторских практик вроде «Садка судей» на обоях и предстали как необходимая часть культуры традиционного символистского альманаха. Тем самым, законно предположить, что даже произведения, выполненные в рамках символистской эстетической программы, представлены как авангардные. Тем более, авангардными оказывались либо художественные приемы символистов в этом альманахе (например, Алексей Ремизов поместил в альманахе экспериментальную иллюстрированную прозу), либо выбор предмета для перевода – как в рассматриваемом нами случае Федора Сологуба, избравшего для работы самое необычное по выразительности произведение французского символизма. «Озарения» А. Рембо, воспринимавшиеся современниками как запись сновидений или необычных видений. «Озарения» в настоящее время канонизированы как предвестие сюрреализма и первый опыт сюрреалистической прозопоэзии.

При сравнении перевода с оригиналом, мы постоянно убеждаемся, что в переводе утрачивается ряд нюансов, связанных с представлением «озарений» как иллюстраций яркой детской книжки или волшебного фонаря, что было совершенно необходимо для оригинальной эстетики Рембо с пониманием «семантики экспрессивного действия» [Свиридова, 2010, с. 267] как данной наглядно и требующей при этом размышлений, напоминающих мечтательное рассмотрение картинок в детской книжке или волшебном фонаре – в чем Агамбен усмотрел даже истоки современной нормы восприятия массовой культуры [Агамбен, 2018, с. 35], путь от волшебного фонаря к Диснейленду. Волшебный фонарь подразумевает даже более длительное рассмотрение удивительной картинки, чем рассмотрение книжной иллюстрации, с тем же считыванием как того, что персонажи будут делать, так и того, в какой невольной ситуации они все оказались – любование при рассмотрении таких картинок неотделимо от отвращения, и на этом строится весь эффект зрелищности: без преодоленного катастрофизма немислим никакой «аттракцион» от карусели до самой наивной картинки.

Кроме того, картинка волшебного фонаря подразумевает, что каждому персонажу приписывается только одно действие, и картинка «оживает» мысленно, если мы разгадываем это действие, тогда как в книжную иллюстрацию мы можем вчитать более сложное повествование. Именно на этом основана медийность этого визуального искусства, способность «ожить», которую мы и имеем в виду всё время в дальнейшем критическом анализе перевода.

В переводе Сологуба появляются черты, вписывающие эстетический эксперимент Рембо в футуристическую образность, как бы производимую тогдашним большим городом и его репрезентациями в кинематографе. Кинематограф в данном случае выступает не столько как фиксация новых эстетических явлений или механизмов, сколько как медиум, принципы функционирования которого, соединяющие механистичность смены кадров и непосредственную демонстрацию объекта, воспринимаются как наиболее общая и потому наиболее приемлемая для российского контекста интерпретация механики «Озарений», не учитывающего тот спор Рембо с риторикой, о котором мы подробно скажем ниже.

Следует отметить, что рецепцию такой необычной образности мог ускорить (и одновременно упростить во всех смыслах!) общий интерес русских символистов того времени к византийскому и древнерусскому наследию с его парадоксалистской риторикой и иконописностью как риторическим принципом обобщения действительности, что требует исследований специальными методами и поэтому в данной статье имеется в виду только как один из общих контекстов изучаемой ситуации. Также в этом необходимо видеть общую тенденцию русского символизма к «нивелированию мерцания смыслов» при переводе символистской поэзии [Vinogradova de La Fortelle, 2010, p. 35], в поиске некоторой более общей точки наблюдения, чем мерцающее размышление о каком-то одном живом действии, благом или катастрофическом, ввиду волшебного фонаря.

A.V. Markov *Reflecting magic lantern: A. Rimbaud's Illuminations translated by F. Sologub as rethinking of early visual media arts*

Первое произведение Рембо в подборке Сологуба, отказавшегося от полного перевода поэтической книги, стихотворение «После потопа», изображает знакомство детей с различными иллюстрациями и работу их воображения, которое все равно сталкивается с реальностью большого города. Сологуб заменяет «идею потопа» оригинала «воспоминанием о потопе» перевода, тем самым уже настаивая не на рассматривании, а на устойчивом отношении к продолжающему поражать воображение воспоминанию. Настоящее время оригинала, рассказывающего о зайце, произнесшим молитву о радуге, заменяется разложением на совершенный вид «остановился» и несовершенный «молился». Тем самым, порядок наблюдения картинки, когда заяц вдруг замечен среди других изображенных предметов, а его взгляд из-за кустов вверх воспринимается детьми как молитва, заменен другим порядком – забвение о потопе в том числе зайцем, который не может понять, что означает явленная Ною радуга. Неопределенный артикль этого зайца в оригинале тем удивительнее, что заяц – животное нечистое, а нечистых животных брали в ковчег по паре (строго говоря, по две пары, по Быт. 7, 2, но благодаря многочисленным изображениям утвердилась мысль об одной паре); значит, заяц не мог быть после потопа с неопределенным артиклем, но только определенным. Тем самым в оригинале подчеркивается, что речь идет о картинке среди множества картинок, а не о наблюдаемой сцене, что в переводе утрачивается, где сохраняется только вовлеченное наблюдение, тогда как у Рембо наблюдение всегда должно было включать в себя и отвлечение и не быть до конца вовлеченным.

Вовлеченное наблюдение даже отвратительного продолжается в переводе и дальше: «Печать Бога бледнела на окнах», имитация во французском языке латинского *accusativus relationis*, превращено в переводе в «Печать Бога делала окна бледными», хотя глагол *blêmir* непереходный. Тем самым мысль оригинала, что зрелища сводятся к зрелищу войны и потому прокляты с самого начала, превращается в то, что через окна нельзя смотреть на зрелища, потому что медиум просмотра оказывается проклятым. Точно так же и ниже призыв к новому потопу, призыв к воде подмять под себя мост и все остальное, плюхнуться на мост, заменен на «катись по мосту», хотя *gouler* означает «наехать, направиться», но вовсе не катиться – и вместо стихий, которые подчиняют себе весь послепотопный порядок, как только изменится их положение, мы наблюдаем процесс, как волны заходят всё дальше, мы видим некоторую иллюзию, которая косвенно позволяет оценить масштабы бедствия. Вместо удивления перед отвратительным, на что смотреть нельзя, мы оказываемся наблюдателями развертываемого процесса, ритма волн, поддержанного механическим ритмом наблюдения.

Равно как и «к морю, громоздившемуся в высоту как на гравюрах» в предыдущей фразе обернулось словами «к многоярусному морю, как на гравюрах» – наивное рассмотрение ребенком гравюры, всю верхнюю часть которой занимают волны моря с кораблями, замещено указанием на сугубую иллюзорность гравюр, а сравнение «как» подразумевает привычку статического рассмотрения картин, которая и остается как норма статического наблюдения любых необычных движений.

Ключевая фраза стихотворения, «В большом доме стекол, еще в потоке, дети в трауре рассмотрели чудесные картинки» переведена в несовершенном виде, «рассматривали», что не соответствует значению французского простого прошедшего времени, но главное, характеристика дома понята как «со струящимися еще стеклами», как будто бы речь идет о доме с особыми стеклами, а не о доме после потопа, как его ощущают дети (с определенным артиклем в оригинале), только что игравшие в ковчег. В результате и следующая фраза про ребенка, который «поднял руки» и «понял флюгера и петухов...» превратилась из рассказа о том, как ребенок подражает Ною, и тем самым открывает мир живых как мир жертвоприношений, превращается в желание самого ребенка как-либо удержаться в мире, который он увидел.

«Эклоги в копытах, хрюкающие в саду», рассказ о том, как после потопа нарушилась граница между заповедным садом и проклятой сельскохозяйственной областью, превратился в совершенно настроенческое «пасторали в сабо воркочут во фруктовом саду». Тем самым получается, что вместо



А.В. Марков *Отблеск «волшебного фонаря»: перевод Ф. Сологубом «Озарений» А. Рембо как переосмысление ранних визуальных медийных искусств*

странного оживления картинки, которую Рембо сам не уставал сравнивать с волшебным фонарем, мы пытаемся в воркотании или любом другом устойчивом звуке найти основание для устойчивого наблюдения за странным.

Финальный рассказ стихотворения о планете как колдунье, прячущей свои сокровища, «зажигающей уголь в горшке земли» (*pot de terre* – глиняном горшке или «горшке земли», учитывая любовь Рембо к такой ресемантизации принадлежности), что имеет в виду, конечно, вулканическую активность земли, которая для Рембо страшнее потопа, оставшегося в детской человечества, превращен в рассказ о волшебнице, разжигающей угли, – иначе говоря, как будто медленно всё делающей и потому скрывающей все тайны. Где у Рембо была катастрофичность, у Сологуба остается наблюдение за медлительностью; и характерно, что *enunci* как характеристику катастрофической ситуации он перевел как «скука» – хотя в этом смысле то было действительно характерное слово декаданса, но скорее правильно было бы перевести его «беда», чтобы выразить экспрессию оживляющего картину простого действия.

Итак, в стихотворении Рембо показывает всё будто как в волшебном фонаре: дети видят ряд меняющихся картинок, но мы знаем, что за этими картинками стоит осквернение земли ложью, мнимостью риторики, и чтобы это осквернение не привело к взрыву, нужен новый потоп, новая картинка, новое простое (хотя и злое) действие простого изображенного, что в детском мире будет наивностью, а во взрослом – страстью. Наивность начального взгляда и страсть конечного взгляда у Рембо с двух сторон атакуют риторику равновесия, в невероятном акте оживающей картинке волшебного фонаря. У Сологуба получается другая последовательность: ряд образов, которые одинаково нелепы, а различаются только по своей интенсивности, требуют статичного наблюдателя, которому становится то интересно, то скучно.

Перевод стихотворения «Античное» показывает такие же смещения: вместо «твои глаза, (из) комьев драгоценных, дергаются» сказано «движутся твои глаза, драгоценные шары». Если оригинал, описывая дионисийского персонажа, имеет в виду силу земли, которая дрожит от избытка в ней витальности, то у Сологуба речь о некотором повторяющемся, закономерном действии, плавная неуклонность которого подчеркнута образом шара как ровно движущегося и никогда не уходящего от наблюдения объекта.

Равно и веснушчатые щеки, как оказывается, «похудели», хотя в оригинале «падают в себя», что имеет в виду просто игру на флейте. Рембо противопоставляет музыкальную игру как проявление грубой земной природы и вдохновение как «падение сердца в чрево», как оплодотворение витальности человека высшей задачей. Тогда как у Сологуба оказывается, что «звоны вращаются в твоих светлых руках», вместо оригинального «перебор струн продвигается (*circuler* не значит “вращаться”, а значит “двигаться вперед по кругу”) в твоих белых руках». И иначе говоря, у Рембо козлоногий лирический собеседник как мнимый памятник соединяет начальную витальность мифа и конечную витальность непосредственной страсти, сводя риторику к этой монументальной мнимости, а для Сологуба важно, что данный памятник продолжает блестеть, несмотря на обстоятельства, сохраняясь привилегированным объектом наблюдения.

Важнее всего перевод заключительного призыва стихотворения: «Гуляй всю эту ночь, двигая сладостно это бедро, это второе бедро, эту левую ногу». В этой фразе Рембо пытается как бы оживить картинку, представив, что рано или поздно статуарный сатир пойдет, и как он должен пойти из позы, столь статуарно представленной на картинке. Для этого проще всего по-детски представить, что под покровом ночи статуи оживают и живут до тех пор, пока их не видят. Но Сологуб имеет в виду другое, что персонаж этот всегда может покрасоваться, потому что благодаря спокойному взгляду и легкой походке может всякий раз воспроизводить собственное изящество. Рассмотрение статичной картинке, которую надо оживить силой мысли, опять оказалось заменено предельным динамизмом персонажа, воспринимать который можно из некоторой статичной точки похвалы.

Третье стихотворение подборки, «Королевство» переведено почти как киносценарий, хотя

A.V. Markov *Reflecting magic lantern: A. Rimbaud's Illuminations translated by F. Sologub as rethinking of early visual media arts*

никаких намеков на это в самом стихотворении нет. В стихотворении говорится, что однажды, «в народе весьма нежном, восхитительные некий мужчина и некая женщина, прокричали на публичном месте». Опять Сологуб заменяет «прокричали» на «кричали», а сладостный народ оказывается «кротким», и поэтому вместо истории самокоронации как того, что непосредственно происходит из общей сладостности атмосферы, вместо истории порыва двух безвестных героев, перед нами выяснение их отношений перед достаточно пассивной публикой. «Она рассмеялась и затряслась», подразумевается «затряслась от смеха», имитация греко-латинского гендиадиса, превращено переводом в «Она смеялась и трепетала», как будто бы смех опять может быть каждый раз восстановлен в своей полномочности несмотря на трепет, несмотря на дрожание наблюдаемого предмета, просто отвечая ожиданиям пассивного статичного наблюдения.

Затем «Он проговорил друзьям откровения <как> завершившегося испытания» (de без артикля, что означает принадлежность, друзьям чего) превращено в «говорил друзьям об...», как будто бы он требовал от друзей внимания, – хотя речь идет в оригинале, наоборот, что публика уже всё знает, и может воспринять разве один лишний разговор, какое-то одно действие. Опять же, мысленные подписи под картинкой, чем занимается кто из друзей, превращаются в наблюдение над тем, как один персонаж удерживает внимание пассивной аудитории, единственный сам поддаваясь эмоциональным порывам. Сложная фраза «Они упали друг на друга друг напротив друга», которая должна была создавать именно оживление картинку со статичными персонажами, превращается, в «Изнемогаю, стояли они друг против друга», как будто бы они не меняли позы, чтобы быть привлекательными для публики даже в своем дрожании от усталости.

Наконец, произвольно переведен вывод из этого стихотворения, буквально «На самом деле они остались королями на все это одно из утр, когда карминовые окраски поднялись над домами, и весь послеполудень, когда они захватили фланг пальмовых садов». Речь в оригинале идет о том, что самозванные короли видят природу как собственный восход, в избытке начальных сил, и потому торжественность утра переживают и днем, но, как только это торжественное видение исчезает, они воюют за символы славы. Риторики символов нет, есть начальная витальность и есть конечная непосредственная страсть; а середина, полдень, риторическая корыстная устойчивость, как всегда у Рембо, намеренно вытесняются из впечатляюще-отвратительного повествования. У Сологуба, наоборот, они были королями «целое утро, когда алые окраски опять поднялись на домах», то есть они переживают статичный мир как дрожащий, как систему дрожащих проекций, тогда как сами становятся предметом наблюдения, «пока оне подвигались в сторону пальмовых садов». Иначе говоря, хотя садов много, всегда ясна точка, в которой они находятся – тогда как у Рембо такой точки нет, а есть лишь уже состоявшаяся страсть, превышающая всякую мощь условной славы.

Описанные установки сохраняются весь дальнейший перевод, например, дамы, прогуливающиеся по террасам (tournoient), оказываются «кружащиеся на террасах» (стихотворение «Детство»), или, например, «Что мое небытие в сравнении с оцепенением, которое с вами непременно случится (attend)» переведено «Что мое ничтожество рядом с оцепенением, которое ожидает вас» (стихотворение «Жизни») – вместо приложения к себе проклятия в доказательство того, что в него все равно никому не удастся всмотреться и его пережить, перед нами в переводе самолюбование, оправданное тем, что оно всех удивит – антириторическая логика оживших картин Рембо заменяется уже который раз риторической логикой неперемной связи самых неожиданных событий. А уж превращение «безмерных рутин отлива» в «огромные колеи отлива» («Марина») сжато говорит о том, как попытка пережить картинку отлива, как захватившую воображение, превращается в статическое наблюдение над отливом как идущим по маршруту и прокладывающим маршрут.

Итог «Бродяг» moi pressé de trouver le lieu et la formule, что вернее всего перевести «я начал поторапливаться к своему же месту и своей же формуле (образу, вероятно, городскому образу жизни)», оказывается переведено слишком буквально «я спешил найти место и формулу», хотя presser de trouver это скорее просто «торопиться в какое-то определенное место». Если у Рембо

А.В. Марков *Отблеск «волшебного фонаря»: перевод Ф. Сологубом «Озарений» А. Рембо как переосмысление ранних визуальных медийных искусств*

сказано о том, что жизнь бродяги позволяет еще раз увидеть себя как выбирающего себе подлинность жизни, хотя бы эта подлинность потом оборачивалась неподлинностью образа – то у Сологуба получается, что герой ищет точку рассмотрения и способ рассмотрения, после того, как нищие оказались достаточно зрелищными. Опять вместо критики риторики у Рембо и предпочтения картинок как подлинно переживаемых нарочитых вымыслов, предельно искусственных и предельно страстных одновременно, дающих страсти развернуться в будущее – у Сологуба мы видим необходимость ответить на уже готовый вопрос; другими словами, при всей дрожащей спешке – признание неподвижности источника формулы, раз его можно «найти».

И в «Историческом вечере» «Та же самая буржуазная магия для всех точек, где багаж в нашем распоряжении» переведено как «То же буржуазное чародейство на всех точках, куда нас ни приведет дорога!». У Рембо речь идет о том, что цивилизация уже застаёт человека там, куда он приходит со своим багажом: территория уже освоена, как на картинке, даже если человек брошен случайно – слишком наглядна территория, она явлена нам как что-то уже до конца картинное. Тогда как у Сологуба получается, что итогом долгого пути оказывается точка, с которой мы видим, как действует магия буржуазных изобретений; и что такая точка находится где угодно. По сути, Сологуб дает позицию статичной фиксации событий, которая может начаться где угодно, но признав случайность этих путей, авантюру движения, мы признаем и достоверность такой фиксации. Здесь перед нами главный вопрос раннего кино: как именно фиксация случайного, будучи подготовлена режиссером, воспринимается как закономерность. Тогда как у Рембо позиция волшебного фонаря – никакое место фонаря и никакая очередная иллюстрация не мешает увидеть в уже описанной стихотворением прозе иллюстрации малоприятное оживление нынешней цивилизации, как раз эту буржуазную магию. И там же в переводе «дрожит» заменено на «вздрагивает», а «момент печей, похищенных морей» превращен в «момент бань, поднятых морей»: если у Рембо речь о реванше земли с ее вулканической активностью, которая пытается себя вписать в историю, но похищает поэтому море человеческой мечты, так что картинка происходящего оказывается лишь картинкой, то у Сологуба именно мечта создает множество «бань» и «морей», которые тиражируются в непрерывной ленте впечатлений.

Таким образом, «Озарения» в переводе Ф. Сологуба следует признать не просто адаптацией художественных приемов Рембо, а реинтерпретацией их на едином простом основании. Таким основанием стало авангардное бытование образности как непосредственно прагматически демонстрируемой, и универсальным медиумом такого бытования образности сделался кинематограф. Тем сам перевод, какие бы он ни преследовал эстетические задачи, стал кинематографичным просто потому, что хотел быть современным. Изучение трансформаций, происходящих с текстом в переводе, позволяет понять как границы восприятия раннего кинематографа в качестве нейтрального медиума, так и специфику восприятия авангардной образности не как активно-преобразовательной, а как данной сознанию, как внутреннего видения или процесса в сознании. Тем самым, можно, изучая динамику такого восприятия, уточнить отношения авангардного и сюрреалистического направления в радикальной эстетике и понять предысторию русского сюрреализма, который станет самостоятельным направлением только в русской эмиграции у таких авторов, как Б. Поплавский. Также можно понять причины, по которым критика риторики с позиций одновременно предшествующей детской непосредственности и последующей яростной страсти стала художественным принципом только в русской поэтической прозе наших дней. Так, характерно название книги Полины Барсковой «Живые картины», имеющее в виду известное представление статуй актерами, но ассоциирующееся и с волшебным фонарём, также важна лирическая проза Александра Ильенена, Андрея Левкина, Игоря Котюха и многих других, не сводящая мимолетные впечатления к «импрессионизму». Проведенное исследование позволяет не сводить историю русского сюрреализма только к биографическим обстоятельствам рецепции этой эстетики в русской эмиграции, но рассматривать его как часть рецепции новейших для того времени медиа, в условиях, когда русским авторам не надо было вести такую затяжную тяжбу с риторикой, как их французским коллегам.

A.V. Markov *Reflecting magic lantern: A. Rimbaud's Illuminations translated by F. Sologub as rethinking of early visual media arts*

**ИСТОЧНИКИ**

1. Рэмбо, Артур. Из книги «Озарения» / пер. Федора Сологуба // Стрелец: сборник первый. / под редакцией А. Беленсона. – Петроград, 1915. – С. 171-190.
2. Rimbaud, Arthur. Les Illuminations. / Notice par Paul Verlaine. – Paris: Publications de la Vogue, 1886.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Агамбен Д. Человек без содержания / пер. с итал. С. Ермакова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
2. Свиридова А.В. «Озарения» А.Рембо: проблема новаторства французской поэзии конца XIX в. // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2010, №11. – С. 264-270.
3. Стрельникова А.Б. Из неизданных переводов Ф. Сологуба: «Маленькие поэмы в прозе» Ш. Бодлера // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013, №1 (21). – С. 98-104.
4. Vinogradova de La Fortelle A. Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition? – Publications de l'Université de Provence, 2010.

**SOURCES**

1. Rimbaud, Arthur. *Iz knigi "Ozareniiia"* [From the Book "Illuminations"]. Transl. by Fedor Sologub. In: *Strelets* [Sagittarius: An Almanac], Vol. 1, Ed. A. Belenson. Petrograd, 1915. Pp. 171-190.
2. Rimbaud, Arthur. *Les Illuminations*, Notice par Paul Verlaine. Paris, Publications de la Vogue, 1886.

**REFERENCES**

1. Agamben G. *Chelovek bez sodержaniija* [L'uomo senza contenuto], transl. S. Ermakov. Moscow, New literary observer publishers, 2018.
2. Strel'nikova A.B. "Iz neizdannykh perevodov F. Sologuba: 'Malen'kie poemy v proze' Sh. Bodlera" [From unedited translations by Fedor Sologub: Les petits poèmes en prose by Charles Baudelaire]. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, Filologiya* [Tomsk State University Bulletin, Philology], 2013, №1 (21), pp. 98-104.
3. Sviridova A.V. "Ozareniiia" A.Rembo: problema novatorstva frantsuzskoi poezii kontsa XIX v." [The Illuminations by Rimbaud, to the novelties of the French poetry of the end of 19 c.]. In *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Chelyabinsk State Pedagogical University bulletin]. 2010, №11, pp. 264-270.
4. Vinogradova de La Fortelle A. *Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition?* Publications de l'Université de Provence, 2010.