



УДК 811.161.1

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗОВ В ПРОЦЕССЕ ПЕРЕВОДА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДА СТИХОТВОРЕНИЯ Г. ГЕЙНЕ «DIE NIXEN»)¹

**Н. А. Борченко
С. А. Кошарная**

*Белгородский
государственный
национальный
исследовательский
университет*

*e-mail:
kosharnaja@bsu.edu.ru*

В статье рассматриваются теоретические аспекты литературного перевода поэтического текста и выявляются основные причины, обуславливающие трансформацию образной системы текста-оригинала в процессе его перевода. При этом выдвигается гипотеза о том, что трансформация образной картины оригинала происходит уже на этапе создания подстрочника, что детерминируется разницей семантического объема слов, различиями в грамматических значениях, а также неконгруэнтностью культурного фона, стоящего за разноязыковыми единицами. В качестве иллюстративного материала в работе используется оригинальный текст и перевод стихотворения Г. Гейне «Русалка».

Ключевые слова: индивидуально-авторская картина мира, образ, концепт, переводческая интерпретация.

Введение

Ментальность каждого народа находит в определённой степени своё выражение и в языке, который «...всегда воплощает в себе своеобразие целого народа...дух народа» [1, с. 349]. В трудах многих исследователей (Ф. И. Буслаева, Й. Л. Вайсгербера, В. В. Виноградова и др.) нашли продолжение идеи В. Гумбольдта, который понимал словарный состав языка как единое целое, порожденное единой силой и пребывающее непрерывно в этом процессе порождения, из чего следует, что укорененность родного слова в системных связях словарного состава языка является стабилизирующим фактором в жизни языка и обеспечивает цельность и единство его лексической системы. При этом «межъязыковое сопоставление позволяет дать типологическую характеристику строя неродственных языков (универсалии), а на их фоне – специфические для больших языковых групп черты, объединяющие языки в различные типы». «Сопоставление для родственных языков (напр., славянских или германских) ведет также к установлению исторической языковой общности, проявляющейся не только в структурной и семантической, но и в материальной близости сопоставляемых единиц (сравнительно-историческая лингвистика – компаративистика)» [2, с. 7]. Основные направления межъязыковых сопоставлений определяются теорией перевода и контрастивной лингвистикой. «Теория перевода (в том числе машинная), занимающаяся установлением регулярных закономерных функционально-семантических тождеств между отдельными единицами двух языков; контрастивная лингвистика, которая выявляет существенные для методики обучения иностранному языку отличия последнего от родного языка» [2, с. 7].

Исходя из данных положений, современное лингвистическое исследование языковых систем немыслимо без сопоставления изучаемых объектов. «Основной элемент лингвистического сопоставления – выявление тождественных (интегративных) и различающихся (дифференциальных) признаков сравниваемых фактов языка» [2, с. 6].

Теоретическое обоснование исследования. В свете такого рода воззрений необходимым представляется дальнейшая разработка теоретических аспектов переводоведения, связанных с описанием поэтического текста, где анализу подвергаются оязыковленные системы образов двух взаимосвязанных текстов: текста-оригинала и его переводного варианта. Подобные работы известны, однако они немногочислен-

¹ Работа выполнена в рамках научной программы внутривузовского гранта БелГУ.



ны в то время, как *актуальность* таких исследований не вызывает сомнения, поскольку она представляют как теоретический интерес для лингвокультурологии, так и практическую значимость для переводоведения. Ещё в середине XX в. академик Л. В. Щерба произвёл лингвоэстетический сопоставительный анализ стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сосна» и его немецкого прототипа и обнаружил явные сюжетные несоответствия исходного текста и переводного «варианта», назвав последний «самостоятельной пьесой». При этом стихотворение М. Ю. Лермонтова в языковом плане, казалось бы, представляло собой поэтически обработанный «подстрочник» стихотворения Г. Гейне. И тем не менее буквальный перевод ключевых лексем вне учета их грамматических показателей в двух разных языках привёл к тому, что переводной текст «оторвался» от оригинального по самой своей сути. Используя современную терминологию поэтических сайтов, можно сказать, что изменилась «рубрика» стихотворения: вместо любовной лирики (а стихотворение Г. Гейне было именно таковым) мы обнаруживаем поэтические рассуждения о женской дружбе.

Известно, что неотъемлемым признаком художественного текста и художественного перевода является субъективная обусловленность. Согласно теории несоответствий [3], текст оригинала и переводной текст, как правило, не совпадают по количеству и качеству содержащейся в них информации. Исходя из этого, можно говорить об особенностях процесса понимания русскими переводчиками текста-оригинала, особенно если несовпадения повторяются. Отсутствие повторения таких несовпадений с оригиналом указывает на соответствующие индивидуальные особенности переводчика как читателя / реципиента. Таким образом, исследование интерпретации поэтического текста также вносит свой вклад в разрешение проблемы понимания текста оригинала как аспекта процесса перевода.

Теоретические и практические аспекты проблемы трансформации индивидуально-авторской картины мира в процессе перевода. Перевод поэзии, будучи одной из наиболее трудных областей переводческой деятельности, требует особых, отличных от перевода прозы принципов и критериев. Согласно А. В. Федорову, «требования передачи ритма, рифмы, строфики и т. д., с одной стороны, и слова – с другой, приходят порой в более резкое столкновение, чем требования точности буквальной и точности смысловой в переводе прозаическом» [4, с. 108]. Иными словами, при переводе поэтических произведений особенно заметно столкновение формы и содержания, и, поскольку воспроизвести в переводе и содержание и форму удается редко, перевод не обходится без «потерь». Как утверждает Ю. Найда, обычно ради содержания жертвуют формой [5, с. 116]. Однако этот же автор отмечает, что, с другой стороны, лирическое стихотворение, переведенное прозой, не является адекватным эквивалентом оригинала. Хотя такой перевод и передает понятийное содержание, в нем не воспроизводится эмоциональная насыщенность и аромат оригинала, а переводчику ставится задача не только передать информацию, но и создать у читателя перевода приблизительно такое же настроение, как и у читателя оригинала, а потому в переводе необходимо по возможности точно воссоздать ритмическую структуру, поскольку она «образует «скелет» поэтического смысла» [6, с. 22].

Не вызывает сомнения, что в поэзии формальным элементам уделяется больше внимания, чем обычно в прозе, поэтому при переводе поэзии переводчик должен «воспроизвести метрическую форму и сочетать с ней (!) нужные слова, распределить слова и фразы по стихам и строфам в более или менее близком соответствии с оригиналом, сохранить (или видоизменить) деление и связи, заданные подлинником» [4, с. 107 – 108]. Попова И. Ю., признавая, что при передаче на другой язык поэзии невозможно сохранить все, отмечает, что полное сохранение всех смысловых элементов «повлекло бы за собой изменения в форме, а формальные элементы в поэтическом произведении обладают как содержательной, так и эстетической ценностью» [7, с. 50]. Следовательно, нельзя утверждать, что при переводе стихотворения содержание обязательно приносится в жертву форме, но это содержание втискивается



в определенные формальные рамки. Воспроизвести в переводе и содержание, и форму удается очень редко. Как пишет Л. С. Бархударов, при замене текста на исходном языке текстом на языке перевода должен сохраняться определенный инвариант; мера сохранения этого инварианта и определяет собой меру эквивалентности текста перевода тексту подлинника [8, с. 39]. С этим нельзя не согласиться, так как уделение особого внимания «букве» может привести к убеждению в «непереводимости» поэтического текста. О полном семантико-функциональном и композиционно-структурном тождестве оригинала и перевода говорить не приходится. Трудности, связанные с языковыми расхождениями, зачастую вынуждают переводчика жертвовать передачей дифференциальных значений, чтобы сохранить несравнимо более значимую для данного типа текстов информацию, заключенную в выражаемых в нем прагматических значениях. Переводчик всегда должен искать так называемую золотую середину в выборе между формой и содержанием, так как адекватным можно считать тот перевод, который наиболее полно воссоздал и содержательную, и формальную стороны подлинника. И форма, и содержание в тексте перевода должны в равной степени соответствовать форме и содержанию текста оригинала.

Гончаренко С. Ф. в своей работе «Поэтический перевод и перевод поэзии» отметил: «Поэтический перевод обязан стать живым близнецом оригинала и активно включиться в полнокровный литературный процесс на языке перевода. Естественно, что во имя этой цели – сохранения того главного, ради чего и существует поэзия, то есть сохранения и воспроизведения самостоятельной поэтической ценности – переводчик обязан жертвовать близостью в деталях второстепенных».

Изначально следует отметить, что, ни один перевод никогда не передаст всей полноты оригинала. С одной стороны, литературный перевод – это во многом интерпретация связей между намерением и действием. С другой стороны, переводчик литературных произведений зачастую заинтересован не столько в буквальной передаче, «транслитерации», текста, сколько в том, чтобы передать соответствующее настроение, тон, голос, звук, реакцию и так далее. Художественный перевод допускает множество различных, с точки зрения художественной ценности, вариантов. Одна из причин множественности переводов кроется в различном понимании переводчиками текста-оригинала в силу того, что они (переводчики) обладают разными «информационными запасами» (термин Р. К. Миньяра-Белоручева). Переводчик привносит в текст художественного перевода элементы собственного восприятия текста-оригинала. Как каждая отдельная языковая личность, переводчик по-разному интерпретирует текстовую информацию, по-разному репрезентирует себя в общем поле информационного пространства. Он использует свою переводческую стратегию, использует специфические, представляющиеся ему единственно верными, способы преобразования информации. Отсюда следует, что перевод художественного текста вообще, а поэтического в особенности, есть не перевод как таковой, а переводческая интерпретация.

Под *переводческой интерпретацией* мы, вслед за другими исследователями, понимаем процесс творческого переосмысления текста-оригинала и результат этого процесса – переводной текст. Многие критики отмечают, что в процессе такой интерпретации поэтические произведения много теряют при переводе и что стихи «непереводимы» в принципе. Другие ученые придерживаются противоположной точки зрения, согласно которой поэзию можно сохранить, расцветить красками и осветить по-новому, ибо переводчик обретает заново и заново раскрашивает «художественное полотно». Безусловно, многие из присущих оригиналу поэтических оттенков не могут быть переданы, и их следует воссоздавать заново; однако их новый облик может быть даже более блистательным, чем прежний. Можно сказать, что хороший перевод раскрывает «динамику» поэзии, даже если ему не всегда удастся передать его «механику». Здесь следует отметить, что литературный перевод – это тот вид перевода, при котором профессионализм переводчика в наибольшей степени подвергается испытанию.



В этой связи можно выделить несколько основных видов перевода художественного стихотворения:

- буквальный (подстрочник, в некоторой степени подогнанный под стихотворную форму);
- стилизованный (при приблизительном сохранении внешнего смысла намеренно изменяется стиль перевода) – художественный (цель такого перевода – сохранение красоты и образности оригинала);
- формалистический (строгое следование ритмике, системе рифмовки и строфике оригинала);
- функциональный (поиск культурных и языковых эквивалентов и аналогов).

На наш взгляд, все указанные разновидности перевода должны представлять собой этапы работы переводчика над текстом. И первым этапом, несомненно, является создание подстрочника. Данный тип перевода широко используется и как инструмент лингвистического описания, например, в работах по лексической и синтаксической типологии. Перевод поэзии – это прикладная область применения подстрочника. В подстрочнике текст предстает как последовательность слов, каждое из которых имеет самостоятельную ценность. Слова в переводе сохраняются, таким образом, в той же последовательности и в тех же формах, что и в оригинале. То, что на выходе получаются некорректные, а часто и совершенно непонятные высказывания, не рассматривается в этом случае как недостаток. Сохранение его воздействующего эффекта, адаптация метафор и какой бы то ни было учет особенностей употребления языка – все это задачи подстрочного перевода. Однако совершенный перевод должен пройти путь от подстрочника до функционального перевода, то есть от перевода слов к трансляции оригинальных образов.

Практическое исследование интерпретации индивидуально-авторской картины мира в процессе перевода. Исходя из значимости перевода не слов, но авторских образов, мы предпринимаем в нашей работе попытку сопоставительного анализа элементов текстов, формирующих заложенную в нём авторскую идею. Безусловно, всякий перевод текста начинается с создания подстрочника. В результате мы имеем перед собой не два, а три варианта текста: оригинальный текст, подстрочник и переводной текст. По-видимому, трансформация образной картины оригинала происходит уже на этапе создания подстрочника, потому что даже эквивалентные лексические единицы разных языков на деле оказываются неэквивалентными. Это и разница семантического объёма слов, и различия в грамматических значениях, и неконгруэнтность культурного фона, стоящего за разноязыковыми единицами, откуда их различия в ассоциациях, а значит, и на уровне образов. В результате переводный вариант становится уже некоей итоговой образной трансформацией исходного текста. Для проверки нашей гипотезы мы используем подстрочный перевод текста-оригинала стихотворения Г. Гейге «Die Nixen» и на основе сравнительно-сопоставительного анализа выявляем показатель вольности и точности переводного стихотворения, представленного известным переводчиком стихотворений Г. Гейне В. Левиком.

Объектом нашего исследования являются оригинальный текст стихотворения Г. Гейне «Die Nixen» в сравнении с известным переводом. *Предметом* исследования выступают лексические средства, участвующие в создании образа.

Целью работы стало выявление общего и различного в языковом решении образа в преломлении к картинам мира немецкого поэта и русскоязычного переводчика.

Известно, что при сопоставлении единиц языка в речи может осуществляться перекодирование, которое устанавливается при переводе текстов с одного языка на другой, поскольку в литературно-художественном тексте осуществляется эстетическая концептуализация мира, в которую автор привносит в представления о мире и свои частные, индивидуальные включения. Анализ литературы в области теории и практики перевода показал, что вопросы стихотворного перевода представляют собой мак-



симальную сложность, так как поэтическое произведение в большей степени зависит от языка, нежели проза, к тому же в силу специфики жанра необходимо передать в переводе не только содержание, но и ритмико-мелодическую и композиционно-структурную сторону подлинника.

Более того, как отмечает В. Я. Задорнова, «поэты, переводчики, ученые в разные времена и в разных странах считали, что перевод поэзии невозможен», однако поэтические переводы, по словам того же автора «продолжали появляться» [9, с. 20]. В конечном счете, как утверждает И. Ю. Попова, практика перевода доказывает возможность перевода «непереводимого» [7, с. 48]. «Говорить о "непереводимости" поэзии, – пишет Л. С. Бархударов, – можно только имея в виду невозможность (или ненужность) передачи средствами иного языка в рамках данного текста тех или иных отдельных элементов данного текста. Однако в любом тексте, в том числе и в поэтическом, элементы подчинены целому и невозможность найти иноязычный эквивалент какому-либо из элементов исходного текста не означает невозможности воссоздания всего текста как определенного структурно-семантического единства средствами другого языка» [8, с. 41].

Следовательно, создание эквивалентного оригиналу поэтического текста возможно. Однако принцип поэтического перевода должен быть основан на функциональном подходе к оценке как перевода в целом, так и отдельных его аспектов; и теория перевода вбирает именно эту концепцию и исходит из нее при решении конкретных переводческих проблем.

В нашей работе мы делаем упор на особенностях «перевода» образной системы посредством лексического наполнения поэтических текстов, поэтому анализу подвергаются метафорические наименования, художественные символы, в целом – образная лексика.

Следует заметить, что мотив русалок – один из постоянных мотивов народных песен, и в этом смысле его можно считать культурной универсалией. Г. Гейне использовал сюжет датской народной песни, переведенной на немецкий язык И.Г. Гердером и представленной в сборнике «*Volkslieder*». Стихотворение Г. Гейне «*Die Nixen*» входит в цикл его произведений под названием *Romanzen*.

В целом концепт «Русалка» характерен и для славянских, и для германских концептосфер. В толковом словаре С. И. Ожегова слово *русалка* имеет следующее определение: «В славянской мифологии, а также в народных поверьях, сказках: существо в образе обнаженной женщины с длинными распущенными волосами и рыбьим хвостом, живущее в воде // уменьш.-ласк. *русалочка*» [10, с. 688]. Однако обращение к восточнославянским народно-поэтическим источникам выявляет иные составляющие образа, в частности они прослеживаются в так называемых «мифах» о русалках, представленных в известном труде А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». В главе «Облачные жены и девы» автор указывает на происхождение и последующую трансформацию водяных дев: обитая в дождевых тучах и в других водных источниках, облачные нимфы позже стали называться водяными или морскими девами. Так явились в Греции наяды, nereиды, в Германии никсы, у нас и чехов русалки [11, с. 979].

Тем не менее, при сравнении образа русалки в картинах мира разных народов выявляются как универсальные (прежде всего, мифоконцепт «Русалка» репрезентируется дескриптивным фреймом «молодая девушка» и акциональным «живет в воде»), так и дифференцирующие признаки, характеризующие мифологему, отсюда и разница в осмыслении образа и имени персонажа. По мнению ряда исследователей, родственные с этим именем слова предполагают в них общий древний корень, который служил для обозначения воды. «В санскрите *rasa* – жидкость, влага, вода, кельт. *rus, ros* – озеро, пруд, лат. *ros=rosa* (*оросить, росинец* – дождь); <...> нем. *ries-eln* – струиться, журчать, наше русло – середина речного русла» [11, с. 979]. «Как владелицы источников живой воды, все вызывающей к бытию, всему дарующей красоту,



молодость и силы, русалки вечно юны и так же прелестны собой, как эльфы, с которыми у них много общего, близкого, родственного, ибо в сказаниях о тех и других лежат одни мифические основы. Лицо русалки исполнено несказанной, пленительной красоты, всегда распущенные русые, черные или зеленые косы ниспадают по спине и плечам ниже колен, стан – стройный, глаза – голубые или черные, с длинными пушистыми ресницами; но вместе с этим, как в существе стихийном, во всем ее теле замечается что-то воздушно-прозрачное, бескровное, бледное... С человеческими формами русалок соединяются и те особенные признаки, какие присвоены водным нимфам у всех индоевропейских народов; так, в некоторых уездах рассказывают об их гусиных ногах или вместо ног дают им раздвоенный рыбий хвост, напоминающий греческих сирен. Как те очаровывали пением пловцов и увлекали их в глубину вод, так, по русским поверьям, всякий, кто увидит русалку и услышит манящие звуки ее голоса, поддается неодолимому обаянию ее красоты, кидается в волны и тонет – при злобном хохоте водяных дев» [11, с. 981].

Что касается восточнославянской русалки, то здесь важно учитывать и метафору образа, поскольку известно, что метафоры зачастую являются трансформированным продолжением древних мифологизаций. Так, в русском языке метафора *русалка* употребляется по отношению к молодым, красивым, стройным девушкам (= невестам) с длинными распущенными волосами. В то же время отношение к пространству является важнейшим условием идентификации разных элементов повествования в персонаж как единую парадигму (ср.: *русалка* – *берегиня*, *нимфа*, *вила*). Персонажи, пространство которых совпадает в пределах определенных уровней, выступают как варианты инвариантного на более высоком уровне персонажа [12, с. 468]. Думается, из данных суждений правомерно сделать вывод о том, что персонажные варианты являются респондентами одной инвариантной мифологизированной сущности, что имеет принципиальное значение не только для реконструкции праформы и исходной семантики мифологических имен, но и для поэтического прочтения образа. Согласно данным РДС [13, с. 88 – 94, с. 479 – 490], в сказочном и песенно-эпическом фольклоре восточных славян *русалки* (*водяные деви*) – олицетворения рек, жены, дочери или наложницы водяного царя (что согласуется с ритуалом жертвования девушки водянному божеству). Образ русалки включает, помимо прочего, такую характеристику, как «воздушно-прозрачная, бескровная, бледная» (> «мертвая»), ср. дублетное название русалки *облачная дева* и типологически сходный польский мифологический персонаж – *богинка*, появляющийся в виде *пара* над водой и исчезающий с окончанием грозы, с появлением солнца. То есть основу мифоконцепта «Русалка» составляют компоненты «бледная, светлая» [14, с. 465], «неясная», «легкая», «неживая» (ср.: *бледный как смерть*). Все перечисленные фольклорные особенности образа находят отражение в русской поэтической традиции. Так, в стихотворении А. С. Пушкина «Русалка» читаем:

*И вдруг... легка, как тень ночная,
Бела, как ранний снег холмов,
Выходит женщина нагая
И молча села у берегов.
Глядит на старого Монаха
И чешет влажные власы.<...>
Глядит, кивает головою,
Целует из дали шутя,
Играет, плещется волною,
Хохочет, плачет, как дитя,
Зовет Монаха, нежно стонет...
«Монах, Монах! Ко мне, ко мне!...»
И вдруг в волнах прозрачных тонет...*



Схожий образ присутствует в одноименном стихотворении Л. Мея:

*Плещутся русалки, мчатся вперегонку,
Да одна отстала, отплыла в сторонку...
К берегу доплыла, на берег выходит,
Бледными руками ивняки разводит...*

Таким образом, русская поэтическая традиция транслирует образ восточнославянской русалки как водяной девы (не женщины-рыбы), утопленницы, живущей в воде, способной выходить на берег и вступать в коммуникацию с живыми людьми. То есть это сутубо антропоморфный мифологический персонаж.

И в этом ключе не возникает культурных противоречий между восточнославянским образом русалки и поэтическим концептом «Nixe», присутствующим в стихотворении Г. Гейне. В картине мира немецкого народа *Nixe* – это антропоморфный образ водяного духа, женский мифологический персонаж (аналог греческой нимфы). Никсы могут принимать и облик обычной девушки. У них бледная или зеленоватая кожа и зеленые (или с зеленым отливом) волосы. В некоторых местностях никсы считаются вполне безобидными и даже дружелюбными. Однако известно и множество преданий о том, как они заманивают и топят людей, похищают детей и соблазняют мужчин. Таким образом, в отношении ключевого концепта этнокультурные расхождения отсутствуют.

Однако далее в тексте проявляются отличия оригинала от его *переводческой интерпретации*, обусловленные мастерством, этнокультурной спецификой переводчика. Так, в оригинальном тексте две начальные строки переводятся буквально как «На одиноком берегу плещется прилив, **Луна взошла**». В переводе В. Левика акцент сделан на образном выражении: *на берег волна за волною бежит, **взошла луна золотая***. Прежде всего, здесь имеется характерный и понятный для русского человека зачин, некий элемент сказочности, что поддерживается употреблением эпитета *золотая*.

Когда речь заходит о герое повествования, автор оригинала сообщает, что герой отдыхает и видит сны: «На белых дюнах рыцарь отдыхал (*die Ruhe* – спокойствие), **смущенный яркими снами**». Иную картину рисует переводчик: «На белой дюне рыцарь **лежит и смотрит в небо, мечтая**». Таким образом, то, что в оригинальном тексте может быть воспринято как сон рыцаря, в переводе обретает признаки фантастического рассказа. При этом при передаче поэтических образов используются переводческие замены и «расширения» в виде эпитетов, сравнений, метафор и т. п. В частности, во второй строфе буквальный перевод содержит следующую информацию: «Красивые русалки в платьях из вуали **Выходят из морской глубины**. Они подошли **тихо** к юному фату, Они подумали, действительно, он уснул». Литературный перевод выглядит так:

*Всплывают русалки из глуби морской,
Глядят на гостя **тревожно**
И видят – уснул, и одна за другой
Подходят к нему **осторожно**.*

При кажущемся сходстве, здесь имеются различия в культурной коннотации текстообразующих элементов. Так, определение «глубь морская» соотносится с русской фольклорной картиной мира, с жанром сказки прежде всего, в то время как в оригинальном тексте присутствует лексика иной культурной маркированности. В частности, Г. Гейне дает следующее оценочное определение рыцарю: *фат (хлыщ)*. В русском языке слово *фат* означает – (устар.) ‘пустой щеголь, франт’ [10: 849], и В. Левик уходит от этого именованья, называя героя «гостем», то есть «снимая» авторскую оценку.

В тексте-оригинале русалки *тихо* подходят к герою, в переводном тексте вновь обнаруживаются отличия: *они подходят к нему осторожно и глядят на гостя тре-*



можно. То есть характер повествования является здесь более напряженным. Переводчик усиливает таинственность и тревожность общей атмосферы: *(ходит) в смятенье и вздыхая (говорит)*.

По мере развития сюжета различия нарастают. Буквальный перевод гласит: «Четвертая танцует рядом с ним (рыцарем) и шепчет из глубины нрава: «о, я **стану твоей возлюбленной, ты, милый человеческий цветок**»», в переводном тексте герой получает другое предложение от русалки:

*Четвертая ходит в смятенье кругом
И говорит, вздыхая:
«Возьми женой меня в свой дом,
Цветок нездешнего края!»*

Таким образом, здесь имеется несоответствие: *возлюбленная – жена*. В словаре Ожегова находим: *жена* – 1. женщина по отношению к мужчине, с которым она состоит в официальном браке (к своему мужу). *Брат в жены* (жениться; устар.). 2. То же, что женщина (в 1 знач.) (устар.высок.) [10, с. 192]. В то же время «быть чьим-н. возлюбленным» значит: «*возлюбленный, -ая, -ое*. 1. горячо любимый (устар.). В. сын. 2. Любимый человек, любовник. // ж. *возлюбленная* [10, с. 92].

Степень достижения интерпретатором лексико-семантической эквивалентности также различна. Сравним сочетания «*милый человеческий цветок*» (Г. Гейне), где содержится отвлеченное указание русалками на родовую принадлежность лирического героя (он – человек), и «*цветок нездешнего края*» (В. Левик). Такой перевод допускает разночтения: под «*цветком нездешнего края*» можно подразумевать и чужеземца. Таким образом, если автор текста-оригинала дает точное указание на принадлежность лирического героя к людскому роду и противопоставляет его фантастическим существам, то перевод В. Левика лишен однозначности. Здесь на лексико-семантическом уровне ярко проявилось индивидуальное видение и понимание поэтического образа переводчиком-интерпретатором, благодаря включению образных эпитетов и сравнений, отсутствующих в стихотворении Г. Гейне.

Выводы. В целом, исследуемый поэтический текст отличается от оригинала эмоциональностью, проявляемой на семантическом уровне. Речь идет о выражении тревоги (*глядят тревожно, вся трепеща, коснулась робко, ходит в смятенье*), переживания (*и молит, и шепчет, в страстной тоске целует*) и прочих чувств, передаваемых нередко эмфатическими высказываниями. Этот факт можно трактовать как свойство русского менталитета. В этом ключе эквивалентными переводу В. Левика на семантическом уровне оказываются и поэтические переводы С. Маршака и других русских переводчиков немецкого поэта.

Исходя из проведенного анализа, можно утверждать, что индивидуально-авторская картина мира получила в переводном тексте отраженный характер, она в большей степени субъективна и несет на себе черты языковой – этнокультурной – личности ее создателя, а потому продуктивным способом ее описания является концептуальный анализ трансформаций, которые возникают (одновременно и подсознательно, и сознательно) при переводе текста с одного языка на другой.

Список литературы

1. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985. – 450 с.
2. Райхштейн А. Д. Сопоставительный анализ немецкой и русской фразеологии. М.: Высшая школа, 1980. – 208 с.
3. Миньяр-Белоручев Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. – М.: Воениздат, 1980. – 237 с.
4. Федоров А. В. О художественном переводе. – Л.: ОГИЗ гос. изд-во художественной литературы, 1991. – 257 с.
5. Найда Ю. К науке переводить // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 114 – 137.



6. Алякринский О. А. Поэтический текст и поэтический смысл. // Тетради переводчика. – М.: Высшая Школа, 1982. – Вып. 19. – С. 20 – 32.
7. Попова И. Ю. «Свинцовое эхо» Дж. М. Хопкинса. К проблеме перевода «сложной» поэзии // Тетради переводчика. – М.: Высшая школа, 1984. – Вып. 21. – С. 48 – 56.
8. Бархударов Л. С. Некоторые проблемы перевода английской поэзии на русский язык. // Тетради переводчика. – М.: Высшая Школа, 1984. – Вып. 21. – С. 38 – 48.
9. Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. – М.: Высшая Школа, 1994. – 152 с.
10. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
11. Афанасьев А. Н. Славянская мифология. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2008. – 1520 с.
12. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб: «Искусство – СПб», 2000. – 704 с.
13. РДС – Русский демонологический словарь. – СПб: Пб. писатель, 1995. – 640 с.
14. Левкиевская Е. Е. Демонология севернорусского села Тихманьги // Восточнославянский этнолингвистический сборник. Исследования и материалы. – М.: Индрик, 2001. – С. 432-476.

Источники

1. Гейне Г. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 1. – М.: Худ. литература, 1980. – 518 с. – С. 284.
2. Heine H. Das Glück auf Erden/ Ausgewählte Gedichte. – Moskau: Verlag Progress, 1980. – 634 s. – S. 187.

TRANSFORMATION OF IMAGES IN TRANSLATION PROCESS (ON THE CASE OF TRANSLATION OF THE POEM OF G.GEJNE «DIE NIXEN»)

N. A. Borchenko
S. A. Kosharnaya

*Belgorod National
Research University*

*e-mail:
kosharnaja@bsu.edu.ru*

The article examines the theoretical aspects of literary translation of the poetic text and identifies the main reasons for the transformation of the image system of the text of the original in his translation. In this case, a hypothesis that the transformation of the shaped paintings of the original is at the stage of a pony that is determined by the semantic differences of words, grammatical differences in values, as well as the incongruence of cultural background, which is behind *raznoyazykovymi* units. As illustrative material used in the original text and translation of a poem by H. Heine «Mermaid».

Key words: individual and original paintings of the world, image, concept, translation interpretation.