

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ РФ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи



Филатова Ольга Михайловна

**ЛИНГВОЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА
(на материале переводов стихотворения Г. Гейне
*«Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...»)***

10.02.19 – теория языка

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Васильев Лев Геннадьевич

Ижевск 2007

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Проблема понимания и интерпретации поэтического текста.....	12
1.1. Понимание текста как основа его интерпретации.....	12
1.1.1. Модели понимания текста.....	12
1.1.2. Типологии понимания текста.....	15
1.1.3. Интерпретация текста.....	20
1.1.4. Понимание текста оригинала как компонент деятельности переводчика.....	23
1.2. Основные аспекты теории художественного перевода.....	28
1.2.1. Понятие «перевод» в трактовке ведущих переводов.....	28
1.2.2. Типы перевода и их характеристики.....	30
1.3. Проблема переводимости в переводоведении.....	38
1.4. Перевод поэтического текста.....	49
1.4.1. Взаимоотношение формы и содержания при переводе поэтических текстов.....	49
1.4.2. Информация поэтического текста.....	58
1.4.3. Методы перевода поэтического произведения.....	62
1.5. Переводческая интерпретация как творческий процесс и результат переосмыслиния текста оригинала.....	65
Выводы по первой главе.....	74
Глава 2. Стихотворение Г. Гейне « <i>Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...</i> », его понимание и интерпретация.....	78
2.1. Методы анализа поэтического текста.....	78
2.2. История создания стихотворения « <i>Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...</i> ».....	82
2.3. Лингвоэстетический анализ поэтического текста Г. Гейне.....	91

2.4. Интерпретация поэтического текста: лингвоэстетические компоненты фонологического уровня.....	106
2.5. Интерпретация поэтического текста: лингвоэстетические компоненты лексико-семантического уровня.....	121
2.6. Интерпретация поэтического текста: лингвоэстетические компоненты синтаксического уровня.....	147
Выводы по второй главе.....	154
Заключение.....	156
Библиография.....	164
Приложение.....	185

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено проблемам понимания и интерпретации поэтического текста. Понимание текста как научная проблема находится на стыке многих дисциплин и исследовательских методов. В последнее время проблемы понимания и интерпретации стали объектом разностороннего лингвистического изучения [Акатьева 2006; Богин 2001; Васильев 1999; Гальперин 1981; Добрынина 2005; Домашенко 2007; Залевская 2001; Зинченко 1998; Леонтьев 1997; Лурия 1979; Павилёнис 1983; Рафикова 1999 Dijk, Kintsch 1983 и др.]. Однако проблема понимания и интерпретации лингвоэстетических компонентов художественного (поэтического) текста еще ждет своего решения как в филологической герменевтике, так и в лингвостилистике и теории перевода [Богин 1993; Галеева 1991; Крюков 1988; Рахматуллина 1995]. Эти факторы определяют актуальность настоящей диссертации.

Процесс понимания иноязычного текста недоступен прямому наблюдению. Поэтому судить о нем можно только по продуктам этого процесса, то есть по переводным текстам, сравнивая их с исходным текстом – оригиналом. Текст перевода, сравниваемый с текстом оригинала, позволяет установить, где и почему возникает непонимание.

Объектом данного исследования являются переводы стихотворения немецкого поэта Г. Гейне (1797 – 1856) из цикла «*Возвращение на родину*» (1823 – 1824), входящего в «*Книгу песен*» (1827). Речь идет о стихотворении под № 2 «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*» [Heine 2003: 115 – 116], известном русскому читателю под названием «Лорелея». С одной стороны, выбор данного произведения был обусловлен тем, что язык, на котором оно написано, согласно мнению литературных критиков, отражает современное состояние немецкого языка [Kaltwasser 1997; Kluge 1998, 2002; Lackner 2006; Schulte 1997; Wachsmann 2002; Würfel 1989]. Это стихотворение пользуется

неизменной популярностью во всем мире [Plankermann 1997; Schröder 1997, 2006]. С другой стороны, данное произведение на русском языке представлено десятками переводных вариантов. Согласно «Библиографии русских переводов», составленной А.Г. Левинтоном и датированной 1958 годом, в период с 1838 по 1956 год это стихотворение было переведено на русский язык 20-ю переводчиками. Первый перевод был выполнен поэтессой Каролиной Павловой и опубликован в «Отечественных записках» в 1839 еще при жизни поэта. Последний перевод, зафиксированный в «Библиографии русских переводов» – перевод С.Я. Маршака (публикация 1951 года в журнале «Новый мир»). Позднее, насколько известно, никто не занимался выявлением новых переводческих интерпретаций стихотворений Г. Гейне. Нам удалось найти еще 10 переводов стихотворения о Лорелее, вышедших в свет в период с 1956 по 2006 годы. Таким образом, стихотворение о Лорелее остается объектом деятельности русских поэтов-переводчиков на протяжении почти двух столетий. Этот факт вызвал необходимость обратиться к исследованию понимания текста оригинала (ТО) поэтами – переводчиками XIX – XXI веков.

Предметом исследования являются интерпретации лингвоэстетических компонентов поэтического текста оригинала с точки зрения их звучания, структуры и семантики.

Цель диссертационной работы – выявить и обобщить результаты лингвоэстетической составляющей переводческих интерпретаций поэтического текста – стихотворения Г. Гейне *«Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...»*.

Достижение этой цели предполагает решение следующих задач:

- рассмотреть основные теоретические подходы к пониманию текста (модели, типологии и др.);
- проанализировать научную литературу по теории художественного перевода, в частности, по переводу поэзии;
- разграничить понятия *понимание, интерпретация, переводческая интерпретация*;

- изучить историю создания и проанализировать стихотворение Г. Гейне «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*» из цикла «*Возвращение на родину*» «*Книги песен*»;
- определить корпус русских переводов поэтического текста Г. Гейне о Лорелее;
- проанализировать специфику лингвоэстетических компонентов в русских интерпретациях названного стихотворения Г. Гейне на фонологическом, лексико-семантическом и синтаксическом уровнях.

Научная новизна проведенного исследования заключается в уточнении процедур понимания поэтического текста и способов его интерпретации, во многоуровневом анализе лингвоэстетического наполнения художественного текста оригинала и его интерпретаций, а также в предоставлении новых данных в общую теорию понимания и теорию перевода.

Теоретическая значимость диссертационной работы заключается в уточнении понятий *понимание* и *интерпретация* текста, с одной стороны, и *переводческая интерпретация*, с другой стороны. Понимание текста оригинала может стать одним из критериев оценки адекватности перевода оригиналу.

Практическая ценность работы состоит в том, что материалы диссертации и выводы, полученные в результате проведенного исследования, могут найти свое применение в вузовских учебных курсах по общему языкознанию, семиотике, теории художественного перевода, истории художественной литературы, в спецкурсах по интерпретации текста и стилистике, а также на практических занятиях по иностранному языку и при обучению переводу как одному из видов интерпретации.

Теоретико-методологической базой исследования послужили:

- работы М.М. Бахтина, Г.И. Богина, Л.Г. Васильева, А.С. Выготского, Н.Л. Галеевой, А.А. Залевской, А.Н. Крюкова, А.А. Леонтьева, посвященные проблеме понимания текстов;

- труды, в которых рассматриваются особенности поэтических произведений, рифма, ритм, стихосложение, вопросы поэтики. Это исследования В.В. Виноградова, М.Л. Гаспарова, О.Н. Гринбаум, Л.И. Донецких, В.М. Жирмунского, Б.О. Кормана, Ю.М. Лотмана, К.Ф. Тарановского, Б.В. Томашевского, Ю.Н. Тынянова, Б.А. Успенского, Е.Г. Эткинда, Р.О. Якобсона;
- работы отечественных и зарубежных лингвистов, посвященные проблемам художественного перевода. Основными среди них являются труды А.В. Федорова, Л.С. Бархударова, В.Г. Гака, Л.К. Латышева, Р.К. Миньяра-Белоручева, В.Н. Комиссарова, И. Левого, А.В. Флори, А.Д. Швейцера.

В основе исследования лежит метод лингвоэстетического анализа, предполагающий рассмотрение всех элементов поэтического текста как формантов художественного смысла и художественной информации. Кроме этого для решения поставленных задач в работе применяется комплекс специальных методов: семантической интерпретации, контрастивного описания, композиционного и стилистического анализа текста; элементы метода статистической обработки данных.

Материалом для исследования послужили текст оригинала – стихотворение Г. Гейне «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*» и 19 русских переводных текстов.

Настоящее исследование исходит из гипотезы о том, что множественность переводов поэтического произведения объясняется различным пониманием текста оригинала.

На защиту выносятся следующие положения:

- Интерпретативная деятельность, направленная на ТО, основана на понимании и имеет комплексную семиотическую природу, основанную на активации сигнификаторов автора и интерпретатора.

- Приближение к ТО в интерпретации возможно с разной степенью точности. Полное же сходство интерпретаций с исходным поэтического текстом Г. Гейне недостижимо в силу уникальности языкового и когнитивного опыта автора и интерпретаторов.
- Передача лингвоэстетических компонентов ТО осуществляется средствами соответствующих языковых уровней с разной степенью точности и полноты.
- На фонологическом уровне наиболее часто воспроизводятся музыкальность оригинального произведения, мелодика текста посредством чередования женской и мужской рифм. Звуковой фон, метр, сходство ритмической структуры передаются реже.
- На лексико-семантическом уровне в интерпретациях сохраняется номинативный характер ТО. При передаче поэтических образов используются переводческие добавления в виде эпитетов, сравнений, метафор и т.п. Степень достижения интерпретаторами лексико-семантической эквивалентности различна.
- На синтаксическом уровне в интерпретациях наблюдается наибольшее отклонение от оригинала, проявляющееся преимущественно в использовании переводчиками эмфатически окрашенных предложений.

Основные положения диссертационного исследования нашли свое отражение в 9 публикациях.

Апробация результатов исследования проходила в ходе обсуждений диссертационной работы на научно-практических конференциях студентов и аспирантов факультета профессионального иностранного языка УдГУ 2005-2007 гг., на круглом столе по проблемам межкультурной коммуникации в рамках семинара Немецкого культурного центра имени Гёте (Ижевск, октябрь 2006), а также в форме докладов на региональных научно-практических конференциях «Перевод как научная дисциплина и творческая практика» (Ижевск, май

2006 г.) и «Профессионально значимые качества и успешность деятельности будущего специалиста» (Воткинск, март 2007 г.).

Цели и задачи исследования определили структуру работы. Работа состоит из введения, двух глав, снабженных выводами, заключения, библиографии и трех приложений.

Во введении обосновывается выбор объекта и материала исследования, его предмет, актуальность и новизна исследования, определяются цели и задачи, решаемые в работе, характеризуется ее теоретическая и практическая значимость, формулируются положения, выносимые на защиту.

В первой главе освещаются исследовательские подходы к проблеме понимания письменного текста в современной науке. В первом параграфе представлены различные типологии понимания, имеющие, как правило, иерархический характер. Описаны интенциональные виды понимания служащие основой адекватной интерпретации. Вопрос о понимании текста оригинала становится одним из главных аспектов, определяющих успех переводческой деятельности. Особенность переводческой деятельности такова, что текст оригинала, понятый переводчиком, задает программу его действий. Поэтому изучение этого первого этапа переводческой деятельности приобретает особое значение.

Второй параграф раскрывает основные аспекты теории художественного перевода. В третьем параграфе исследуется вопрос переводимости поэтических произведений, который до сих пор остается спорным. Целью перевода при этом является воссоздание текста, не уступающего оригинальному произведению по эстетическому воздействию на читателя. Особенности поэтического текста, касающиеся формы и содержания, а также их взаимоотношения при переводе рассматриваются в четвертом параграфе. Здесь же определены основные виды перевода поэтического текста.

Процесс перевода состоит из трех основных этапов: понимание переводчиком текста оригинала (ТО), его интерпретация и воссоздание текста

средствами родного языка переводчика (ПЯ). Последний параграф раскрывает понятие *переводческая интерпретация*.

Вторая глава описывает ход и результаты лингвоэстетического исследования интерпретаций стихотворения Г. Гейне «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*». В первом параграфе излагаются методы анализа поэтического текста. Во втором параграфе представлена история создания стихотворения Г. Гейне о Лорелее. Четыре параграфа из шести включают лингвоэстетический анализ поэтического текста и его интерпретаций как результата переводческого понимания текста оригинала. В ходе исследования анализируются 19 интерпретаций стихотворения Г. Гейне «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*» следующих переводчиков: К.К. Павловой (1839), Л.А. Мая (1859), П.И. Вейнберга (1862), –дтъ (полное имя переводчик не указывал) (1876), Ю. Веселовского (1895), Н. Гальковского (1909), А.А. Блока (1909), В.В. Левика (1941, 1956), С.Я. Маршака (1951), А. Козырева (год не указан), А.П. Ершова (1982), Э. Левина (1987), А. Эстрина (1999), Кузнецова (имя не указано) (2003), А. Полонского (2003), А. Луковенкова (2005), Е. Меркулова (2005), Т. Петровой (2005), В. Завалишина (2005). В третьем параграфе рассматриваются лингвоэстетические компоненты текста оригинала. Переводческие интерпретации исследуются на трех языковых уровнях: фонологическом (параграф 4), лексико-семантическом (параграф 5) и синтаксическом (параграф 6).

В заключении обобщаются результаты проведенного исследования, формулируются основные выводы, намечаются перспективы исследования.

Библиография включает в себя список научной и критической литературы, список переводов стихотворения Г. Гейне о Лорелее, список литературных источников, список словарей.

Приложение состоит из трех частей: приложение 1 представляет собой сводную таблицу с именами переводчиков стихотворения Г. Гейне и годом публикации ПТ. В приложении 2 представлен текст оригинала – стихотворение

Г. Гейне «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*» и 19 русских переводов – интерпретаций. Приложение 3 содержит словари переводных текстов.

Автор работы благодарит научных сотрудников Института Г. Гейне, работников Рейнского литературного архива (ФРГ, г. Дюссельдорф) и лично профессора Й. Крузе за предоставленные материалы для исследования и согласие на публикацию нашей статьи «*Die Loreley von H.Heine in den russischen Interpretationen*» в «Heine - Jahrbuch».

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ПОНИМАНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

1.1. Понимание текста как основа его интерпретации

1.1.1. Модели понимания текста

Проблема понимания текста на протяжении последних десятилетий остается в центре внимания значительного числа отечественных и зарубежных исследователей, а многогранность данного феномена привлекает различные научные дисциплины и подходы.

Понимание в *философии* рассматривается с двух позиций – с герменевтической и не-герменевтической. Герменевтика видит в понимании интерпретацию воспринимающего художественный текст субъекта, в основе которой лежат воображение и интуиция интерпретатора, что позволяет рецепientу / интерпретатору не просто раскрыть замысел автора, но и прочувствовать процесс создания текста [Бессонов 1985; Богин 2000; Габитова 1985; Гадамер 1988]. Общетеоретические положения филологической герменевтики и подхода к пониманию как пробуждению рефлексии, представлены в книгах Г.И. Богина [Богин 1989, 1993]. Понимание характеризуется как освоение разумом того, что присутствует или дается неявно; при этом подходе разграничиваются субстанциональная и процессуальная стороны понимания как способность понимать и как множество действий, обеспечивающих переход от непонимания к пониманию. Типология смыслов, приводимая Г.И. Богиным, согласуется с тем, что учитывается в исследованиях когнитивной и психологической направленности. Их отличие состоит в том, что в герменевтике подчеркивается наличие «чистых смыслов», пояса «чистого мышления», а эмоция сводится к примитивному рефлексу. Процесс понимания как усмотрение и построение смыслов протекает

путем обращения на текст рефлексии, важнейшего источника опыта, позволяющего человеку совершенствовать его личность. Понимание в таком случае обозначает обращение опыта реципиента на текст и принятие его содержательности таким образом, чтобы она стала частью его субъективности, и чужой опыт, отраженный в тексте, пришел в согласие с его опытом [Богин 2000: 18].

В не-герменевтической парадигме проблемы понимания освещаются с точки зрения его места в познавательной деятельности индивида [Крымский 1986], соотнесения с другими отраслями знаний, а также различий между объяснением и пониманием [Бабушкин 1991; Брудный 1975, 1991; Ракитов 1991; Швырев 1991; Яковлев 1991]. Понимание трактуется как производное концептуального мира субъекта [Нишанов 1990; Павилёнис 1983], взаимоотношений между субъектами [Омельянчик 1986], особенностей объекта или способа его описания [Быстрицкий 1986]. Конструктивистские концепции сосредоточены на методах описания механизмов понимания: от слова к тексту [Парахонский 1990], от уровня к уровню [Васильев С.А. 1982].

Понимание в *психологии* – один из познавательных процессов, представляющий собой «раскрытие реально существующих, существенных связей предметов и явлений объективной действительности» [Костюк 1988: 196]. *Психолингвистические* подходы к пониманию текста как процесса, проходящего при взаимодействии восприятия, мышления и памяти, наиболее полно разработаны в трудах И.А. Зимней [Зимняя 1976], А.А. Залевской [Залевская 1988; 2000] и В.Н. Рафиковской [Рафикова 1999]. Центральное место в них занимает слово как значимая лингвистическая единица, «сам же процесс смыслового восприятия осуществляется путем установления смысловых связей между словами» [Зимняя 1976: 25].

Сторонники психолингвистического подхода (Л.С. Выготский, А.А. Леонтьев, Н.И. Жинкин, Н.А. Рубакин, А.А. Залевская) рассматривают понимание как построение проекции текста. При этом, согласно отечественной

традиции, идущей еще от Л.С. Выготского и М.М. Бахтина, текст трактуется в качестве «ориентировочной основы сложной и многосторонней психической деятельности активного и пристрастного субъекта этой деятельности, протекающей при взаимодействии памяти, мышления, внутренней речи и т.д.» [Бахтин 2000: 161]. С этой точки зрения представляется неоправданной и противоестественной любая попытка отграничить процессы понимания текста от психической жизни человека, от эмоционально-оценочного переживания понимаемого, сводя понимание к «чистой мысли».

Подход к пониманию текста с *позиций психопоэтики* разработан В.А. Пищальниковой. Опираясь на работы А.Н. Леонтьева, А.Р. Лурии, Н.А. Рубакина и ряда других исследователей, В.А. Пищальникова приходит к выводу о том, что базу для понимания художественного текста реципиентом составляет совпадение концептуальных систем автора и воспринимающего субъекта, но поскольку полное совпадение таких систем в принципе невозможно, полного совпадения проекций художественного текста у автора и читателя не может быть. Позиция В.А. Пищальниковой близка позиции Р.И. Павилёниса, указывающего на то, что концептуальная система отражает познавательный опыт человека как на языковом, так и на доязыковом этапах и уровнях, а язык является средством построения и символического представления этой системы. Единицами концептуальной системы являются концепты (смыслы), которые формируются и в результате воздействия на индивида объективной действительности, и в результате рефлексии как процесса самостоятельной работы мышления над структурированием своего содержания. Концептуальная система включает как логическое, так и чувственное знание о мире [Залевская 2001: 60].

В рамках *когнитивной теории* проблемы понимания текста отражены в символических (знаковых), коннекционистских и гибридных (интегративных) моделях понимания текста, анализ которых предлагается в работах Л.В. Цуриковой [Цурикова 2001] и Н.В. Рафиковой [Рафикова 1999].

Сторонники когнитивного подхода (Ф. Джонсон-Лэйрд, К. Крейк, Т.А. ван Дейк, У. Кинч) рассматривают понимание как построение ментальной модели. Одним из ключевых понятий этой концепции стало понятие *модели ситуации*. Под моделью стал пониматься *конструкт в эпизодной памяти, репрезентирующий то событие или ту ситуацию, о которой идет речь в тексте* [Залевская 2001: 56]. Для конструирования моделей ситуаций используются различные источники: знания о языке, о мире в общем и о специфической коммуникативной ситуации. К общему знанию добавляется личностный опыт читателя. При чтении различных текстов реципиенту приходится применять специфические стратегии, необходимые для понимания особенностей стиха, ритма, организационных принципов произведения и т.д., при этом понимание литературных текстов связано с эмоциональным переживанием и эстетическим опытом читателя.

Символические модели [Anderson 1989] уделяют внимание хранению и обработке поступающей информации и роли памяти. Согласно этим моделям долговременная память человека хранит концепты, пропозиции, схемы и оперативные правила их обработки по принципу «ЕСЛИ..., ТО....». При поступлении в рабочую память новой информации мгновенно активизируются оперативные правила для ее обработки. Одновременно могут разворачиваться сотни циклов обработки информации, которая постепенно перемещается в долговременную память и оседает там в виде новых знаний или оперативных правил. Текст, при этом, локализуется в одной или нескольких символических репрезентациях.

1.1.2. Типологии понимания текста

В типологии понимания текста, предложенной С.А.Васильевым [Васильев С.А. 1982], находим четыре уровня. Каждый предыдущий уровень – непременное условие для существования последующего.

Первый уровень понимания текста демонстрируется его переводом на другой язык. Например, как замечает исследователь С.А. Васильев, переводы древнекитайских текстов на европейские языки часто носят «поверхностный» характер, передают только предметное содержание, что не обеспечивает необходимого понимания этих памятников культуры. Объясняется это, во-первых, существованием определенного контекста, в рамках которого существует текст, во-вторых, наличием смысловой нагрузки, которую несут структура текста и его композиция, в-третьих, эмоциональным содержанием текста, переживание которого не обязательно при понимании текста.

Второй уровень понимания – это комментарий. Понять текст на этом уровне значит не только уметь другими языковыми единицами пересказать первый текст, но и прокомментировать его с точки зрения контекста. «Задача комментария как способа демонстрации глубины понимания состоит в том, чтобы в явном виде соотнести исследуемый текст с другими текстами, выявить и зафиксировать те пласти смысла, которые обнаруживается в результате этого соотнесения» [Васильев С.А. 1982: 102].

Третий уровень понимания – истолкование текста (философское, историко-литературное, политическое и др.). Его задача – овладеть глубинными пластами смысла. Чтобы проникнуть в них, нужно понять, как они строятся. Часто автор создает собственную систему символов, и чтобы понять произведение, необходимо восстановить авторский «код», для чего часто требуется повторное прочтение.

Четвертый уровень понимания – методологический уровень, на котором разрешаются противоречия, возникшие на предыдущем уровне. Кроме того, на этом уровне нас будет интересовать уже не только то, что хотел сказать автор, но и приемы и средства, с помощью которых он достигает желаемого результата. «Основная тенденция, которая прослеживается на этом уровне понимания, состоит в последовательном исключении субъективизма в толковании смысла текста и в его оценках, в превращении мнения в знание,

хотя, безусловно, полная объективность остаётся лишь недостижимым идеалом» [Васильев С.А. 1982: 115].

М.М. Бахтин рассматривает понимание как уровневый иерархический процесс [Бахтин 1986]. Он предлагает следующую типологию понимания:

1. Психофизиологическое восприятие физического знака (слова, цвета, пространственной формы).
2. Узнавание его (как знакомого или незнакомого). Понимание его повторимого (общего) значения в языке.
3. Понимание его значения в данном контексте (ближайшем или более далеком).
4. Активно-диалогическое понимание [Бахтин 1986: 361].

Иерархическое расположение типов понимания художественного текста с их функционированием в качестве восходящего ряда из трех уровней находим у Г.И. Богина [Богин 2000]:

Первый уровень – семантизирующее понимание – связан с декодированием единиц текста и встречается при нарушении смыслового восприятия текста, например, в условиях овладения иностранным языком.

Второй уровень – когнитивное понимание – возникает при освоении пропозициональных структур текста, то есть его содержания.

Третий тип – смысловое (распределяющее) понимание – имеет место при действовании читателя со смыслами, которые презентируются средствами текста. «Распределить» – значит восстановить какие-то стороны ситуации текста. Это приводит к выявлению и появлению многоаспектности понимаемого. Такой тип понимания чаще всего бывает обращен на тексты художественной литературы.

Концепция понимания сообщений, предложенная Л.Г. Васильевым, основана на семиологических параметрах и касается понимания письменных сообщений, преимущественно научного характера [Васильев Л.Г. 1991]. Данная концепция была уточнена (в частности, было пересмотрено понятие значения) и приложена к анализу научных аргументативных текстов, так что

алгоритмизированная система их понимания была полностью основана на понятии семиозиса [Васильев Л.Г. 1999 (д)]. При этом семиозис трактуется как дифференцированное для разных адресатов понимание знака в зависимости от индивидуальных полей их сигнifikатов. В данную концепцию внесена также идея о многостратумном строении высказывания [Сусов 1986; 1988], согласно которой при семиозисе выделяют материальный и идеальный планы.

В материальном плане присутствуют лишь объекты действительности, ситуации и экспоненты (тела) языковых знаков. Идеальная сфера включает как мыслительный, так и языковой уровень. В пределах мыслительного уровня располагаются денотат и сигнifikат. Денотат понимается как идеальный предмет, образ предмета,proto-представление, еще не подвергнутое означиванию. Сигнifikат трактуется как понятие, означенное для употребления в языке. Он непосредственно связан со значением как образованием собственно языкового уровня; значение непосредственно связано с образом тела знака.

Сигнifikат в теории Л.Г. Васильева имеет неодноплановое строение. С одной стороны, в нем разделяются референтная и десигнативная области, с другой – индивидуальное и конвенциональное поля. Текст призван передавать информацию о том или ином положении дел, о той или иной ситуации. Названное положение дел, кодируясь в текст, создает прежде всего его референтную структуру. Образование референта – это подведение денотата под некоторый класс. Затем происходит подведение референтного образования под существующее в памяти автора понятие или модель. Следовательно, в отличие от первого этапа, где происходит фиксация и идентификация (подведение под класс) денотата, на втором этапе осуществляется концептуализация. Это десигнативная стадия порождения сообщения. В ее пределах активно действует мышление: определяются конкретные свойства или характеристики подведенного под класс денотата. Референтная и десигнативная области составляют конвенциональное поле сигнifikата.

Сигнifikативный этап порождения сообщения не ограничивается идентификацией и концептуализацией. Понимание одного и того же референта как результата когнитивизации денотата, одной и той же ситуации разными людьми происходит по-разному в силу объективно существующих различий в их жизненном опыте и когнитивном потенциале.

Концептуализация охватывает индивидуальное поле сигнifikата отправителя сообщения, то есть ту область, где к понятию присоединяется индивидуальное знание продуцента о данном «усредненном», «общем». Языковому кодированию подвергается результат концептуализации денотата. Метаинформационность языкового кодирования имеет отличительную особенность: его средства универсальны для всех носителей языка; тем самым конвенциональные средства кодируют индивидуальную мысль. Однако конвенциональными являются привлекаемые средства, само же кодирование индивидуально-конкретно в физическом смысле, что может выражаться, например, в особенностях письма и произношения у отдельных конкретных носителей языка. Поэтому при кодировании используются идеальные средства – образы тел материальных знаков (виртуальные экспоненты), которые в конкретных условиях воплощаются в материальные знаки (актуальные экспоненты).

Говоря о соотношении сигнifikата и понятия, Л.Г. Васильев отмечает, что сигнifikат – это понятие, подвергающееся языковому означаванию (вне такового сигнifikат не существует). Кроме того, сигнifikат имеет помимо понятийного референтный уровень. Это означает, что классификационные признаки понятия отнесены к этому уровню, а конкретизирующие (характеризующие) – к десигнативному. Сигнifikат является единицей плана содержания и в этом отношении – односторонней сущностью. Это означает, что он не имеет прямого выражения в языке.

1.1.3. Интерпретация текста

Понимание представляет собою неоднородный многоступенчатый процесс, поэтому целесообразно произвести терминологическое разделение видов понимания в зависимости от «участков» сигнifikативной сферы, которую расшифровывает получатель. Тем самым типология понимания, представленная Л.Г.Васильевым [Васильев Л.Г. 1999 (б)], является семиозисно-ориентированной, сконструированной на основе многоаспектной трактовки сигнifikата. Такое представление обеспечивает терминологическую ясность и недвусмысленность, которой нет в концепциях, употребляющих термины тематического ряда «понимание» как синонимы.

Понимание – термин общего порядка, охватывающий любой из нижеперечисленных и представляющий одновременно результат умственного восприятия текста. В пределах этого термина будем различать следующие интенциональные (предусматривающие соответствующие действия реципиента) типы понимания.

Узнавание – понимание субъектом референтной области конвенционального поля соответствующего сигнifikата на основе значения. Характерным случаем такого вида понимания является простое фиксирование при восприятии слов и высказываний, над которыми «нечего размышлять», ибо они представляют собой полностью знакомые понятия, не находящиеся в фокусе внимания отправителя и получателя. Этот тип понимания является наиболее распространенным с точки зрения частотности. Узнавание является как бы мостиком к пониманию более углубленного характера, так как осуществляет функции пояснения, развертывания информации, подготовки к пониманию когнитивно центральных, значимых участков текста. Узнавание – это понимание чисто локального уровня.

Постижение – это понимание десигнативной области сигнifikата. Этот вид понимания с точки зрения временной последовательности осуществляется

после узнавания и является центральным для адекватного понимания текста. Его значимость определяется тем, что (а) при постижении происходит определение и анализ информативно значимых слов и высказываний, (б) осуществляется выход непосредственно в понятийную сферу фонда «общих знаний» коммуникантов, (в) постижение является отправной точкой для выхода в индивидуальные поля сигнifikатов, имеющихся у коммуникантов. Следовательно, с точки зрения частотности постижение встречается значительно реже, чем узнавание. Кроме того, эти два вида понимания оперируют на разных объектах: узнаванию подвергается каждое слово (словосочетание), имеющее реальную или мыслимую референтную соотнесенность, а постижение действует только на значимых (с точки зрения получателя) отрезках текста. Объект постижения, в отличие от объекта узнавания, рассматривается получателем со структурно-содержательной точки зрения. Это означает, что понятие как объект постижения предстает не как нечто целое, а как некоторая структура (например, фрейм), где иерархические характеристики имеют важное значение.

Декодирование – это понимание реципиентом индивидуального поля сигнifikата производителя на основе сопоставления экспонента знака с образом тела знака и со значением, а последнего – с соответствующим полем десигнативной области сигнifikата. Так, экспонентные характеристики текста могут многое сообщить о реальных мыслях говорящего (просодия, фразовое ударение) или дать дополнительную информацию об индивидуальном поле сигнifikатов отправителя, например, по графическим характеристикам или орфографическим ошибкам можно судить о личности отправителя. Все это может послужить отправной точкой для организации получателем контраргументации. Итак, тело знака сообщения служит сигналом о степени отклонения индивидуальных характеристик говорящего от некоего усредненного конвенционального образования.

Осмысление – это понимание индивидуальных полей сигнификаторов, составляющих текст, на основе привлечения получателем индивидуальных полей соответствующих собственных сигнификаторов. В результате получается индивидуально-сигнifikативный «портрет» текста, отличающийся от исходного. Пониманию-осмыслению подвергаются когнитивно значимые элементы или единицы текста.

Интерпретация – понимание на основе сравнения индивидуальных полей сигнификаторов отправителя и получателя. В обычных условиях такое сопоставление имеет место в отношении элементов текста, находящихся в коммуникативно значимых позициях (при фокусировке или просто для когнитивно богатых слов).

Из вышесказанного следует, что непонимание и недопонимание отправителя получателем определяется самим существованием участников общения, различием в их когнитивных (сигнifikативных) потенциалах. Узнавание и постижение осуществляются, как правило, адекватно, и объясняется это тем, что данные два вида понимания «действуют» в пределах конвенциональных полей сигнификаторов, и поэтому определенная степень взаимопонимания имеет место в большинстве ситуаций общения. Очень часто это взаимопонимание бывает неполным, и причина тому – неадекватное декодирование, осмысление и интерпретация текста [Васильев Л.Г. 1999 (д): 20 – 27].

Т.В. Гречушникова, изучая поэтический текст с семиотической точки зрения, неоднократно подчеркивает «необходимость декодирования всех компонентов текста для его правильного понимания» [Гречушникова 2006]. «Интерпретация символа представляет собой механизм распредмечивания смыслов текста и освоения реципиентом его смысловой сферы» [Добрынина 2005: 6]. Об интерпретации как об одном из способов понимания лирической поэзии пишет в своей работе А.В. Домашенко [Домашенко 2007: 8].

Опираясь на вышеизложенные суждения, приходим к выводу, что основой адекватной интерпретации текста служат предыдущие интенциональные виды понимания, а именно: правильное узнавание и постижение, адекватное декодирование и осмысление. Интерпретировать текст, как справедливо замечает М.В. Добрынина, «не значит наделить его неким конкретным смыслом, но, напротив, понять его воплощенную множественность» [Добрынина 2005: 15].

1.1.4. Понимание текста оригинала как компонент деятельности переводчика

Перевод в современном переводоведении часто рассматривается и изучается как система трансформаций и замен [Архипов 1991; Ермолович 2000; Латышев 1988, 2000; Фефилов 2003]. Главным для исследователей, как правило, является создание системы эквивалентов и подстановок, деятельность переводчика, как действователя с текстом, находится на периферии исследований. Вопрос понимания текста оригинала является одним из наименее изученных аспектов переводоведения. «Зачастую этот аспект, во многом определяющий качество перевода, игнорируется как исследователями, так и переводчиками-практиками. При этом понимание текста оригинала полагается само собой разумеющимся, аксиомой, не требующей доказательств» [Галеева 1991: 9].

Понимание текста оригинала переводчиком, на наш взгляд, является одним из важнейших аспектов процесса перевода. По справедливому замечанию А.Н. Крюкова, «признание понимания переводческой проблемой означает «узаконивание» включенности переводчика в акт коммуникации, разрушение стереотипа об идеале переводчика как «прозрачном стекле», помещенном между различными коммуникантами» [Крюков 1988: 63]. Такой подход к проблеме понимания ТО позволяет установить связь между

концепцией переводчика, его пониманием оригинального произведения и дальнейшей судьбой переводимой поэзии или прозы в общелитературном контексте.

Параллельный анализ ряда текстов оригинала и перевода демонстрирует, что многие переводческие ошибки объясняются непониманием переводчиком смысла текста оригинала. В связи с этим мы видим необходимость изучения проблемы переводческого понимания, поскольку она представляет не только теоретический, но в большей мере практический интерес. Перевод с этой точки зрения является благодатным средством изучения понимания вообще, поскольку текст перевода, сравниваемый с текстом оригинала, позволяет установить, где и почему возникает непонимание.

Ряд авторов указывает на то, что нет текста как такового без воспринимающего человека [Перфильева 2006; Припадчев 2006; Пятигорский 1996]. Чтобы текст «заговорил», нужна *работа понимания*, выполняемая человеком [термин В.П. Зинченко: Зинченко 1998]. «Сам по себе текст эстетически нейтрален, но только до того момента, пока он не становится объектом восприятия человеческого сознания» [Гринбаум 2000: 25].

Текст «обитает» в культуре. Именно *коллективное знание* задает те ориентиры, в соответствии с которыми продуцент текста придает последнему определенную структуру, отвечающую принятым культурой требованиям к языковому оформлению содержания высказывания. Научиться читать и понимать текст – значит идти путем постепенного ступенчатого анализа к синтезу, то есть к выявлению концептуальных параметров произведения, иначе говоря, стать концептированным читателем. Когда речь идет о понимании и толковании текста на иностранном языке и переводчик выступает не только в роли реципиента, но и продуцента, то на него возлагается вдвое сложная задача. Она предполагает равноценное владение обоими языками, включая экстралингвистические факторы и теорию и практику перевода.

Поэт – художник в своем стремлении познать и объяснить окружающий мир пропускает его через призму собственного мироощущения, «результатом чего и является сплав объективной реальности и ее личностного восприятия автором» [Кухаренко 1988: 5]. Но авторское видение мира, «процесс авторского познания действительности может оказаться для разных реципиентов-читателей приемлемым или неприемлемым, понятным или непонятым, истинным или ложным, справедливым или несправедливым, глубоким или, наоборот, поверхностным, ибо в процесс восприятия произведения включаются все общественно обусловленные и личностные факторы, характеризующие каждого отдельного реципиента/ переводчика. Здесь будут играть роль его личный объем знаний, «личный тезаурус». Сюда входят и филогенетические и онтогенетические компоненты, и развитая сугубо индивидуальная часть, которая всегда различается у разных индивидуумов. В зависимости от нее каждый читатель расставляет акценты в произведении по-своему, интерпретирует его по-иному [Кухаренко 1988: 5].

Созвучность или несовпадение отдельных идейно-эстетических, психологических, эмоциональных качеств автора ТО и переводчика обуславливает возможность разной трактовки (интерпретации) одного и того же произведения разными переводчиками. Текст оригинала остается неизменным, однако каждая эпоха, каждый переводчик, каждый читатель извлекают из него все новые и новые идеи и эмоции.

Ситуация понимания ТО переводчиком, как и ситуация продуцирования ПТ, зависит от взаимодействия множества внешних и внутренних факторов. Хотя образ мира формируется прежде всего и преимущественно через ставшее достоянием личности живое знание, для каждого человека важны в той или иной мере понимаемые выученные знания [см.: Залевская 1996; Мамардашвили 2000; Тряпицына 2000].

Концепция понимания Л.Г. Васильева [Васильев Л.Г. 1999 (а)] может быть приложена к анализу художественного произведения. Разные

переводчики, как и различные читатели, извлекают неодинаковый объем эстетической и/или смысловой информации из художественного текста. Даже автор оригинала, оглядываясь в поздние годы жизни на свои ранние произведения, может понимать их уже по-иному, чем тогда, когда создавал. Согласимся с А.М. Пятигорским, что «текст создается в определенной, единственной ситуации связи – *субъективной ситуации*, а воспринимается в зависимости от времени и места в бесчисленном множестве объективных ситуаций... Эта субъективная ситуация может не быть описана в тексте, мало того, она может оказаться не реконструируемой на основании текста» [Пятигорский 1996: 18]. К этому можно добавить, что исходный смысл, закладываемый в текст его автором, передается через значения используемых слов, которые дважды выступают в роли медитаторов в пятивченной связи «автор – его проекция текста – тело текста – проекция текста – читатель», при этом означивание и спонтанная интерпретация протекают на базе личностного опыта и связанных с ним переживаний разных людей. Не случайно, перечитывая свой собственный текст, мы видим его по-новому, так как уже перестала быть очевидной та «предпрограмма», тот внутренний фон, который делал первоначальный текст достаточным для его однозначного понимания [Залевская 2001: 44].

Для понимания текста важную роль играет весь информационный багаж, которым располагает реципиент. В проблеме понимания текста значение имеют не только ментальные структуры хранения информации, но и объем фоновых знаний, имеющихся у реципиента текста. В теории перевода Р.К. Миньяр-Белоручевым [Миньяр-Белоручев 1980] было предложено понятие информационного запаса (ИЗ) для описания того комплекса лингвистических и экстралингвистических сведений, которым владеет и пользуется переводчик как участник процесса коммуникации для понимания текста. На основе полученных экспериментальным путем данных объем информации,

ассоциируемый у коммуникантов с тем или иным языковым знаком, Р.К. Миньяр-Белоручев делит на пять степеней.

Информационный запас 1-й степени предполагает такое количество знаний, которое позволяет соотнести ту или иную лексическую единицу с какой-либо сферой действительности и идентифицировать ее как знакомую. Таким образом, реципиент руководствуется лишь лингвистическим контекстом, что является недостаточным для качественного понимания. Из 2-й степени позволяет реципиенту категоризировать ту или иную лексическую единицу. Из 3-й степени позволяет реципиенту охарактеризовать единицу речи видовой соотнесенностью. Данный информационный запас делает возможным полноценное понимание и употребление в речи той или иной лексической единицы. Информационный запас 4-й степени представляет собой некоторый объем систематизированных сведений о денотате. Это уровень, на котором складываются научные понятия. Из 5-й степени предполагает не только наличие систематизированных признаков предмета, явления или действия, но и проникновение в его сущность, знание основных и второстепенных признаков, а также возможных изменений денотата – сведения научного характера, получаемые в результате индивидуального исследования.

Таким образом, для понимания ТО важную роль играет весь информационный багаж, которым располагает реципиент/ переводчик. В проблеме понимания текста значение имеют не только ментальные структуры хранения информации, но и объем фоновых знаний, имеющихся у реципиента/ переводчика текста. Процесс перевода состоит из трех основных этапов: понимание переводчиком текста оригинала (ТО), его интерпретация и воссоздание текста средствами родного языка переводчика (ПЯ). Полное понимание ТО – путь к достижению адекватной интерпретации текста.

1.2. Основные аспекты теории художественного перевода

1.2.1. Понятие «перевод» в трактовке ведущих переводоведов

Труды отечественных переводоведов отличаются многообразием подходов к переводческой проблематике и содержат большое количество концепций и различных точек зрения [см.: Рецкер 1974; Федоров 1941, 1963, 1968; Швейцер 1981; Бархударов 1962, 1975; Черняховская 1976, 1978; Латышев 1981, 1988; Миньяр-Белоручев 1999]. Перевод как самостоятельно развивающаяся область современного языкоznания по-разному определяется авторами, разрабатывающими его теорию. По определению А.В. Федорова, перевод есть «исчерпывающая передача смыслового содержания подлинника и полноценное функционально-стилистическое соответствие ему» [Федоров 1958: 132]. Сторонница структурных методов исследования Л.А. Черняховская определяет перевод как «преобразование структуры речевого произведения, в результате которого, при сохранении неизменным плана содержания, меняется план выражения, один язык заменяется другим» [Черняховская 1976: 3]. Согласно Л.С. Бархударову, перевод – это трансформация текста на одном языке в текст на другом языке [Бархударов 1975: 226]. Джон К. Кэтфорд определяет понятие перевода следующим образом: «замена текстового материала на одном языке эквивалентным текстовым материалом на другом языке» [Кэтфорд 1978: 91]. Р.О. Якобсон рассматривает перевод как интерпретацию вербальных знаков и сообщений [Якобсон 1978: 16 – 24]. Г.Р. Гачечиладзе определяет каждый перевод как «воссоздание произведения, созданного на одном языке, средствами другого языка» [Гачечиладзе 1980: 184]. Несмотря на разницу формулировок, эти и многие другие ученые определяют перевод как процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания.

Основным отличием художественного перевода от иных видов перевода следует признать принадлежность текста к произведениям ПЯ (переводящий язык), обладающим художественными достоинствами.

Перевод – не механическое перенесение смысла, а трансформация художественной культуры, именно поэтому перевод является важнейшим инструментом совершенствования и взаимообогащения культур. Невозможно представить себе современные культуры народов без художественного перевода. Само понятие «мировая литература» тесно и неразрывно связано с переводческой деятельностью. Своим идейным, тематическим, жанровым совершенствованием и развитием современные литературы во многом обязаны взаимопереводу. При этом перевод, конечно, сохраняет свои ознакомительные, информативные функции, но сегодня это в огромной степени процесс художественного сотворчества. Такой подход к переводу и переводческой проблематике предполагает высокие творческие требования к двум контрагентам процесса: к переводчику - быть на уровне оригинала и к читателю - быть на уровне понимания того, что может и должен давать перевод.

Для передачи содержания оригинала на другой язык существуют различные процедуры. Можно перевести текст оригинала, пересказать его на другом языке, составить на его основе реферат, аннотацию, резюме. «Для всех этих видов, кроме перевода, характерна переработка содержания оригинала, его структурирование, компрессирование или обобщение по определенным правилам. Поэтому их обычно именуют «адаптивным переносом» или «адаптивным транскодированием» и противопоставляют «собственно переводу» [Комиссаров 2004: 50]. При определении последнего вида языкового посредничества, т.е. «собственно перевода», возникали некоторые трудности. В связи с этим представляется целесообразным согласиться с В.Н. Комиссаровым и дать телеологическое определение перевода: «Перевод – это вид языкового посредничества, при котором на другом языке создается текст, предназначенный для полноправной замены оригинала в качестве

коммуникативно равнозначного последнему» [Комиссаров 2004: 50]. Такое определение охватывает все переводы, хорошие и плохие, и позволяет отграничить перевод от других видов языкового посредничества, не предназначенных для этой цели.

Итак, перевод отличается от других видов языкового посредничества (реферата, аннотации, пересказа, резюме), в первую очередь, особой функцией – служить полноправной заменой оригиналу. Текст перевода и содержательно, и структурно адекватно воспроизводит оригинал. Отождествление перевода с оригиналом происходит независимо от реальной близости этих двух текстов, поскольку рецепторы перевода, как правило, не могут оценить степень этой близости, не имея доступа к иноязычному оригиналу.

1.2.2. Типы перевода и их характеристики

Художественные переводы составляют часть литературы в принимающей культуре, наряду с оригинальными произведениями. Для достижения художественности переводчик порой отказывается от максимальной точности в передаче содержания оригинала. Ради достижения главной цели переводчик художественного текста более свободен в выборе средств, чем переводчик «информационного» текста, и часто жертвует отдельными деталями переводимого текста. Оценка качества перевода может производиться с большей или меньшей степенью детализации. Для общей характеристики результатов переводческого процесса традиционно используются термины: «адекватный перевод», «эквивалентный перевод», «точный перевод», «буквальный» и «свободный (или вольный) перевод». Фактически ни одно исследование, посвященное переводу, не обходится без рассмотрения проблемы эквивалентности или адекватности.

Эквивалентом принято называть «единицу речи, совпадающую по функции с другой, способную выполнять ту же функцию, что другая единица

речи» [Ахманова 1969: 522]. Я.И. Рецкер полагает, что «эквивалентом следует считать постоянное равнозначное соответствие, как правило, не зависящее от контекста» [Рецкер 1974: 11]. В.С. Виноградов под эквивалентностью понимает «сохранение относительного равенства содержательной, смысловой, семантической, стилистической и функционально-коммуникативной информации, содержащейся в оригинале и переводе» [Виноградов 2001: 18].

Понятие эквивалентности и с функциональной, и с содержательной точки зрения по-разному рассматривается теоретиками перевода XX в., однако, мы полагаем, что почти все разнообразие подходов можно свести к двум основным типам - это *эквивалентность, привязанная к языковым единицам* [см. подробно Латышев 1981], и *эквивалентность, не привязанная к языковым единицам* [Neubert 1985].

В целом можно сказать, что «элементы двух языков, функционально соответствующие друг другу в пределах данного контекста, выступают в качестве эквивалентов, используемых при переводе» [Гак, Львин 1980: 8]. Эквиваленты, которые не зависят от контекста, являются «постоянными эквивалентами». К контекстуальным и постоянным эквивалентным Я. И. Рецкер добавляет «вариантные соответствия» [Рецкер 1974]. В различных классификациях фиксируются те или иные типы эквивалентности фактически в зависимости от степени их привязанности к языковым единицам, а не привязанные к языковым единицам типы соотносятся с pragmatischen уровнем перевода. Так, В.Н. Комиссаров выделяет пять видов эквивалентности, первые три из которых не привязаны к языковым единицам, а характеризуются лишь общностью коммуникативной цели или общностью коммуникативной цели и ситуации и т. д., а еще две в различной степени привязаны к языковым единицам [Комиссаров 1999: 51 – 92]. Классификация В.Г. Гака и Ю.И. Львина включает в себя эти два основных типа; формальный эквивалент привязан к языковым единицам, ситуационный эквивалент не привязан, а смысловой – представляет собой промежуточный вариант.

Известный теоретик перевода Л.С. Бархударов описывает такие случаи эквивалентности, которые можно было бы обозначить как предельные. Максимально независимая от языковых единиц прагматическая эквивалентность, по-видимому, возникает, когда основное значение имеет прагматический аспект перевода [Бархударов 1975: 125], что связано с всевозможными добавлениями, пояснениями, опущениями и даже полной заменой фрагментов текста при переводе. Часто это наблюдается при переводе поэзии, то есть текстов, в которых важна передача коммуникативного эффекта. Вместе с тем, как подчеркивает сам исследователь, решающим условием для перевода является «не общность родства тех или иных языковых единиц, а исключительно их одноплановость или однопорядковость, то есть принадлежность к одному и тому же аспекту или уровню языковой системы», и таким образом главным становится передача инварианта содержания [Бархударов 1962: 9]. К эквивалентности двух текстов – текста оригинала и текста его перевода – предъявляются, согласно мнению Л.К. Латышева, три требования [Латышев 1988: 39]: а) оба текста должны обладать относительно равными коммуникативно-функциональными свойствами, то есть относительно одинаковым образом должны «вести себя» в сфере носителей ИЯ и в сфере носителей ПЯ; б) оба текста должны быть максимально аналогичны друг другу в семантико-структурном отношении; в) при всех «компенсирующих» отклонениях между обоими текстами не должны возникать семантико-структурные расхождения, не допустимые в переводе. На основе концепции динамической эквивалентности, как полагает Л.К. Латышев, могут быть построены положения современной теории перевода о переводческой эквивалентности, так как именно она позволяет объяснить многие переводческие приемы, в ряде случаев обеспечивающие эквивалентный перевод, например, замену исходного содержания [Латышев 1981: 26-27]. Л.К. Латышев считает, что эквивалентность исходного текста и текста его перевода достигнута (то есть, достигнуто равенство коммуникативных

эффектов), когда нейтрализованы расхождения в лингвоэтнической коммуникативной компетенции двух получателей. При этом не стоит задача обеспечения равенства коммуникативных ситуаций получателей исходного и переводного текста или задача выравнивания коммуникативных компетенций (при помощи предварительного комментария или примечаний к тексту), достаточно «создания (относительно) равноценных лингвоэтнических предпосылок для восприятия сообщения (в его разноязычных вариантах) и реакции на него» [Латышев 1988: 25].

Л.К. Латышев различает мелкомасштабную и крупномасштабную эквивалентность, говоря о том, что характерная черта перевода – часто возникающее несоответствие между эквивалентностью отдельных отрезков исходного текста и переводного текста и эквивалентностью этих тестов в целом. Дело здесь в том, что в конечном итоге переводческая эквивалентность должна быть установлена на уровне двух текстов, и крупномасштабная эквивалентность допускает принесение в жертву эквивалентности мелкомасштабной [Латышев 1988: 129]. Как мы полагаем, мелкомасштабная эквивалентность существует на уровне слова, словосочетания, предложения и сверхфразового единства, а эквивалентность крупномасштабная – на уровне всего текста, и, если идти еще дальше, на уровне сверхтекста.

Можно утверждать, что понятие эквивалентности в теории перевода многозначно, и всякий раз следует различать, говорим ли мы о содержательной или функциональной эквивалентности, и эквивалентность какого уровня имеется при этом в виду. Если достигнута исчерпывающая передача содержания оригинала на всех семиотических уровнях и в полном объеме его функций, то мы имеем дело с полной эквивалентностью. Эквивалентность применительно к тому или иному семиотическому уровню или той или иной функции мы назовем частичной эквивалентностью. Исходя из этого, под эквивалентным переводом мы понимаем перевод, воспроизводящий содержание иноязычного оригинала на одном или нескольких уровнях

эквивалентности [ср.: Попович 1980: 47]. Под содержанием оригинала имеется в виду вся передаваемая информация, включая как предметно-логическое (денотативное), так и коннотативное значение языковых единиц, составляющих переводимый текст, а также pragmaticальный потенциал текста.

Задачей адекватного художественного перевода считается передача смысла содержания, эмоциональная выразительность и словесно-структурное оформление подлинника.

Адекватным, с точки зрения А.А. Смирнова, мы должны признать «такой перевод, в котором переданы все намерения автора в смысле определенного идейно-эмоционального воздействия на читателя с соблюдением, по мере возможности, всех применяемых автором ресурсов образности, колорита, ритма и т.д.; последнее должно рассматриваться, однако, не как самоцель, а только как средство для достижения общего эффекта. Несомненно, что при этом приходится кое-чем жертвовать, выбирая менее существенные моменты текста» [Смирнов 1934: 526 – 531].

Отсюда можно сделать вывод, что перевод, адекватный в художественном отношении, может и не быть адекватным в языковом, в его отдельных элементах. В процессе перевода сам языковой момент играет такую же подчиненную роль, как и в процессе оригинального творчества, и поэтому выдвигать его на первый план нельзя. Язык здесь рассматривается, прежде всего, как средство осуществления художественной задачи, поэтому специфические языковые задачи, возникающие при переводе, должны решаться вместе со специфическими вопросами перевода этого жанра и носить подчиненный характер.

С другой стороны, методологической предпосылкой искусства перевода является диалектико-материальный принцип единства формы и содержания произведения. Нарушение принципа единства в пользу одного из этих компонентов вызывает не только теоретические несовпадения в суждении, но и наносит прямой ущерб художественному переводу. Полноценное

художественное произведение представляет собой единство формы и содержания, является художественным целым, отраженной через субъективное восприятие автора живой действительностью, и в творческом процессе перевода художественная действительность стоит перед переводчиком как совокупность явлений живой действительности, отраженных в подлиннике глазами автора, обусловленных его мировоззрением [Гачечиладзе 1970: 118]. Таким образом, отношение подлинника к переводу аналогично отношению действительности к ее отражению в художественном произведении вообще.

Переводческое искусство может быть представлено в виде следующего процесса: художественное произведение воздействует на переводчика, который, со своей стороны, проявляет к нему определенное эмоциональное отношение; в результате взаимодействия этих факторов – объективного и субъективного – в сознании переводчика оформляется то или иное восприятие данного произведения, в соответствии с которым и создается перевод. Следовательно, в отношении живой действительности, отраженной в подлиннике, перевод является вторичным, условным отражением, но в отношении художественной действительности подлинника он первичен как отражение последней, воплощение ее в художественных образах, поэтому его творческий характер не подлежит сомнению, и для создания художественного перевода необходим тот же творческий метод, обязательный в процессе оригинального творчества [Гачечиладзе 1970: 123].

Целью реалистического перевода, по мнению И.А. Кашкина, является «...воссоздание объективной реальности, ...которая содержится в тексте подлинника, со всем его смысловым и образным богатством. Переводчику, который в подлиннике сразу наталкивается на чужой грамматический строй, особенно важно прорваться сквозь этот заслон к первоначальной свежести непосредственного авторского восприятия действительности, увидеть за словами подлинника явления, мысли, вещи, действия и состояния, пережить их и верно, целостно и конкретно воспроизвести эту реальность авторского

видения» [Латышев 2000: 16]. Как мы видим, реалистический перевод определяет, что означает в процессе перевода приблизительное совпадение ощущения и мысли с объектом действительности, иными словами, определяет, какие элементы подлинника реально переданы в переводе. С этим мнением перекликается и определение известного теоретика А.В. Федорова: «полнота перевода означает испытывающую передачу смыслового содержания подлинника и полноценное функциональное и стилистическое соответствие ему» [Федоров 1971: 69].

Мы не подвергаем сомнению утверждение, что каждый перевод, как творческий процесс, должен быть отмечен индивидуальностью переводчика. Главной задачей переводчика является передача в переводе характерных черт оригинала, и для создания адекватного подлиннику художественного и эмоционального впечатления переводчик должен найти лучшие языковые средства: подобрать синонимы, соответствующие художественные образы и так далее. Конечно, все элементы формы и содержания не могут быть воспроизведены с точностью. К.И. Чуковский проблему «точности» перевода формулировал следующим образом: «Отступление от подлинника и есть наибольшее приближение к нему». Суть этого широко известного парадокса состоит в том, что имеются в виду не всякие отступления, а именно и только те, что делаются во имя верности оригиналу [Художественный перевод 1986: 263]. При любом переводе неизбежно происходит следующее: а) какая-то часть материала не воссоздается и отбрасывается; б) какая-то часть материала дается не в собственном виде, а в виде разного рода замен / эквивалентов; в) привносится такой материал, которого нет в подлиннике.

Следовательно, целью адекватного перевода является точная передача содержания и формы подлинника при воспроизведении особенностей последней, если позволяют языковые средства, или создание их адекватных соответствий на материале другого языка. Таким образом, мы видим, что

точная передача смысла оригинала нередко связана с необходимостью отказа от дословности, но с выбором адекватных смысловых соответствий.

Адекватным переводом называется перевод, который удовлетворяет, в первую очередь, поставленной прагматической задаче на максимально возможном для достижения этой цели уровне эквивалентности, не допускает нарушения норм или узуса ПЯ, соблюдает жанрово-стилистические требования к текстам данного типа и соответствует общественно-признанной конвенциональной норме перевода.

Перевод эквивалентен тогда, когда исходный и конечный тексты равнозначны друг другу; перевод адекватен тогда, когда переводческое решение в достаточной мере соответствует коммуникативной ситуации перевода.

Наряду с терминами «эквивалентность» и «адекватность» в теории и практике перевода оперируют таким сходным понятием как «тождественность». В широком плане эквивалентность понимается как нечто равнозначное, равнозначное чему-либо, адекватность – как нечто вполне равное, а тождество – как нечто обладающее полным совпадением, сходством с чем-либо. А.В. Федоров, используя вместо «эквивалентности» термин «полноценность», говорит, что эта полноценность включает «исчерпывающую передачу смыслового содержания подлинника» [Федоров 1971: 56]. Само понятие «исчерпывающая передача», по-видимому, должно означать, что перевод будет иметь то же самое содержание, что и оригинал.

Под *точным переводом* обычно понимается перевод, в котором эквивалентно воспроизведена лишь предметно-логическая часть содержания оригинала при возможных стилистических погрешностях. Эквивалентный перевод может быть точным, а точный перевод частично эквивалентен.

В художественном переводе особенно отчетливо проявилось противопоставление буквального и вольного перевода.

Буквальным переводом называется перевод, воспроизводящий коммуникативно нерелевантные (формальные) элементы оригинала, в

результате чего либо нарушается норма или узус языка перевода, либо оказывается искаженным (непереданным) действительное содержание оригинала.

Свободный / вольный перевод – это перевод, выполненный на более низком уровне эквивалентности, чем тот, которого можно было бы достичь при данных условиях переводческого акта, т.е. недостаточно точный. Хотя надо оговориться, что свободный перевод допустим в литературном переводе для достижения максимального художественно-эстетического эффекта. Свободный перевод может быть признан адекватным, если с его помощью решается определенная прагматическая задача или обеспечиваются высокие художественные достоинства перевода [ср.: Комиссаров 2004: 147].

1.3. Проблема переводимости в переводоведении

Одним из жанров художественного перевода является перевод поэтических произведений, вопросы о переводимости которых разрешаются достаточно неоднозначно. Переводческая деятельность направлена на передачу некоего содержания, выраженного средствами одного языка (ИЯ), на другом языке (ПЯ). Однако история знает примеры, когда сомнению подвергалась сама возможность осуществления перевода.

Тезис о непереводимости поэтического произведения защищали в разное время теоретики и практики перевода, языковеды, поэты, философы. Так, например, крупный немецкий лингвист, философ и переводчик Вильгельм фон Гумбольдт идею непереводимости обосновывал лингвистическими причинами. «Разные языки – это отнюдь не различные обозначения одной и той же вещи, а различные видения ее; и если вещь эта не является предметом внешнего мира, каждый (говорящий) по-своему ее создает, находя в ней столько своего, сколько нужно для того, чтобы охватить и принять в себе чужую мысль» [Гумбольдт 1985: 349]. В. фон Гумбольдт, опираясь на идеи антропологического подхода к языку, тесной связи языка, мышления и «духа

народа», в предисловии к своему переводу «Агамемнона» Эсхила говорит о непереводимости уникальных произведений, подобных этой трагедии, в силу их особой, своеобычной природы («Seiner eigentümlichen Natur nach»). Суть этой особой природы состоит в том, что язык такого рода произведений отражает мышление и «дух» говорящего на нем народа. В этом смысле языки всего лишь «синонимичны», по мнению Гумбольдта, составляющие их слова не могут быть признаны в полной мере эквивалентными словам любого другого языка, исключениями являются разве что слова, обозначающие чисто физические объекты, а это ставит под сомнение саму возможность полноценного перевода. В письме А. Шлегелю (1796) Гумбольдт пишет: «Всякий перевод представляется мне, безусловно, попыткой разрешить невыполнимую задачу. Ибо каждый переводчик неизбежно должен разбиться об один из двух подводных камней, слишком точно придерживаясь либо своего подлинника за счет вкуса и языка собственного народа, либо своеобразия собственного народа за счет своего подлинника. Нечто среднее между тем и другим не только трудно, но и просто невозможно» [цит. по: Копанев 1972: 251]. Другими словами, он фактически отрицает возможность создания такого перевода, который можно было бы назвать «полноценным, т.е. сбалансированным – не вдающимся в крайности буквализма и «адаптирующего» произвола, равноудаленным и от того, и от другого» [Тюленев 2004: 19].

На русской земле взгляды Гумбольдта были подхвачены выдающимся лингвистом А.А. Потебней [Потебня 1997, 2007]. Он подчеркивал, что языки принципиально асимметричны. Это проявляется в лексико-грамматических и эмоционально-стилистических структурах, которые могут быть выражены посредством отдельных слов или их сочетаний, что и отличает один язык от другого. Слово одного языка не совпадает со словом другого. Еще менее вероятно совпадение сочетаний различающихся между собой слов. В итоге исчезает, по выражению Потебни, «соль» этих слов. Поэтому непереводимы, в

частности, остроты. Более того, лишенные своей словесной формы, «оболочки», не совпадают также мысли оригинала и его перевода. Они оказываются неравными друг другу.

В 1930-х годах в США была разработана теория, согласно которой структура языка определяет структуру мышления и тот способ, каким человек, говорящий на данном языке, познает окружающий его внешний мир. Авторы этой теории или гипотезы лингвистической относительности Э. Сепир и Б.Л. Уорф. Э.Сепир соглашается с Б. Кроче в том, что «художественное литературное произведение непереводимо», и добавляет, что далеко не все поэты одинаково зависят от родного языка: Шекспир, напр., может быть переведен почти без ущерба, а лирика Суинберна, вся пронизанная духом английского языка, непереводима вообще. Э. Сепир, таким образом, полагает, что *переводимость обратно пропорциональна зависимости произведения от языка*. При этом он сравнивает перевод с музыкой, с ее зависимостью от фактуры инструмента – напр., Шопен, по его мнению, неотделим от фортепиано, а вот органные пьесы Баха на другом инструменте исполнить можно [Сепир 1934: 174]. Гипотеза Сепира-Уорфа была подвергнута критике многими лингвистами, этнографами, философами и психологами, поскольку фактически в ней провозглашается самодовлеющая сила языка, сила, которая якобы формирует мир, в то время как язык сам является результатом отражения человеком объективного мира. Различия в том, как в разных языках членится объективный мир, возникают в период первичного образования в них языковых единиц и обусловливаются ассоциативными различиями, несоответствиями в языковом материале, унаследованном от предшествующих эпох, а также под влиянием других языков. Хотя язык и оказывает определенное регулирующее влияние на мышление человека, все же можно говорить о том, что его форма и категории одинаковы у всех людей независимо от того, к каким этносам они принадлежат.

Все эти критические замечания являются очень важными не только с точки зрения общего языкознания, но и последствий, которые эта гипотеза оказывает на концепцию переводимости в переводоведении. Дело в том, что в соответствии с этой гипотезой перевод с языка на язык в силу различия самой их природы, структуры и формируемого ими у говорящих на них народов мышления оказывается невозможным.

Переводимость в тех или иных ее аспектах подвергают сомнению также деконструктивисты, например, Ж. Деррида. Если поэты, критики и филологи высказывали сомнения в возможности воспроизвести в переводе художественные особенности оригинала, его национальную специфику, литературные, исторические и культурно-бытовые ассоциации и тому подобные тонкости, то известная языковедам уникальность словарного состава и грамматического строя каждого языка позволяла утверждать, что полное тождество текстов оригинала и перевода в принципе невозможно, а, следовательно, невозможен и сам перевод [Комиссаров 2004: 25].

По мнению многих филологов языковая система противится переводимости. Но в еще большей степени переводимости препятствует *речь*. М.М. Бахтину принадлежит такое суждение: «Всякая система знаков (...) принципиально всегда может быть расшифрована, то есть переведена на другие знаковые системы; следовательно, есть общая логика знаковых систем, потенциальный единый язык языков (...) Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть переведен до конца, ибо не существует потенциально единого текста текстов» [Бахтин 1986: 477]. Таким образом, если текст переводим, то в принципе – то есть не до конца, не во всех своих аспектах и смысловом богатстве.

В. Скаличка утверждает, что главной чертой любого языка является его полнота: язык обладает всеми средствами, необходимыми для выражения любой мысли. Поэтому перевод с одного обычного языка на другой принципиально возможен. Однако, считает В. Скаличка, это не относится к

языку художественной литературы, где отношения между формой и содержанием очень сложны и не поддаются механическому воспроизведению [Скаличка 1963: 32]. Когда речь идет о художественной литературе, доводы тех, кто настаивает на невозможности перевода, приобретают особую силу. Если перевод прозы представляется еще более или менее осуществимой задачей, то возможность адекватного перевода поэзии ставится под большое сомнение. Так, например, А. Нойберт в своей классификации текстов, основанной на их прагматической ориентации, относит лирическую поэзию к жанру художественной литературы, обладающему наименьшей степенью переводимости [ср.: Neubert 1985].

В то же время существует концепция всепереводимости. Корнями эта концепция уходит к XVII — XVIII вв., когда создавались универсальные грамматики, целью которых было установление принципов, присущих всем языкам, — того, что в современной лингвистике называют языковыми универсалиями.

Ж. Мунен высказывался о возможности перевода с любого языка на любой — причем с безусловным соответствием означаемого (вещи) означающему (слову) и наоборот, — по крайней мере терминологии [Мунэн 1978]. Эти идеи Мунена уточняются в теории Э. Кошмидера, который говорит о возможности перевода с языка на язык с помощью нахождения общего, стоящего за знаковой оболочкой языка оригинала и языка перевода. Это общее он называл *tertium comparationis* (третьим сравнения), то есть тем, относительно чего сравниваются оригинал и перевод. Сходные идеи высказывают В. Вилс, В. Коллер и другие переводоведы [Stolze 2001: 41].

Позиции всепереводимости придерживались переводчики — сторонники так называемого дословного перевода (П. Вяземский, А. Фет, Е. Ланн и др.), которые утверждали возможность точно воспроизвести, скопировать оригинал [Денисова 1998: 5]. Если Д. Самойлов говорит о том, что «дело чести переводчика — перевести все, что переводимо» [Самойлов 1965: 60], но не дает

ответа на вопросы: что переводимо и почему, то В. Полетаев твердо убежден, что непереводимых стихов нет, «есть непереведенные» [Полетаев 1973: 475].

Более сбалансированным подходом к обсуждаемому вопросу отличаются ученые и переводчики-практики, говорившие и говорящие о возможности принципиальной переводимости. В отечественном переводоведении А.М. Финкель и А.В. Федоров в прошлом веке на основании теоретического осмыслиения опыта переводчиков советской переводческой школы говорили о принципе переводимости. Обоснованием такой позиции служат следующие положения. Благодаря принципиальному сходству мышления людей независимо от их национальности и этнической принадлежности, благодаря универсальности его (мышления) категорий перевод возможен, хотя при этом переводчик вынужден идти на порой существенные потери в переводе по сравнению с оригиналом. В целом во всей совокупности своих механизмов на всех ярусах языки сопоставимы, изоморфны, что позволяет осуществлять при переводе различного рода компенсаторные замены: то, что не удается выразить в переводе теми же, что в оригинале, языковыми средствами, можно передать другими языковыми средствами ПЯ. Кроме того, от потерь при передаче формы оригинала страдают, в основном, тексты, относящиеся к тем функциональным стилям, которые тяготеют к художественному, где форма не менее важна, чем выражаемое ею содержание.

Теорию непереводимости опровергла также живая переводческая практика, превосходные работы плеяды талантливых переводчиков, и доказывать ее несостоятельность значило бы «ломиться в открытую дверь» [Влахов, Флорин 1980: 5]. Как справедливо 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» [Задорнова 1994: 20].

При переводе стихотворного текста с одного языка на другой возникает трудность, которая заключается в том, что талантливому переводчику, как показывает практика, часто легче превзойти оригинал, чем сравняться с ним. «Поэты способны были *творить*, могли создавать *свое*, и то, что они создавали, было по достоинству оценено», – пишет В.Я. Брюсов, уверяя, что «...поэтов, при переводе стихов, увлекает чисто художественная задача: воссоздать на своем языке то, что их пленило на чужом, увлекает желание – «чужое вмиг почувствовать своим», желание – завладеть этим чужим сокровищем». При этом он признавал, что «...никогда (или за весьма редкими исключениями) стихи на чужом языке не производят такого же впечатления, как на родном» [Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова 1994: 782]. Этот факт подтверждают также «многочисленные свидетельства людей, свободно владеющие двумя языками, которые говорят о том, как их поражает, что книги в оригинале и переводе воспринимаются совершенно по-разному» [Фефилов 2003: 28].

Сkeptическое отношение переводчиков-практиков к проблеме переводимости может порождаться теми серьезными трудностями, с которыми постоянно сталкивается переводчик в процессе своей работы, множественностью и неоднозначностью переводческих решений, сложностью и многоплановостью критериев определения качества перевода и оценки результатов собственного труда. Не в последнюю очередь качество перевода зависит от способностей переводчика, его таланта, чего, возможно, и не всегда достает переводчику, чтобы добиться поставленных высоких целей [Латышев 1981: 160 – 189].

Как отмечают И.И. Ревзин и В.Ю. Розенцвейг, нет переводчика, который не наталкивался бы на явления, не поддающиеся передаче в переводе. [Ревзин, Розенцвейг 1964: 68 – 72].

В конечном счете, как утверждает И.Ю. Попова, практика перевода доказывает возможность перевода «непереводимого» [Попова 1984: 48].

Из опыта мастеров возникла советская школа перевода, создатели которой недвусмысленно показали, что нет непереводимых произведений, что «каждый высокоразвитый язык является средством достаточно могущественным для того, чтобы передать содержание, выраженное в единстве с формой, средствами другого языка» [Федоров 1968: 144]. Действительно, принципиальная возможность эквивалентного перевода доказана тысячелетней практикой. «В течение тысяч лет с помощью переводчиков люди, говорящие на разных языках, общаются друг с другом, добиваются взаимопонимания. Перевод дает представителям одной нации возможность узнать и внедрить в практику достижения в области науки, техники, производства, культуры, в деле социального строительства, познакомиться с лучшими произведениями национальных литератур и оценить их по достоинству» [Латышев, Провоторов 2001: 27].

В практическом плане переводимость обеспечивается тем, что количество коммуникативно-существенных элементов содержания, не поддающихся воспроизведению в переводе, несоизмеримо меньше количества воспроизводимых элементов. Это и дает право разделять точку зрения, согласно которой эквивалентный перевод возможен и закономерен [Латышев 1981: 176].

Анализ литературы в области теории и практики перевода показывает, что вопросы стихотворного перевода представляют собой максимальную 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.

Как пишет Ю.М. Лотман, приступая к изучению поэзии, приходится заранее примириться с мыслью, что многие существенные проблемы все еще находятся за пределами возможностей современной науки, более того, решение их за последнее время отодвинулось: «то, что еще недавно казалось ясным и

очевидным, представляется современному ученому непонятным и загадочным» [Лотман 1972: 3].

В настоящее время специалисты справедливо указывают на то, что проблема непереводимости должна рассматриваться по-разному в зависимости от того, какой объект попадает в поле зрения переводчика или критика перевода. Непередаваемость частных особенностей переводимого текста компенсируется принципиальной переводимостью всего текста в целом [Иванов 1988: 69]. В этой связи говорят также о микро- и макроконтекстах переводимого оригинала, имея в виду, что степень переводимости возрастает по мере расширения контекста [Топер 2000: 130], то есть перехода с уровня микроконтекста, где то или иное явление может оказаться непереводимым, на уровень макроконтекста, где с помощью приема компенсации, описательного перевода и т.п. удается все же донести до читателя требуемую эстетическую или иную информацию.

Споры по поводу переводимости/непереводимости не утихают до сих пор. Сейчас полнее осознается сложность этой проблемы: «Границы «переводимости» очень неопределенны, они изменчивы и зависят от конкретной пары языков и культур, а также от личного прочтения переводчика, то есть от его субъективного видения и восприятия» [Денисова 1998: 73].

Еще раньше о «непереводимости» поэзии говорил Л.С. Бархударов, 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» [Бархударов 1984: 41].

Итак, создание эквивалентного оригиналу поэтического текста возможно. Принцип поэтического перевода основан на функциональном

подходе к оценке как перевода в целом, так и отдельных его аспектов; и теория перевода обосновывает именно эту концепцию и исходит из нее при решении конкретных переводческих проблем. «... Внешность лирического стихотворения, его форма образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника, – таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков», – рассуждает В.Я. Брюсов. Воспроизведение всех этих элементов полно и точно при переводе стихотворения ему представляется немыслимым. Переводчик, по мнению Брюсова, «обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большей частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов). ...Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет *метод перевода*» [Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова 1994: 783] Эта мысль представляется вполне справедливой. Читая и анализируя стихи, переведенные на русский язык, убеждаешься, что многие переводчики в своих переводах больше всего заботились о том, чтобы передать сюжет и образы. Например, В.А. Жуковский, П.И. Вейнберг часто изменяли размер, совсем не думали о движении стиха и лишь изредка обращали внимание на его звуковое значение. А.А. Фет, наоборот, внимательнее всего относился именно к движению стиха, и его русские стихи почти точь-в-точь укладываются на оригинал.

Перевод стихотворного текста осуществляется с разной степенью точности. «Абсолютно тождественных текстов на разных языках быть не может» [Комиссаров 1999: 29]. Расхождения между оригиналом и переводом могут иметь объективные основания, например, обусловленные различиями в формах стиха и рифмы или структурно-семантическими, культурно-историческими особенностями языков. Расхождения могут быть субъективными, связанными с неправильными решениями переводчика, но

верность перевода первоисточнику достижима и, следовательно, переводимость тоже.

Подводя итог вышеприведенным рассуждениям, хотелось бы отметить, что вопрос о переводе поэтических текстов сложен и неоднозначен. Вполне объяснимо, что многие исследователи ставят под сомнение возможность эквивалентного перевода. Но мы опираемся на другую точку зрения, считая, что перевод поэтического текста возможен. Утверждение о невозможности перевода основывалось на ложной предпосылке, что переводом можно считать лишь текст на другом языке, который полностью тождествен оригиналу, а если что-то утрачено, то это уже не перевод. «В современном переводоведении признается принципиальная переводимость релевантной части содержания оригинала при возможных опущениях, добавлениях и изменениях отдельных элементов передаваемой информации» [Комиссаров 2004: 49]. Перевод – это средство сделать возможной межъязыковую коммуникацию, то есть общение между людьми, говорящими (или читающими) на разных языках. Принципиальная возможность такого общения, несмотря на частичную утрату передаваемой информации, указывает, на наш взгляд, на некорректность «теории непереводимости». Понимая факт недостижимости полной тождественности исходному поэтическому тексту, мы будем говорить об эквивалентности, то есть о какой-то степени близости перевода к оригиналу. Поскольку оригинал художественного текста, а значит, и поэтического – «явление индивидуальное, единственное в своем роде», то, поэтому, «перевод художественного произведения – это «умножение индивидуальностей», их поточное воспроизведение. Некоторые произведения существуют в десятках переводов, но это не является непозволительной роскошью, так как никакой адекватный перевод не может исчерпать всех смыслов, потенциально заложенных в оригинале» [Горбачевский 2001: 19]. «Переводимость» зависит от конкретной пары языков и культур, от субъективного восприятия ТО

переводчиком. Следовательно, необходимо рассмотреть возникающие в связи с этим особенности перевода поэтического текста.

1.4. Перевод поэтического текста

1.4.1. Взаимоотношения формы и содержания при переводе поэтических текстов

К переводу поэзии как к одной из наиболее трудных областей переводческой деятельности предъявляются еще более строгие требования, чем к переводу прозы. На принципы поэтического художественного перевода особый отпечаток накладывает поэтическая организация художественной речи, то есть стихосложение. Стихосложение по природе своей особенно тесно связано с природой языка – с длиной слов и формами их изменения, с характером ударений, а также с выработанными веками в труде, плясках и песнях ритмами, связанными, в свою очередь, с психическим складом народа. Все это, наряду с другими специфическими элементами, придает стихосложению каждого народа ярко национальный характер, тесно связывает стихосложение с фонетикой живой речи, со специфическими отношениями синтаксиса с ритмико-интонационными средствами.

Поэзия характеризуется вполне определенным и, главным образом, стройным ритмом, выраженным в законах стихосложения. Интонации стиха присущ оттенок музыкальности. Музыка стиха рождается не в отвлеченном звучании слова, а в соединении звучания и смысла, в слитности звуков и выражаемой мысли [Брик 1997; Векшин 2006]. Поэтическая музыка опирается на ритмический строй, а ритм сам воздействует на синтаксический строй посредством метра. Поэтический синтаксис отличается как от обычного разговорного, так и от синтаксиса художественной прозы. В нем часто нарушается привычный порядок слов, и это считается закономерным.

Специфичны и художественные приемы поэзии, они характеризуются большим лаконизмом и условностью, чем приемы прозы. Своеобразны и другие художественные и языковые элементы стиха [См. Словарь литературоведческих терминов 1974].

Основной чертой поэтического перевода по сравнению с прозаическим является его относительно свободный характер: строгая композиция и условность поэтической речи в большей мере, чем при переводе прозы, не дают возможности найти прямые соответствия. Особую трудность при осуществлении поэтического перевода составляет передача системы рифм поэтического текста, сохранение характерных черт эпохи, национальной и социальной специфики, творческой индивидуальности автора и особенностей жанра. Необходимо также попытаться сохранить единство содержания и формы, соблюдая при этом соотношение частей и целого в переводе, для того чтобы в конечном итоге достичь аналогичного оригиналу художественного впечатления в целом. «Своеобразие композиции в поэзии, опирающейся на устойчивый ритмический строй, подсказывает, что для отыскания «стилистического ключа» подлинника следует в первую очередь разобраться в ритме и метре» [Лотман 1972: 124].

Ритм поэтического произведения связан, с одной стороны, с содержанием произведения, а с другой стороны, с соответствующей содержанию интонацией. Все эти элементы и создают стиль поэтического произведения, а стихотворный метр организует их. Стих одного языка передается наиболее близким по характеру стихом другого языка, а не прямым перенесением метрической схемы. При этом соответствие подразумевает как смысловую, так и эстетическую полноценность стиха. При передаче стихотворной речи с одного языка на другой, необходимо учитывать количественные и качественные расхождения метрических средств. Для того чтобы обосновать закономерность соответствия двух стихотворных систем в целях перевода, необходимо установить ту метрическую единицу, которая диктуется ритмико-

мелодической структурой каждого языка, то есть слогов и слов, составляющих неделимый ритмический отрезок поэтической речи, разрушение которого может привести к исчезновению стихотворного размера.

Стихотворный перевод является видом поэтического творчества и отличается от творчества оригинального существенной особенностью: поэт - переводчик не создает самостоятельно ни идеино-тематической основы произведения, ни его композиции, ни образов-персонажей, ни вообще образного строя вещи. Трудность перевода увеличивается в связи с тем, что в поэзии, представляющей собой искусство максимальной концентрированности мысли на минимальном пространстве словесного текста, все экспрессивные элементы языка выступают в усиленном, сгущенном виде (внутренняя форма слова, вообще образность, речевые стили, интонации и т.п.).

При поэтическом переводе необходимо максимально сохранить художественную форму оригинала. Переводчику, желающему донести до русского читателя иностранные поэтические произведения, приходится иногда прибегать к тем элементам, которых нет в оригинале.

Принципы использования тех или иных приемов при переводе поэтического текста должны, прежде всего, зависеть от стиля переводимого произведения. Важным также является не только то, какими стилистическими средствами пользуется автор, но и то, каково количественное соотношение этих средств. Оправданными следует признать лишь те приемы расширения, которые не являются чуждыми для переводящего автора, и вводить их следует в пропорциях, которые не отличались бы сильно от доли этих приемов в оригинале. «Метр в поэзии – один из элементов сложнейшего единства многочисленных факторов, которые называются стихом. Воспроизведению в переводе подлежит не отдельно взятый элемент, а та функция, которая этому элементу присуща, иначе говоря, единство, в состав которого тот или иной элемент входит» [Эткинд 1965: 131].

Известный переводчик М.Л. Лозинский [Лозинский 1987: 91] считает, что, переводя иноязычные стихи на свой язык, переводчик также должен учитывать все их элементы во всей их сложной и живой связи, и его задача найти в плане своего родного языка такую же сложную и живую связь, которая по возможности точно отразила бы подлинник, обладала бы тем же эмоциональным эффектом. Таким образом, переводчик должен как бы перевоплотиться в автора, принимая его манеру и язык, интонации и ритм, сохраняя при этом верность своему языку, и в чем-то и своей поэтической индивидуальности. Необходимо помнить, что перевод выдающегося литературного произведения сам должен являться таковым. По мнению С.Л. Сухарева-Мурышкина, переводчик должен «установить функциональную эквивалентность между структурой оригинала и структурой перевода, воссоздать в переводе единство формы и содержания, под которым понимается художественное целое, то есть донести до читателя тончайшие нюансы творческой мысли автора, созданных им мыслей и образов, уже нашедших свое предельно точное выражение в языке подлинника» [Сухарев-Мурышкин 1977: 13].

Согласно определению М.Л. Лозинского, существует два основных типа стихотворных переводов [Лозинский 1987: 93]: а) перестраивающий (содержание, форму); б) воссоздающий, то есть воспроизводящий с возможной полнотой и точностью содержание и форму. Именно второй тип считается почти единственно возможным. Но содержание не может существовать до тех пор, пока для него не найдена нужная форма. Таким образом, нам представляется целесообразным общее рассмотрение характера и способов построения стихотворного текста, то есть его формальной структуры.

Форму стихотворения составляет комплекс взаимосвязанных и взаимодействующих элементов, таких, как ритм, мелодия, архитектоника, стилистика, а также смысловое, образное и эмоциональное содержание слов и их сочетаний. Формальная структура стихотворного произведения служит

основой для создания его ритма, который считается «самым глубинным, самым мощным организующим началом поэзии» [Лозинский 1987: 98]. Ритм стиха основан на правильном чередовании в стихотворной строке ударных и неударных слогов. Важным признаком стихотворной речи является упорядоченная повторяемость организующих ее ритмических единиц, а именно стоп, строк, строф [Елисеев, Полякова 2002: 216 – 218]. В ритмической организации стихотворной строки существенную роль может играть так называемая цезура – обязательный слогораздел на определенном месте внутри строки, то есть известная пауза.

Схема рифм (порядок, в котором они расположены) имеет решающее значение и для стилистической, и для музыкальной организации строфы. Эквивалентно важен и характер рифм: независимо от метра стихи с различным чередованием рифм будут иметь различную стилистику, так как в стихах основой стилистики является звукопись, или мелодия стиха.

Группа стихов, взаимно связанных схемой чередования размеров и рифм, обычно правильно повторяющейся на протяжении всего произведения, образует строфу – ритмическую единицу метрического членения стихотворного текста [Словарь литературоведческих терминов 1974: 320]. Струфа находится как бы на стыке метрики и композиции: в большинстве случаев строфа обладает не только ритмической и интонационно-сintаксической законченностью, вызывающей паузу более сильную, чем паузы между отдельными стихами внутри строфы, но и определенной семантической завершенностью, так как чаще всего развивает отдельную микротему.

В стихотворном произведении строфа выступает как существенный структурный фактор, как важное звено, которое связывает план выражения и план содержания художественного целого. Струфа может рассматриваться как сложное синтаксическое целое, служащее формой выражения законченного авторского высказывания, отражающее движение поэтической мысли. Однако понятие единой темы, более или менее полно раскрывающей какую-либо

сторону характеризуемого явления, остается ведущим признаком сложного синтаксического целого. Строфика формы последовательности стихов, архитектоника стихотворения, и несоблюдение строфики оригинала ведет к нарушениям общего стиля произведения. Требование воспроизвести строфическое построение с максимальным соответствием оригиналу не предполагает простого копирования строфических схем, а отражает стремление к установлению функциональной эквивалентности между структурой оригинала и структурой перевода.

Если в оригинале и в переводе используется одинаковая система стихосложения, многое также зависит и от таких особенностей слова, как его величина и звучание. Очевидно, что при стихотворном переводе всегда требуется как можно более точное воспроизведение всех вышеперечисленных элементов [Комиссаров 1982: 10-12].

Однако, основным своеобразием поэтического перевода, как это ни парадоксально, является его условно-свободный характер, и если есть отступления, вызываемые языковыми различиями, которые характерны и для прозаического перевода, то есть отступления, характерные именно для стихотворного перевода — те, которых требует форма. Речь идет о том, что, согласно Г.Р. Гачечиладзе, «свободная композиция и условный характер стиха не всегда дают возможность найти не только прямые языковые, но и прямые метрические соответствия, хотя своеобразие композиции в поэзии опирается на устойчивый ритмический строй, так что в первую очередь для отыскания стилистического ключа стихотворного подлинника следует разобраться в ритме и метре» [Гачечиладзе 1964: 77]. Ритм согласован с содержанием произведения и с соответствующей содержанию интонацией и построением — все эти элементы и создают стиль метрической организации стихотворения. В первую очередь переводчик должен перенести соотношение между ритмом и интонацией, а не размер со всеми его метрическими единицами.

Вполне возможны случаи, когда стихотворный размер подлинника и перевода оказывается одним и тем же, и в этом случае соблюдение тех или иных формальных приемов оказывается важным и как цель, и как средство, позволяющее достигнуть наибольшей степени эстетической равноценности подлиннику. Переводчик «должен воспроизводить не только содержание и не просто лишь какие-то (основные) черты плана выражения (чего в прозе может быть, как правило, достаточно), но стремиться к воспроизведению ритмических и метрических особенностей, сохранению количества и принципа чередования стоп (если они неодинаковы). Кроме того, переводчик поэзии должен воспроизводить особенности рифмы, тип чередования рифм, каденции, строение строф. По возможности переводчик должен передавать и звукопись подлинника» [Федоров 1941: 257].

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» [Федоров 1991: 108]. Иными словами, при переводе поэтических произведений особенно заметно столкновение формы и содержания, и, поскольку воспроизвести в переводе содержание и форму удается редко, перевод не обходится без «потерь». Как утверждает Ю. Найда, обычно ради содержания жертвуют формой [ср. Найда 1978: 116]. Однако, этот же автор отмечает, что 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 [Томашева 1995].

В поэзии формальным элементам уделяется больше внимания, чем обычно в прозе. Действительно, А.В. Федоров в монографии «О

художественном переводе» пишет, что 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» [Федоров 1991: 107 – 108]. И.Ю. Попова, 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» [Попова 1984: 50]. О.А. Алякринский пишет, что в переводе необходимо по возможности точно воссоздать ритмическую структуру, поскольку она «образует «скелет» поэтического смысла» [Алякринский 1982: 22]. Нельзя сказать, 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 [Бархударов 1975: 9]. С этим нельзя не согласиться, так как уделение особого внимания «букве» может привести к убеждению «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 референциальных значений, чтобы сохранить несравненную для данного типа текстов информацию, заключенную в выражаемых в нем pragmatischen значениях. Факт доминанты формы поэтического произведения над его содержанием в процессе перевода объясняется с диалектико-материалистических позиций тенденцией формы к устойчивости.

Изменение, по мнению Ю.М. Лотмана, больше присуще содержанию. Дополняя друг друга в исходном поэтическом произведении, форма и содержание вступают в противоречие в процессе перевода данного произведения. Ю.М. Лотман полагает, что «по отдельности ни семантика, ни оформление текста не могут быть препятствием для художественного перевода: любое содержание может быть абсолютно точно и полно передано, любые формальные особенности воспроизведены или компенсированы. Подлинную трудность представляют для переводчика сложные отношения, возникающие между элементами формы и содержания. Вот эти связи, отношения, видимо, по-настоящему не переводимы» [Лотман 1964: 183].

Рассмотренные положения позволяют выявить объективную логику диалектико-материалистического понимания проблемы взаимоотношений формы и содержания в переводе поэтических текстов. Данные философские категории часто упоминаются в лингвистических работах, так как в переводе, в частности переводе поэтическом, столкновение формы и содержания особенно заметно. С одной стороны, форма и содержание поэтического произведения, как и любого другого явления действительности, неразрывны. Содержание оформлено, а форма содержательна. Любое стихотворение имеет форму и содержание. С другой стороны, связь этих категорий неоднозначна и противоречива. Наиболее острый конфликт возникает в процессе перевода поэзии, когда переводчик должен передать художественное произведение средствами другого языка, выразить мысль, не изменяя ее внешнему и внутреннему эстетическому оформлению. Неоценимую помощь здесь оказывает рассмотрение формы и содержания с диалектико-материалистических позиций. Анализ упомянутых категорий в процессуальном аспекте перевода позволяет лучше увидеть специфику передачи поэзии на другой язык и выявить объективную логику диалектико-материалистического понимания проблемы взаимоотношений формы и содержания в переводе поэтических текстов [Гончаренко: <http://orus.slavica.org/node/1734>].

Подводя итог рассуждениям, хотелось бы отметить, что вопрос диалектической взаимосвязи содержания и формы в переводе поэзии весьма важен для становления перевода как области современного языкоznания.

1.4.2. Информация поэтического текста

Любой текст содержит в себе информацию [см.: Алексеева 2004; Гончаренко 1975, 1987; Каде 1978; Комиссаров 1999, 2002, 2004; Миньяр-Белоручев 1980; Попович 1980]. К содержанию переводимого материала многие лингвисты относят информацию, которую несет в себе текст. Эта информация многогранна и разнородна, причем она часто не сводится к сумме содержания составляющих ее языковых единиц, а представляет собой взаимодействие информации, закрепленной за единицами языка и дополнительной информации, передаваемой конкретными условиями использования этих единиц. Передача информации при переводе текста с одного языка на другой – это осуществление коммуникации, так как перевод представляет собой специфическую форму общения между людьми средствами языка [Каде 1978: 69 – 90]. Содержание текста – это смысловая информация, которую можно определить как «содержащиеся в тексте сведения, позволяющие установить его соотнесенность с некоторым сегментом реальности, с некоторой внеязыковой ситуацией» [Гончаренко 1987: 38 – 49]. Формой переводимого материала можно назвать способ существования смысловой информации, принцип ее упорядоченности, способ выражения содержания, его структурную композицию.

В теории и практике перевода различают *художественные* и *нехудожественные* тексты.

К *нехудожественным* или *информационным* текстам, при переводе которых переводчик в основном озабочен точной передачей сообщения, относят деловую корреспонденцию, инструкции, тексты юридических

документов, научно-исследовательские и научно-технические статьи в специализированных журналах, официальные сообщения, политические новости и т.п. К художественно-эстетическим текстам с элементами экспрессии относятся: художественная проза, массовая и детская литература, сценические тексты и сценарии фильмов, поэтические тексты.

В нехудожественных текстах ставится цель передать готовую, ясную информацию, то есть в информативном переводе в центре внимания переводчика находится информация, содержащаяся в исходном тексте, которую он стремится передать возможно полнее. Дальнейшее выделение видов в информативном переводе производится по отдельным функциональным стилям. В художественных текстах создается новая информация и соответственно формируются способы ее языкового и речевого воплощения. Как раз в этом случае наиболее ярко проявляется когнитивная функция языка. Выделение видов в рамках художественного перевода производится по литературным жанрам.

Информация поэтического текста явственно подразделяется на два принципиально различных подвида: смысловую и эстетическую [Гончаренко 1987: 38 – 49]. Смысловая информация (отражение в сознании реципиента некоей референтной ситуации) в свою очередь подразделяется на две разновидности: фактуальную и концептуальную (в терминологии профессора И.Р. Гальперина). Фактуальная информация есть сообщение о некоторых фактах и/или событиях, которые имели, имеют, либо будут иметь место в реальном или вымышленном мире. Концептуальная смысловая информация представляет собой, в конечном счете, концепцию мира, то есть авторский вывод о том, каков этот мир или каковым он должен или не должен быть. Эта информация всегда имплицитна по своей природе и как бы не имеет собственных вербальных носителей – она объективируется не верbalной формой, а с помощью фактуального содержания.

Многие исследователи [Алякринский 1982; Гончаренко 1987; Заика 2007; Корман 1972; Поляков 1978; Томашевский 2003; Флоря 1998, 1999; Флоря, Литвинова 2004] подчеркивают, что «в истинно поэтическом тексте есть еще целый информационный массив, передающийся помимо собственного смысла. Этот информационный несмысловой комплекс обобщенно можно обозначить термином эстетическая информация» [Гончаренко: <http://orus.slavica.org/node/1734>]. В поэзии, и особенно в лирической поэзии, эстетическая информация часто главенствует не только над фактуальной, но и над концептуальной информацией.

Эстетическая информация представляет собой сложный информационный комплекс, складывающийся из:

- 1) собственно эстетической информации, которая включает в себя оценку и переживание реципиентом-переводчиком/ читателем соответствия содержания форме и наоборот;
- 2) катарсической (не гармония, а напротив – напряженное противоречие между разными уровнями художественной структуры текста, разрешающееся в «коротком замыкании», в очистительной вспышке катарсиса (по определению Л.С. Выготского);
- 3) гедонистической (наслаждение, получаемое реципиентом от приобщения к таинству поэтического кода и от виртуозного мастерства автора, в совершенстве овладевшего языковой и поэтической техникой и т.д.);
- 4) аксиологической, которая объективируется в вербальных сигналах, нацеленных на формирование у переводчика/читателя ценностной картины мира прекрасного, и в том числе на формирование метафорического мышления;
- 5) суггестивной, скрытой в криптосигналах внушения, воздействующих на подсознание читателя/слушателя, и целого ряда других подвидов эстетической информации [Гончаренко: <http://orus.slavica.org/node/1734>].

Передача такого сложного информационного комплекса с помощью компактного лирического текста оказывается возможной только вследствие

того, что поэтическая речь есть речь принципиально иная, нежели речь нехудожественная или, как ее еще называют, речь практическая.

В поэтическом тексте, казалось бы, используются те же слова и выражения, что и в практической речи, но благодаря специфической организации стихотворения здесь кардинально меняется сам механизм смыслообразования, перестраиваются и парадигматика, и синтагматика речи, а также ее коммуникативная ориентация и функция. М.М. Бахтин говорил: «Только поэзия выжимает все соки из языка» [Бахтин 1975: 46]. Это «выжимание всех соков» происходит благодаря тому, что поэтический текст, спрессованный ритмической, фонической и метафорической системами, образует как бы особый сверхсмысловой плазменный сгусток, в котором каждый элемент (будь то целая строка, слово, морфема или даже фонема) сопрягается по вертикали и горизонтали с каждым другим элементом и обретает дополнительное и многослойное значение. В результате ни одно из слов этого текста не равнозначно тому же слову в практической речи, а является всего лишь его омонимом. Более того, поэтический контекст в отличие от прозаического, устроен таким образом, что отнюдь не снимает, как в прозе, словарную полисемантичность каждой вокабулы, а напротив, усиливает ее, так что всякое слово в стихе одновременно означает все, что за ним закреплено в лексиконе и сверх того еще массу окказиональных смысловых обертонов. Не забудем, что известный закон «тесноты и единства стихотворной строки» (Ю.Н. Тынянов) абсолютно изменяет условия семантического согласования фразы, действующие в прозаическом дискурсе, и в результате каждое слово начинает означать в одно и то же время не только всё, что оно значит само по себе, но как бы и вбирает в себя все значения близлежащих – по горизонтали и вертикали – слов. В результате образуется «пространственный», «трехмерный» текст в отличие от «линеарной» прозы [Балашов 1982].

Итак, совершенно очевидно следующее: во-первых, поэтическая коммуникация возможна только в том случае, если автором создан некий

поэтический текст, характеризующийся сверхсвязанностью и сверхсемантизацией всех его элементов, принадлежащих к системе определенного языка, и, во-вторых, именно эта сверхсвязанность и сверхсемантизация всех его лингвистических элементов – от фонемы до высказывания – делают абсолютно невозможным воспроизведение в переводе всего информационного комплекса, воплощенного в оригинале. Стало быть, переводчик всякий раз стоит перед выбором, чем и во имя чего ему предстоит пожертвовать.

1.4.3. Методы перевода поэтического произведения

В зависимости от того вида информации, который переводчик желает с максимальной точностью воспроизвести (а это, разумеется, зависит от той коммуникативной функции, какую он избирает для своего творения), возможны три принципиально разных метода перевода одного и того же поэтического подлинника – поэтический, стихотворный и филологический [Гончаренко: <http://orus.slavica.org/node/1734>].

Поэтический перевод как таковой – это единственный способ перевода поэзии, предназначенный для собственно поэтической коммуникации, концепт которой, видимо, требует более четкого определения. Под поэтической коммуникацией мы будем понимать такой вид общения между автором и реципиентом, при котором посредством стихотворного текста осуществляется одновременная передача двухъярусной смысловой (фактуальной и концептуальной) и многослойной эстетической информации.

Как видим, поэтическая коммуникация должна удовлетворять, по меньшей мере, двум условиям: во-первых, ее носителем (и возбудителем) должен быть стихотворный текст, а, во-вторых, этот текст должен быть организован таким образом, чтобы оказаться в силах осуществить передачу лаконичными верbalными средствами сложнейшего информационного

комплекса. Информационная же плотность поэтического текста столь велика, что интерпретации одного сонета порою посвящаются многотомные исследования десятков ученых.

Под *поэтическим переводом* мы понимаем не любую интерпретацию поэтического произведения с одного языка на другой, а *созданный поэтический текст на языке перевода*. Сказанное означает, что переводчик должен создать новый поэтический текст, эквивалентный оригиналу по его концептуальной и эстетической информации, но использующий по необходимости совсем иные языковые, а порой и стиховые формы. Что же до фактуальной информации (т.е. до словесной близости), то она воспроизводится только в той мере, в которой это не вредит передаче информации концептуальной и эстетической. Фактуальное «содержание» есть не содержание, а своеобразный план выражения (форма) поэтического текста, и поэтому пусть и самая глубинная перестройка этого фактуального квазисмысла не противоречит даже столь строгой и столь известной формуле профессора Бархударова, согласно которой «перевод есть преобразование текста на одном языке в текст на другом языке при сохранении его плана содержания» [Бархударов 1975: 226].

Поэтический перевод предполагает включение переводного текста в живой литературный процесс, в культурную традицию и память литературы того языка, на который он осуществлен. Именно поэтические переводы порою способствуют полному стиранию граней между оригинальным и переводческим творчеством. Таким образом, поэтический перевод – это способ перевода поэзии для самого широкого читателя, способ влияния на литературу переводящего языка, способ сближения языков и наций.

Стихотворный перевод – это такой метод перевода поэзии, при котором фактуальная информация оригинала передается на языке перевода не поэтической, а лишь *стихотворной речью*. Этот вид перевода очень близок к оригиналу в отношении слов и выражений, а равно и в стилистическом отношении. К сожалению, этот вид перевода искажает концептуальную

информацию и практически не воспроизводит информации эстетической. В этом случае речь, конечно же, идет лишь о стихотворной, но не поэтической речи. Именно желание максимально приблизиться к оригиналу в вербальном и стилистическом отношении блокирует все попытки преобразовать стихотворный текст перевода в «пространственный» и подлинно поэтический текст.

Филологический перевод поэтического текста выполняется прозой и нацелен на максимально полную (почти дословную) передачу фактуальной информации подлинника. Это открыто вспомогательный вид перевода, как правило, сопровождающийся параллельным текстом подлинника или обширными комментариями. Значение его – и научное, и практическое – может быть весьма важным. Данный вид перевода и не претендует на функцию поэтической коммуникации, но зато с максимальной точностью передает каждую фактологическую деталь оригинала и может служить важным подспорьем в работе исследователя или литератора [Гончаренко 1972, 1975].

Каждый из вышеперечисленных видов перевода как бы высвечивает оригинал под определенным ракурсом и дает о нем определенное представление. Чтобы такое представление стало объемным и по возможности исчерпывающим, каждый поэтический текст должен в переводе существовать хотя бы в трех указанных видах. Но только один из них, а именно: собственно-поэтический перевод – может, при определенных обстоятельствах, полностью преодолеть условную, но психологически едва ли не непроницаемую грань между двумя основными жанрами поэзии – оригинальным и переводным.

Современная концепция художественного перевода в целом, и поэтического в частности, может быть представлена в трех аспектах:

- 1) смысловом (что сказано)
- 2) стилистическом (как сказано)
- 3) прагматическом (какую реакцию вызывает сказанное у читателя).

Эти три стороны подлинника подлежат воспроизведению при переводе, однако, никогда не должны (да и не могут) передаваться со стопроцентной точностью [Швейцер 1971: 12]. Абсолютизация любого из этих аспектов ведет к определенному виду буквализма: смысловому (наиболее последовательно реализуемому в подстрочных переводах), стилистическому (иначе говоря, к «переводческому формализму», при котором дотошная передача второстепенных стилевых особенностей подлинника разрушает целостное впечатление) или прагматическому («склонение на наши нравы»). Иными словами, из того обстоятельства, что поэтический перевод адекватен оригиналу только в смысловом (стилистическом, прагматическом) отношении, еще не следует, что он может рассматриваться как адекватный в целом. Общая адекватность определяется как «оптимальный продукт прагматической, семантической и стилистической адекватности» [Швейцер 1989: 36].

1.5. Переводческая интерпретация как процесс и результат творческого переосмыслиния текста оригинала

Использование в переводоведении термина «интерпретация» [Комиссаров 1982, 1999, 2002, 2004; Крюков 1987, 1988; Кухаренко 1988; Ляхтеэнмяки 1999; Марчук 1985; Попович 1980; Прокопьевич 1980; Ревзин, Розенцвейг 1964; Сорокин 2000; Чибирова 2002] вполне закономерно. В античной Греции переводческая деятельность называлась *hermeneia*, то есть отождествлялась с толкованием текста. В наше время подобное употребление термина *интерпретация* можно обнаружить и в тех языках, где он означает устный вид перевода. Так, в английском и французском языках о *interpret* и *interpreter* означают одновременно и *переводить* и *толковать*, и устный переводчик называется *interpreter*, чётко отличаясь тем самым от своего «письменного» коллеги, именуемого *translator* (*traducteur*). Поскольку слова *translation* и *traduction* также могут иметь значение *истолкование*, то элементы

интерпретации присутствуют в любом переводе. Об этом свидетельствует и то, что в английском и французском языках любой вид перевода может обозначаться и словом *version*, которое также имеет значение *толкование, версия*. В современном русском языке слово *интерпретация* означает «истолкование, раскрытие смысла чего-нибудь» [Ожегов 1993: 255], причем это не всегда относится к литературному произведению.

По утверждению П. Рикера, «[к] проблеме перевода можно подойти двумя способами, по-разному трактуя сам термин. С одной стороны, можно говорить о переводе в узком смысле слова и понимать под этим переложение словесного сообщения с одного языка на другой. С другой стороны, в широком смысле, перевод может стать синонимом попытки осмыслиения и толкования текста в рамках одного и того же родного языка» [Рикер <http://www3.sympatico.ca>], то есть в последнем случае перевод понимается как *интерпретация*.

Некоторые ученые термин «интерпретация» в переводоведении понимают более узко, конкретно и своеобразно – как перефразирование, причем представители языковедческой транслятологии не склонны приравнивать данные термины друг к другу. Например, Ю.Н. Марчук пишет: «Всякие возможности перефразирования (...) в переводе чрезвычайно ограничены. Передача содержания своими словами, то есть интерпретация, в общем случай частный в переводе, случай вынужденный, и брать его за основу переводческого процесса можно только в тех случаях, когда соответствие на уровне языкового выражения отсутствует. Между тем, семантические теории перевода, базирующиеся на глубинных структурах, делают такой прием чуть ли не основой всякого перевода. Это представляется безусловно неверным» [Марчук 1985: 50]. Это значит, что интерпретация – чаще всего вообще не перевод.

В повседневной речевой практике интерпретация может резко противопоставляться переводу. При этом предполагается, что перевод

полностью ориентирован на оригинал и точно его воспроизводит, а интерпретация представляет собой более или менее субъективное толкование содержания оригинала, в какой-то степени искажающее его объективный смысл [ср.: Домашнев, Шишкина, Гончарова 1983].

Таким образом, общепринятое употребление слова «интерпретация» имеет нетерминологический характер. С одной стороны, это слово означает способ изложения содержания оригинала, который может быть противопоставлен переводу, а с другой стороны, этот способ изложения и есть перевод или, во всяком случае, составная часть перевода или отдельный его вид (устный перевод). При этом, разумеется, не раскрывается, что, почему и для чего «интерпретируется».

Важный шаг к уточнению понятия «интерпретация» был сделан авторами книги «Основы общего и машинного перевода» И.И. Ревзином и В.Ю. Розенцвейгом. Они предложили использовать этот термин для обозначения такого переводческого процесса, когда для выбора варианта перевода переводчику необходимо обратиться к той ситуации в действительности, которая описывается в переводимом сообщении. [Ревzin, Розенцвейг 1964]. Тогда в процессе перевода можно будет различать две различные процедуры: собственно *перевод*, осуществляемый непосредственным переходом от некоторой речевой последовательности (текста) на одном языке к речевой последовательности на другом языке, благодаря знанию системы соответствий между единицами этих языков; и *интерпретацию*, при которой переводчик, абстрагируясь от сообщения в оригинале, говорит на другом языке об описанной в этом сообщении ситуации («воссоздаёт ситуацию»), используя свой предыдущий опыт и знания о данном «кусочке действительности».

Формируя свою концепцию, И.И. Ревzin и В.Ю. Розенцвейг ссылались, в частности, на мнение А. Мальблана, также считавшего, что существует два вида перевода: непосредственно связанный с единицами оригинала и

значительно отходящий от них, созданный с помощью творческих приёмов – «сильных модуляций» и «удачных эквиваленций» [Ревзин, Розенцвейг 1964: 79]. И.И. Ревзину и В.Ю. Розенцвейгу термин *интерпретация* понадобился не для того, чтобы указать на разную степень подобия перевода оригиналу. Их интересует не то, какие приёмы использует переводчик, и что получается в результате использования того или иного приёма, а откуда он берёт сведения, необходимые ему для построения сообщения на языке перевода: из самих единиц оригинала или из реальности, лежащей за его пределами. При этом речь идёт именно о мыслительной деятельности самого переводчика в момент перевода. Понятно, что без обращения к действительности невозможно никакое речевое общение. Любое использование языковых знаков предполагает их интерпретацию по отношению друг к другу и по отношению к реальной действительности. Подобная интерпретация неизбежна и в процессе перевода, неотъемлемую часть которого составляет уяснение содержания оригинала, подлежащего передаче средствами иного языка. «Интерпретация текста, таким образом, это и процесс постижения произведения, и результат этого процесса, выражающийся в умении изложить свои наблюдения, пользуясь соответствующим метаязыком, т.е. профессионально грамотно излагая свое понимания прочитанного» [Кухаренко 1988: 14].

Поскольку в содержание высказывания в большинстве случаев входит указание на то, какая ситуация в нём описывается («о чём говорится в этом высказывании»), при уяснении содержания оригинала для переводчика крайне важно выявить и эту его часть, чтобы сохранить её в переводе (тем самым, «обратиться к реальной действительности»). Если не считать случаев замены описываемой ситуации для передачи цели коммуникации, эквивалентность перевода оригиналу всегда включает описание одной и той же ситуации [Баканова: <http://liber.rsuh.ru/Conf/Slovo/bakanova.htm>].

Таким образом, согласно концепции И.И. Ревзина и В.Ю. Розенцвейга, процесс перевода немыслим без обращения к действительности в том смысле,

что без учёта описываемой ситуации невозможно ни понимание оригинала, ни обеспечение эквивалентности перевода. Разделение *перевода и интерпретации*, независимо от воли авторов концепции, подразумевает, что перевод может и должен осуществляться без обращения к реальности, а когда такое обращение имеет место, так это уже не перевод, а нечто принципиально иное. Тем не менее, концепция И.И. Ревзина и В.Ю. Розенцвейга обнаруживает несомненную научную ценность. Прежде всего, они специально оговорили, что в практической деятельности перевод и интерпретация в чистом виде не существуют, а тесно переплетаются друг с другом, и в любом виде перевода имеет место как непосредственный переход от текста оригинала к тексту перевода, так и перевод через обращение к действительности. Они также подчеркнули, что такой переход (собственно перевод) осуществляется по заранее установленной системе соответствий, при создании которой «учитывалась та действительность, те ситуации, которые отражают соответствующие категории в том и другом языке» [Ревзин, Розенцвейг 1964: 58].

Таким образом, речь идёт не об отказе от обращения к действительности вообще, а лишь о возможности осуществить необходимую интерпретацию (хотя бы не в полном объёме, частично) до начала процесса перевода с тем, чтобы при переводе переводчик мог бы использовать полученные выводы, не проделывая заново мыслительных операций, которые устанавливают, что такие единицы двух языков описывают одну и ту же реальность. Под интерпретацией следует понимать не просто обращение к действительности. Энциклопедические словари, исторические источники содержат сведения о каких-то реальных фактах, и обращение к ним – это тоже своего рода интерпретация, на основе которой принимается решение о выборе варианта перевода. Если справедливо мнение, что суждение об эквивалентности единиц разных языков невозможно без интерпретации их значений, в том числе и по отношению к обозначаемой реальности, то единственным основанием для

различия двух процедур в процессе перевода являются степень участия самого переводчика в осуществлении такой интерпретации и возможность использования результатов интерпретации, выполненной другим лицом вне рамок рассматриваемого акта перевода [Комиссаров 1982: 12].

В.Н. Комиссаров выделяет три типа интерпретации, понимая под этим термином обращение переводчика к экстравербальному опыту и учитывая, что такое обращение всегда предшествует, сопровождает или следует за толкованием языковых единиц, актуализированных в конкретных, речевых контекстах:

- а) контекстуальная интерпретация языковых единиц, составляющих высказывание, по отношению друг к другу и к реальной действительности, обеспечивающая понимание высказывания;
- б) переводческая интерпретация первого типа, необходимая для использования соответствия и способов перевода, установленных до начала данного процесса перевода, и включающая такие операции, как нахождение соответствий (в словарях, глоссариях, учебных пособиях), решение вопроса об уместности применения соответствий, известных переводчику, выбор определённого приёма перевода, выбор одного из предлагаемых вариантов;
- в) переводческая интерпретация второго типа, необходимая для отыскания нового (или неизвестного до сих пор переводчику) соответствия или контекстуального способа перевода путём самостоятельного творческого акта переводчика с учетом особенностей контекста, описываемой реальности, обстановки акта перевода и других релевантных факторов [Комиссаров 1982: 15].

Все три вида интерпретации составляют неотъемлемую часть переводческого процесса, хотя роль и масштабы каждой из них не остаются одинаковыми не только для разных высказываний, но и для разных частей одного и того же высказывания. Существуют языковые единицы (некоторые термины и собственные имена) практически не зависящие от контекста и почти

не требующие контекстуальной интерпретации; постоянные соответствия, всегда используемые при переводе определённых единиц данного языка на другой данный язык, хорошо известные переводчику и не требующие интерпретации контекста и ситуативной обстановки для их выбора, высказывания и текста, при переводе которых переводчику достаточно знать необходимые соответствия и уметь их правильно использовать, не прибегая к комплексной интерпретации.

Некоторые специалисты усматривают в подобной интерпретации «глубинного» смысла сущность как устного, так и письменного перевода. Наиболее подробно такая «интерпретативная» концепция перевода изложена в работах Д. Селескович [Баканова: <http://liber.rsuh.ru/Conf/Slovo/bakanova.htm>]. Ее автор исходит из того, что задача переводчика состоит в передаче на другой язык «смысла» переводимого высказывания, который создаётся в речи и существует лишь в определённый момент, в определенной обстановке или определённого лица. В любом высказывании следует различать его языковое содержание, складывающееся из значения языковых единиц, составляющих высказывание, и его смысл, возникающий в момент речи в конкретных условиях, когда языковое содержание высказывания сочетается с необходимыми познаниями слушателя. Такой смысл, или «содержание речи», не совпадает с языковым содержанием высказывания, так как фраза вне контекста коммуникации значит не то, что она значит тогда, когда ее использует одно мыслящее чувство, адресуясь к другому такому существу.

Понимание смысла представляет собой его интерпретирующих, то есть извлечение смысла, минуя языковое содержание. Это происходит мгновенно и интуитивно, и в памяти сохраняется только извлеченный смысл («идеи»), а не способ его выражения в высказывании, то есть не языковое содержание высказывания, определяемое набором языковых единиц. Обращение к языковому содержанию, значениям языковых единиц лишь затрудняет и искажает понимание [Баканова: <http://liber.rsuh.ru/Conf/Slovo/bakanova.htm>].

Отсюда следует, что всякий перевод – это интерпретация. В переводе присутствуют три элемента: речевое высказывание на ИЯ, понимание переводчиком смысла этого высказывания – уже вне этого языка – и перевыражение этого смысла на ПЯ. В целом, перевод – это операция над идеями, а не над знаками, и переводчик добирается до смысла, преодолевая языковое выражение и содержание высказывания.

Таким образом, возможность и необходимость интерпретируемого смысла, непосредственно не составляющего содержания высказывания, но выводимого из него в условиях конкретного акта коммуникации, не вызывает сомнения. В процессе коммуникации неоднозначными являются вопросы, каково место такой интерпретации в переводе и можно ли утверждать, что цель перевода заключается в передаче интерпретируемого смысла. Следует признать, что задачей переводчика является более точно передать именно «языковое содержание» оригинала. Передача «языкового содержания» оригинала не означает, что в переводе будут обязательно использованы аналогичные языковые единицы или структуры. Важно, однако, отметить, что используемые при этом различные виды интерпретации составляют часть переводческого процесса и направлены на наиболее полное восприятие того, что реально сказал автор оригинала, а не того, что он хотел сказать, или что следует из сказанного.

Признавая правомерность и возможность ряда интерпретаций одного произведения, не следует делать вывода о полном произволе интерпретатора – переводчика. Все они исходят из одной и той же данности: текста. Художественный текст сложен и многослоен. Задача его интерпретации – извлечь максимум заложенных в него мыслей и чувств поэта. Интерпретатор (читатель, исследователь) постоянно и неизбежно включает свой опыт в восприятие текста. Произведение при этом остается неизменным. Не изменяются и объективно наличествующие в нем сигналы, вызывающие к жизни столь разные эмоции и ассоциации. Но каждый читатель осваивает

только часть из них. «Наше восприятие всегда избирательно. Философы, психологи, семиотики, семасиологи давно обратили внимание на то, что из бесконечного разнообразия свойств объекта человек отбирает главные (для себя) в данной ситуации и строит свою шкалу оценок и свое поведение, отталкиваясь от них. Нечто подобное происходит при восприятии художественного объекта – литературного произведения, что естественным образом оказывается на его интерпретации» [Кухаренко 1988: 9].

В том случае, когда при передаче «интерпретируемого» смысла ТО переводчик выходит за рамки процесса перевода, берет на себя функции равноправного участника межъязыковой коммуникации, самостоятельно решает, как следует толковать оригинал, то при интерпретации такого рода до сведения рецептора перевода доводится не само содержание оригинала, а иное сообщение, созданное переводчиком после уяснения им этого содержания и на основе его. Такую интерпретацию В.Н. Комисаров противопоставляет «с собственно переводу», всецело ориентированному на оригинал, и говорит, что она может использоваться переводчиком также в рамках межъязыковой коммуникации, в основном, в ее устной форме [Комисаров 1982:19]. Таким образом, мы имеем дело с четвёртым видом интерпретации, в результате которой получается даже не пересказ, а своего рода «переводческая версия», исправляющая, дополняющая или уточняющая оригинал, чтобы облегчить взаимопонимание между участниками коммуникации. Правомерность и границы подобного дополнительного вмешательства переводчика в процесс межъязыкового общения зависят от конкретных условий, социального, профессионального статуса переводчика, его личных отношений с участниками коммуникации и т.п., но очень важно отличать эти аспекты его деятельности от выполнения им собственно переводческих функций.

Как видим, ученые-переводоведы трактуют термин «интерпретация» не одинаково. Одни (напр., Ю.Н. Марчук) при этом понимают изложение ТО своими словами, другие фактически имеют в виду процесс перевода,

переводческую деятельность. «В литературе по теории перевода термин «интерпретация» трактуется столь широко, что его разные понимания противоречат друг другу – это: а) субъективное изложение чужого текста и б) реконструкция подлинного авторского смысла, оставшегося «за скобками» формального выражения» [Крюков 1987: 62].

Подводя итог рассуждениям, отметим, что термин «интерпретация» может употребляться в переводческой литературе, по крайней мере, в четырёх значениях. В зависимости от того, в каком значении используется термин, интерпретация может либо противопоставляться понятию «перевод», либо составлять неотъемлемую часть переводческого процесса. Мы будем понимать под *интерпретацией* *процесс творческого переосмыслиния* текста оригинала (ТО) и *результат этого процесса* – переводной текст (ПТ).

«Являясь деятельностью, происходящей в пространстве и времени, интерпретация переводчиком исходного текста, по определению, уникальна. Важно подчеркнуть, что уникальность интерпретации все-таки не предполагает ее полной произвольности. Наоборот, каждая интерпретация представляет собой одну конкретную актуализацию смыслового потенциала данного текста, то есть актуализацию, опирающуюся на историчность данного текста как образца определенного жанра или типа текста. Таким образом, несмотря на свою неопровергнутую уникальность, интерпретация является исконно социальной по своему характеру» [Ляхтеэнмяки 1999: 38].

Выводы по первой главе

1. Понимание текста как научная проблема находится на стыке многих дисциплин и исследовательских подходов. Многочисленные типологии понимания имеют, как правило, иерархический характер и функционируют в качестве восходящего ряда, в котором каждый предыдущий уровень является непременным условием для существования следующего.

2. Понимание – это результат умственного восприятия текста. В пределах этого термина различаются следующие интенциональные типы понимания: узнавание, постижение, декодирование, осмысление, интерпретация [Васильев Л.Г. 1999 (д)].
3. Интерпретативная деятельность, направленная на текст оригинала (ТО), основана на понимании и имеет комплексную семиотическую природу, основанную на активации сигнификаторов автора и интерпретатора.
4. Основой для адекватной интерпретации текста является его понимание. В этом случае переводчик как реципиент / интерпретатор должен выходить на распределяющий уровень понимания и овладевать рефлексивными техниками понимания [Богин 2001]. Это будет способствовать улучшению качества перевода.
4. Перевод есть исчерпывающая передача смыслового содержания подлинника и полноценное функционально-стилистическое соответствие ему. Художественный перевод – перевод художественной литературы с обязательной передачей художественно-эстетических достоинств оригинала. Результатом художественного перевода является полноценный художественный текст на языке перевода.
5. В отличие от других видов перевода, допускающих одно единственное толкование, художественный перевод допускает множество различных, но равноценных с точки зрения художественной ценности вариантов.
6. Современное переводоведение признает возможные опущения, добавления и изменения отдельных элементов передаваемой информации при принципиальной переводимости релевантной части содержания ТО. Это указывает на некорректность «теории непереводимости» поэзии с одного языка на другой.
7. При поэтическом переводе происходит столкновение формы и содержания. С одной стороны, форма и содержание поэтического произведения неразрывны, так как содержание оформлено, а форма содержательна. С другой

стороны, связь этих категорий неоднозначна и противоречива. При передаче художественного произведения средствами другого языка, переводчик должен выразить мысль, не изменяя ее внешнему и внутреннему эстетическому оформлению.

8. Информация поэтического текста подразделяется на два вида: смысловую и эстетическую. Смысловая информация (отражение в сознании реципиента некоей референтной ситуации) в свою очередь подразделяется на две разновидности: фактуальную и концептуальную. Фактуальная информация есть сообщение о некоторых фактах и/или событиях, которые имели, имеют, либо будут иметь место в реальном или вымышленном мире. Концептуальная смысловая информация представляет собой в конечном счете концепцию мира, то есть авторский вывод о том, каков этот мир или каковым он должен или не должен быть. Эта информация всегда имплицитна и объективируется с помощью фактуального содержания. Над фактуальной и концептуальной информацией часто главенствует эстетическая информация, которая, в свою очередь, подразделяется на: собственно эстетическую информацию, катарсическую, гедонистическую, аксиологическую и суггестивную.

9. В зависимости от того вида информации, который переводчик желает с максимальной точностью воспроизвести, возможны три принципиально разных метода перевода одного и того же поэтического подлинника – поэтический, стихотворный и филологический.

10. Одна из причин множественности переводов заложена в различном понимании переводчиками ТО в силу того, что они обладают разными информационными запасами.

11. Переводчик привносит в текст художественного перевода элементы собственного восприятия ТО. Как каждая отдельная языковая личность, переводчик по-разному интерпретирует текстовую информацию, по-разному репрезентирует себя в общем поле информационного пространства. Он обладает своими особенностями переводческой стратегии, использует свои

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.

12. Под переводческой интерпретацией мы понимаем процесс творческого переосмыслиния текста оригинала и результат этого процесса – переводной текст (ПТ). Основой интерпретации является понимание исходного текста.

ГЛАВА 2. СТИХОТВОРЕНИЕ Г. ГЕЙНЕ «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*», ЕГО ПОНИМАНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

2.1. Методы анализа поэтического текста

Методика анализа поэтического текста требует максимально учитывать специфику этого литературного рода. Само слово *поэзия* произошло от греческого *poiesis* – *делаю, творю* и означает *искусство слова в стихотворной форме* [Елисеев, Полякова 2002: 148]. Термин *поэтический*, в свою очередь, истолковывается как *свойственный поэзии, образный, художественный*. Понятие *стихотворная речь* используется как синоним к понятию *мерная речь*, то есть «речь, характеризующаяся равномерным чередованием долгих и кратких слогов, ускорения и замедления темпа, повышения и понижения тона и т.п.» [Ахманова 1969: 239]. Следовательно, под *поэтическим текстом* мы будем понимать *художественное произведение в стихотворной форме*. Анализируя такого рода произведение, обратим внимание на то, что в стихотворном тексте становятся значимыми те структурные уровни, которые обычно не рассматриваются или почти не рассматриваются при анализе прозы (метр, ритм, фонетика). С другой стороны, те элементы художественной структуры, которые кажутся общими и для прозы, и для поэзии, в лирическом стихотворении проявляют себя совершенно по-другому, нежели в эпическом тексте.

Само понятие *анализ текста* имеет достаточно широкие границы. Рассмотрим два различных подхода к анализу текста.

Согласно М.М. Бахтину, «текст может анализироваться как исторический источник с точки зрения отражённых в нём исторических событий и реалий». В то же время социолог анализирует текст с целью определения его социальных функций, а также с точки зрения его социального генезиса; подход к тексту с точки зрения психоаналитика подчинён выявлению подсознательных истоков творческого акта; возможно прочтение текста в контексте философских

концепций – так трактовала и трактует текст философская критика и эссеистика. Как отмечает М.М. Бахтин, при всём несходстве этих подходов, «они объединены общим родовым признаком: текст в них рассматривается через призму внетекстовых факторов, через нечто, лежащее вне его самого, берётся как высказывание, как реплика в контексте других высказываний о мире» [Бахтин 1986: 159 – 286].

Но текст может рассматриваться и как автономное целое, определённым образом организованное единство, обладающее собственными внутренними законами. Подобный метод описывают в своих работах Д.С. Лихачёв [Лихачев 1981], Ю.М. Лотман [Лотман 1970, 1972], Б.А. Успенский [Успенский 2000]. Выявлением этих законов занимаются лингвистика текста, лингвистическая поэтика и литературоведческая наука.

Лингвистический метод подразумевает исследования метрики, фонетики, поэтической лексики, грамматики текста и стилистики. Литературоведение изучает проблемы жанровой поэтики, тематики, композиции, лирического субъекта и стиля. Сегодня уже практически не дискутируется положение, какой подход при анализе произведения считать верным в теории перевода – лингвистический или литературоведческий. Должен быть синтез того и другого [Баканова: <http://liber.rsu.h.ru/Conf/Slovo/bakanova.htm>].

Оба метода рассмотрения художественного текста существуют в рамках филологического анализа. В первом случае, когда текст берётся как высказывание, речь идёт о составлении *реального комментария* к нему (термин Д.М. Магомедовой). Этим аспектом анализа занимается филологическая дисциплина *текстология*. Во втором случае предметом анализа оказывается *внутренняя структура художественного текста* [Магомедова 2004: 6 – 7]. Как формулирует Ю.М. Лотман, «в основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и «отдельность» этих элементов теряет

абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста». Под «структурным целым» Ю.М. Лотман понимает различные уровни текста: метр, ритм, фонетика, лексика, синтаксис [Лотман 1972: 11].

Методика Б.А. Успенского базируется на рассмотрении текста на разных структурных уровнях: а) план идеологии; б) план фразеологии; в) план пространственно-временной характеристики; г) план психологии [Успенский 1995: 218 – 220]. Подобный подход основывается на отношении автора к персонажу и композиции произведения.

Лингвистический анализ – это совокупность эвристических приемов, изучение конкретного языкового материала, из которого «сделан» текст. Он направлен не на простое выявление тех или иных стилистических приемов или стилистических средств, а на разъяснение эстетического воздействия, оказываемого художественным произведением. Лингвистический анализ художественного текста обязан своим рождением Л.В. Щербе. Его опыты лингвистического толкования стихотворений не утратили своего теоретического и практического значения и сегодня [Домашенко 2007; Кудрявцева 2007]. Термины *толкование* или *интерпретация*, в данном случае, представляются нам более правильным, так как они предполагают и анализ, и синтез, и «челночное движение» между деталями и текстовым целым (т.е. разбор, соединение и перекомбинирование текста). Если заменить «лингвистическое» толкование «лингвоэстетическим», «работа с текстом сразу же приобретает целенаправленность, конкретный смысл: это не просто манипуляция с различными единицами текста, но их оценка с функциональной точки зрения» [Флоря 1998: 3]. Это значит, что элементы текста будут рассматриваться прежде всего как форманты художественных смыслов и художественной информации. Все в литературном произведении – намерение автора, его идеи, образы и т.д. – реализуются в словах, то есть языковом материале. Проблема связи слова, образа и мысли выступает более остро, когда

речь идет о поэзии. Форма лирического стихотворения образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника, – таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков. Эстетическим смыслом могут обладать как фонемы, так и морфемы, части речи и единицы синтаксиса, то есть все элементы языка. «Синонимом эстетичности часто бывает окказиональность, т.е. индивидуально-авторское, оригинальное использование языковых единиц. Окказиональность распространяется на весь язык» [Флоря 1998: 5].

Сопоставительный анализ оригинала поэтического текста и его перевода на другой язык представляет для нас особый интерес. До сих пор исследователями часто подчеркивалась несамостоятельность переводов, их зависимость от оригинала. Чем больше переводов одного и того же оригинала, тем больше оснований рассматривать переводы в совокупности как некий своеобразный текст. Мы исходим из того, что объективное отражение оригинала достигается чаще всего через ряд переводов, которые дополняют друг друга, раскрывают разные аспекты подлинника. Рассмотрение этого произведения в широком филологическом «контексте» открывает новые перспективы в изучении художественной литературы, а также в практике перевода. Для того, чтобы оценить получаемую близость перевода к оригиналу, Я.Л. Либерман предлагает использовать два подхода: интегральный и дифференцированный [Либерман 1995: 12].

Суть интегрального подхода в том, что «потенциал произведения оценивается по комплексному, функционально связанному с ним косвенному показателю» [Либерман 1995: 13]. В качестве такого показателя он использует характер лирического героя. Понятие «характер лирического героя» как критерий адекватности поэтического перевода было предложено А.Б. Абуашвили и обосновано тем, что «в лирике... общий художественный эффект во многих своих гранях определяется в образе лирического героя, и

предметное представление об этом образе может значительно приблизить целостную художественную идею стихотворения, его общий эффект к переводчику» [Абуашвили 1989: 21]. Таким образом, по тому, как отображается картина мира в глазах героя, линия его судьбы, индивидуально-психологическое своеобразие в переводе и оригинале, можно судить, насколько ПТ адекватен ТО. Превалирующую роль в оценке близости эмоционально-психологического потенциала перевода и оригинала играют литературоведческие методы.

При дифференциированном подходе дело обстоит иначе. Здесь важнейшую роль играют лингвистические методы. Суть дифференциированного подхода, по определению Я.Л. Либермана, состоит в ««поэлементном» сопоставлении перевода и оригинала по всем составляющим эмоционально-психологического потенциала, обусловленным влиянием определяющих этот потенциал факторов: по содержанию, по образному и фонетическому строю, по строфической структуре и системе рифмовки» [Либерман 1995: 13].

Таким образом, сопоставительный анализ перевода, то есть анализ формы и содержания текста перевода в сопоставлении с формой и содержанием оригинала, является важным методом исследования в лингвистике перевода. ТО и ПТ представляют собой факты, доступные наблюдению и анализу. В процессе перевода устанавливаются определенные отношения между двумя текстами на разных языках (текстом оригинала и текстом перевода). Сопоставляя такие тексты, можно раскрыть внутренний механизм перевода, выявить эквивалентные единицы, а также обнаружить изменения формы и содержания, происходящие при замене единицы оригинала эквивалентной ей единицей текста перевода. При этом возможно и сравнение двух или нескольких переводов одного и того же оригинала. Сопоставительный анализ переводов дает возможность выяснить, как преодолеваются типовые трудности перевода, связанные со спецификой каждого из языков, а также какие элементы

оригинала остаются непереданными в переводе. В результате получается описание «переводческих фактов», дающее картину реального процесса.

Далее мы проведем лингвоэстетический анализ одного из поэтических произведений Г. Гейне, опираясь на опыт академика Л.В. Щербы. При сопоставительном анализе ТО и ПТ мы будем рассматривать внутреннюю структуру художественного текста по методу Д.С. Лихачева и Ю.М. Лотмана и применять метод дифференцированного подхода. У Ю.М. Лотмана мы позаимствуем предложенный и практикуемый им метод подсчёта гласных, согласных, метод выявления в процентном отношении состава ударных гласных, метод составления лексического словаря и метрической организации каждого перевода. Опираясь на методику М.Л. Гаспарова, мы представим подстрочный перевод ТО и на его основе выявим показатель вольности и точности всех переводных стихотворений. При этом каждый ПТ рассмотрим в отдельности на разных языковых уровнях.

Понимая, что при анализе любого поэтического текста следует учитывать мировоззрение поэта, его принадлежность к определенному литературному направлению, этапы творческих исканий, культурно - исторические события и т.д., представляется логичным начать анализ со знакомства с поэтом, его поэтическим наследием и историей создания произведения.

2.2. История создания стихотворения «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*»

Одно из лучших поэтических произведений великого немецкого поэта Генриха Гейне (1797 – 1856) – «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*» – включено в собрание лирических стихотворений «*Книга песен*». Этот сборник определяет место, которое прочно занял в литературе молодой Гейне, – недаром в представлении широкого читателя его имя как одного из крупнейших представителей мировой литературы более всего ассоциируется со стихами «*Книги песен*», которая была впервые опубликована в октябре 1827

года, «постепенно став бестселлером, при жизни поэта переиздавалась тринадцать раз и обеспечила Гейне мировую славу» [Lackner 2006: 34 (перевод автора – далее О.Ф.)]. В ней была собрана вся ранняя лирика поэта, в значительной части уже опубликованная на протяжении 20-х годов XIX века. Как единая и цельная «Книга песен»

Сборник «Книга песен» был выдающимся для своего времени произведением, так как Гейне утверждает здесь оригинальные новаторские принципы как с точки зрения законов стихосложения, так и в самом содержании поэзии, в понимании ее объекта. Д.И. Писарев высоко ценил Г. Гейне, называя его «самым новейшим из мировых поэтов», который «всех ближе к нам по времени и по всему складу чувств и понятий» [Писарев 1956: 100]. А.С. Пушкин восхищался широтой восприятия Г. Гейне – «одного из величайших лириков мировой литературы», писал о его «живой и творческой душе» [Дейч 1974: 148].

Из стихов данного сборника можно многое узнать о жизненных перипетиях поэта. Доминирующая в сборнике тема любви является ничем иным как поэтической трансформацией неразделенной любви юного Гарри к кузине Амалии, увлечение его младшей кузиной Терезой и другие сердечные склонности Гейне. Но свой «любовный роман в стихах» Г. Гейне отнюдь не ограничил рамками поэтической биографии, а возвысил до уровня философско - романтической трактовки темы любви как первоосновы бытия.

Идейно-эстетическая ценность «Книги песен» не ограничивается осмыслением лишь темы любви; уже с первого цикла в роман о любви властно врываются социальные мотивы. Любовная драма героя не просто переплетается с ними, но в основе своей определяется общественными противоречиями Германии начала XIX века. По сути «Книгу песен» можно было бы назвать «романтическим социально-психологическим романом в стихах» [Берковский 1962: 407].

Новаторством является и яркая народность «Книги песен», особенно в лучших ее циклах: «Лирическое интермеццо» (1822 – 1823) и «Возвращение на

родину» (1823–1824), в которых поэтическое мастерство Г. Гейне проявляется особенно ярко. В них впервые четко определяются принципы восприятия поэтом песенного фольклора, в значительной степени обусловившие соответствующий характер «*Книги песен*». Это была новая лирика, неотразимая своей задушевностью, простотой, человечностью. Д.И. Писарев, относившийся не только строго, но и придирчиво к лирической поэзии, подвергший, в частности, сокрушительному разбору и некоторые произведения Гейне, признавался: «Нет ни малейшей возможности отрицать чарующую прелест гейневской поэзии» [Писарев 1956: 186].

Поэзия Гейне была вызовом старой романтической школе, знаменовала переход к новой, реалистической поэзии в Германии. Один из циклов «*Книги песен*» под названием «*Die Heimkehr*», известный русскому читателю как «Снова на родине», «Опять на родине» или «Возвращение на родину», был опубликован в мае 1826 года в первой части «*Путевых картин*» и с некоторыми изменениями включен в состав «*Книги песен*». Этот цикл был посвящен Рахели Фарнхаген фон Энзе, жене известного берлинского литератора и дипломата. Рахель играла заметную роль в культурной жизни Берлина, в ее салоне часто бывал молодой Гейне, которого она опекала.

«Возвращение на родину» по стилю и композиции имеет много общего с «Лирическим интермеццо». Но в этом цикле еще сильнее звучат реалистические тона, еще резче намечается отход от старых, романтических канонов. Этот цикл был опубликован в Гамбурге в 1826 году, в первом томе «*Путевых картин*». По содержанию и по своим биографическим предпосылкам он мог примыкать к путевой книге: здесь изображалось возвращение на старые места, родные и знакомые, на Рейн и в Гамбург. Название цикла связано с тем, что работал над ним Гейне главным образом в 1823 году, когда вернулся из Берлинского университета и посетил родные места: родителей в Люнебурге и семью дяди Соломона в Гамбурге [см.: Дейч 1974: 243].

В отличие от «Лирического интермеццо», где действие любовной повести всё ещё происходит во сне или в тайниках души, окутанной дымкой, в разделе «Возвращение на Родину» нам предстаёт в графически четких линиях немецкий город, его реальные обитатели, да и сама возлюбленная поэта выходит, наконец, из тумана и оказывается – она не королевская дочь, не безликая в своей многоликости красавица, а обыкновенная женщина, к тому же ещё несчастная, обременённая нуждой и житейскими заботами [Миримский 1966: 113].

Стихи этого цикла являются свидетельством духовного перелома, который был пережит поэтом: поэт делает попытки освободиться от несчастной любви, от воспоминаний о ней, и ищет для себя новой дороги в жизнь. Гейне умеет выразительно, ощутимо и общедоступно передать свои душевые состояния. Как лирический поэт он правдив и точен по отношению к себе. «Высокий стиль» лирических переживаний поэт постоянно разрушает нарочитыми прозаизмами, легко играет контрастами серьезного и смешного. Цикл «Возвращение на родину» включает в себя 93 стихотворения, пять из которых имеют названия. Остальные 88 стихотворений, меньшие по объему, автор оставляет без названия. В этих стихах Г. Гейне славит земную любовь во всем ее реальном жизненном обаянии. Не менее реальную основу получают темы любовных жалоб и мук, разлуки и одиночества лирического героя.

В цикл «Die Heimkehr» («Возвращение на родину») входит одно из лучших стихотворений раннего Гейне – «Ich weiss nicht, was soll es bedeuten...», известное русскому читателю под названием «Лорелея». Старинное предание о Лорелее возникло там, где Рейн, кажущийся спокойным, особенно опасен. У неприступной 132-метровой скалы близ города Бахарах река делает резкий поворот. Ширина реки в этом месте сужается до 113 м., а глубина ее достигает 25 м. В результате чего поток воды бьется о скалы, Рейн становится неожиданно мощным. Раньше, до 30-х годов прошлого века, когда еще не были взорваны прибрежные скалы, здесь раздавалось семикратное эхо, создавалось

впечатление, что звук исходит от скал. До XIX века у сегодняшней скалы существовал небольшой водопад и было сильное течение [Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Loreley>]. Происхождение имени *Loreley* трактуется неоднозначно. Бесспорной остается связь названия с кельтским словом *Ley* – *скала* (природный сланец) или *камень*. *Lore* связывают с древненемецким *lorlen*, современными глаголами *rauschen*, *turmeln*, то есть *журчать*. До XIX века скала имела название мужского рода *der Lurlei*, *der Lorley*, *der Lurleberch* [<http://loreleytal.com/loreley/index.html>]. Название скалы трансформировалось в женское имя. Старинная германская легенда рассказывает о красивой девушке по имени Лорелея, которая сидела на скалистом берегу Рейна и пела так прекрасно, что гребцы проплывавших мимо кораблей забывали обо всем на свете. Заслушавшись песнями Лорелеи, они бросали весла, потерявшие управление корабли неслись по течению и разбивались о прибрежные скалы. Многие моряки оставили свои души здесь в спокойной местности между маленькими городками Бахарах и Санкт-Гоарсхайзен. Виновницей этих кончин считается Лорелея.

Эта печальная легенда постоянно вдохновляла поэтов и художников. Первым создал стихотворный вариант легенды о Лорелее (Лоре – Лей) немецкий поэт-романтик и собиратель народных легенд Клеменс Брентано [Гучинская, Чистова 1984: 86 – 87, 94 – 97]. Главная героиня романа «*Годви*» (1801–1802) Виолетта, с юных лет вставшая на греховный путь, поет о раскаявшейся грешнице, о том, как моряки, завороженные ее голосом, теряли управление и разбивались о скалу. О том, как Лорелея предстала перед судом, но красота спасла ее от приговора. О том, как в прекрасную сирену влюблялся каждый, кто ее видел. А она отдала свое сердце простому лодочнику, уплывшему вскоре в другую страну. И в отчаянии от потери любимого, красавица в последний раз поднялась на утес и бросилась в Рейн. Жизнь не имела для нее больше никакого смысла. Лорелея, в понимании Брентано, –

тонко чувствующая женщина, которая страдает из-за собственной красоты, и самоубийство для нее – единственный путь спасения.

Все письменные упоминания о Лорелее, существующие после выхода романа К. Брентано, значительно отличаются друг от друга. Неизменными остаются в них высокий утёс, Рейн, дева, золотые волосы и чудесное пение девы. Но сюжеты и образы очень разнообразны. Знаменитую легенду называют то сказкой, то былиной, то балладой, то сказанием. Лорелея предстаёт в них русалкой, нимфой, сиреной, ведьмой, колдуньей, феей, волшебницей или просто девой.

Образ Лореи использовал Йозеф фон Эйхендорф в стихотворении «Лесной разговор» (1812) [Гучинская, Чистова 1984: 115 – 116]. Диалог происходит между путником, заблудившимся в лесной глухи, и колдуньей Лореей. Он предлагает ей свою любовь. Она ее отвергает, так как постигла мужское непостоянство. В ужасе он узнает в ней коварную рейнскую красавицу, которая заставляет его вечно блуждать по лесным чащам. Но здесь Эйхендорф стремится придать образу Лореи более широкий смысл, не связывая его злодейства с Бахарахом на Рейне. Но странно, что рейнская красавица оказалась в лесу. Ее стихия – вода. В сущности, у Эйхендорфа использован не столько образ, найденный Брентано, сколько имя героини.

В балладе Отто Генриха фон Лебена (1821) значительно упрощается фабула. Лора представлена здесь русалкой, которая глядит в Рейн с утеса при свете луны. Место событий абстрагировано, образ обобщен. Отличительная черта Лореи Лебена в том, что здесь не столько описывается яркий образ, созданный Клеменсом Брентано, сколько назидательное предостережение рыбака об опасности, предвещающей гибель.

Но лучшее стихотворение о Лорелее создал великий немецкий поэт Генрих Гейне [Ачкасов 2003; Bark 1988; Wachsmann 2001]. В «Лорелее» Гейне мотив роковой силы любви и образ рейнской волшебницы, пробуждающей гибельное чувство у обреченного лодочника, переплетаются с историей любви

самого поэта – на первый план выходят его собственные чувства и настроения. «Лорелея» Гейне получила всеобщее признание и стала одной из известнейших «народных песен» (музыку написал в 1837 г. Фридрих Зильхер). Несмотря на неповторимую и трудно передаваемую на другие языки чисто музыкальную впечатляемость гейневской «Лорелеи», это стихотворение почти у всех народов считается одним из величайших созданий мировой лирики. Даже немецкие фашисты в период своего крахового господства не могли изгнать из памяти немецкого народа строфы «Лорелеи». Но во всех нацистских песенниках бессмертная «Лорелея» печаталась с лаконичным указанием «автор слов неизвестен» [Fasel 1997].

Поэзия Гейне, непосредственность чувств, плавная напевность ритмов «Книги песен» привлекли многих композиторов. На строки гейневских стихов написаны почти 10 тысяч музыкальных сочинений. Некоторые его стихотворения положены на музыку свыше десяти раз. Музыку на слова Гейне создали А. Бородин, И. Брамс, Р. Франц, Э. Григ, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, М. Мусоргский, А. Рубинштейн, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Р. Штраус, Р. Вагнер, П. Чайковский, С. Рахманинов и десятки других композиторов. Многие романсы на слова Гейне стали любимыми песнями немецкого народа.

Простота, сила эмоций, богатство оттенков присущи лирической поэзии Генриха Гейне. Герой «Книги песен» – скромный человек, современник поэта, страдающий от одиночества, социального неравенства, ищащий забвения в любви, верности. Главная тема лирики Г. Гейне – история его несчастной любви. Как и для романтиков, любовь для автора «Книги песен» является первоосновой бытия, но эта первооснова трактуется им уже не столько в плане общефилософском, сколько как глубоко индивидуальное событие.

Несмотря на личный, глубоко индивидуальный характер, любовная лирика Гейне имеет большое социальное значение. Обобщая горький опыт своей неудачной любви, поэт резко осуждает мир купли и продажи, где брак по любви заменяется денежным расчетом, где не ценят подлинных человеческих

чувств, где над всем властвует чинопочитание, преклонение перед денежным мешком. Этот протест Гейне против зла и насилия читатели и критики заметили в первых же сборниках его лирических стихотворений, вошедших впоследствии в том «*Книга песен*».

«В России и сам Г. Гейне, и «Книга песен» глубоко вошли в литературный обиход. Ни один западный поэт после Байрона, не приобрел в русской литературе такой славы и любви, какой пользовался Гейне с 30-40-х годов XIX века» [Kluge 2002: 155 (перевод О.Ф.)]. К переводу произведений Г. Гейне на русский язык обращались более 100 переводчиков.

Гейне издают и читают. Современные историко-литературоведческие исследования подтверждают и заново выявляют черты первоходства и влияний этого великого поэта, мыслителя, художественного критика. Немецкий литературовед Э. Лакнер в своей статье к 150-летию со дня смерти Г. Гейне подчеркивает его непреходящую ценность, называя поэта «одним из остроумнейших сочинителей немецкого языка, который по сей день удивительно современен» [Lackner 2006: 34 (перевод О.Ф.)]. Некоторые произведения Г. Гейне, прежде всего это касается его поэзии, имеются на русском языке в нескольких разных переводах. Это явление вполне объяснимо, так как «...подлинные стихи можно переводить по многу раз, каждый раз прочитывая их по-разному» [Полетаев 1973: 474]. Это можно проследить на переводе даже одного стихотворения Г. Гейне из цикла «*Возвращение на родину*» его знаменитой «*Книги песен*». Несмотря на трудность перевода стихотворения Гейне «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*», ставшего в Германии одной из любимых народных песен, «десятки поэтов, известных и совсем неизвестных, пробовали на ней свои переводческие силы». «Лорелея» держит поэта, взявшегося ее переводить, в таком же плену, в каком коварная волшебница держала неосторожного путника, пленившегося ее красотой», писал в своей статье «И это все Лорелея...» В.В. Левик [Художественный перевод 1986: 259]. В «Библиографии русских переводов», составленной

А. Левинтоном и датированной 1958 годом, указано, что на 1956 год данное стихотворение переведено на русский язык 20-ю переводчиками [Генрих Гейне. Библиография русских переводов 1958: 198 – 199]. Известный немецкий литературовед Рольф Дитер Клюге добавляет, что «первый перевод был выполнен поэтессой Каролиной Павловой в 1839 году, затем последовали еще 19 переводов и 4 пародии» [Kluge 2002: 155 (перевод О.Ф.)]. Нам удалось найти еще 10 переводов – интерпретаций стихотворения о Лорелее, написанных в период с 1951 по 2005 год. XXI век представляет нам новые имена, переводы которых заслуживают внимания и вносят свой вклад в понимание поэзии Г. Гейне и обогащение русской культуры. В приложении 1 мы приводим таблицу, в которую внесен общий список переводчиков немецкого стихотворения *«Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...»* на русский язык, с указанием года публикации переводного текста. В данной работе анализируются интерпретации, представленные в переводах К.К. Павловой, Л.А. Мея, П.И. Вейнберга, –дть (полное имя переводчик не указывал), Ю. Веселовского, Н.М. Гальковского, А.А. Блока, В.В. Левика, С.Я. Маршака, А. Козырева, А.П. Ершова, Э. Левина, А. Эстрина, Кузнецова, А. Полонского, А. Луковенкова, Е. Меркулова, Т. Петровой и В. Завалишина [Блок 1935; Вейнберг 1862; Веселовский 1895; Гальковский 1909; – дть 1876; Ершов 1982; Завалишин 2005; Козырев 1982; Кузнецов 2003; Левик 1941, 1956; Левин 1987; Луковенков 2005; Маршак 1951; Мей 1859; Меркулов 2005; Павлова 1839; Петрова 2005; Полонский 2003; Эстрин 1999].

2.3. Лингвоэстетический анализ поэтического текста Г. Гейне

Стихотворение великого немецкого поэта Г. Гейне *«Ich weiß nicht, was soll es bedeuten..»*. [Heine 2003: 115 – 116] было переведено на русский язык несколько раз еще при жизни поэта, оно оставалось объектом деятельности поэтов-переводчиков XX века и переводится до сих пор. Об этом

свидетельствуют современные переводы, датированные 2000 – 2005 годами. В связи с этим возникает необходимость обратиться к исследованию текста оригинала (ТО) и понять, что привлекает переводчиков в этом небольшом по объему произведении.

Итак, перед нами поэтическое произведение, форма которого традиционно поставлена в жесткие рамки ограничений. Ритм, размер, количество стоп, рифма, тип чередования рифм, каденция, строфа, рефрен, звукопись – это те особые формы, которые, сочетаясь, придают стиху особый параметр музыкальности, те внутренние каркасные балки, которые сообщают архитектурному сооружению стиха неотразимую привлекательность. Зная, что в художественном тексте доминирует эстетическая информация, то все названные формальные особенности являются доминантами перевода.

Еще со времен Платона и Аристотеля звучание слова привлекало внимание мыслителей и теоретиков не в связи с оформляемым смыслом, но само по себе. Звукам приписывалась особая значимость: *r* – это что-то быстрое, энергичное; *l* – ровное, гладкое, блестящее; *i* – узкое; *a* – большое; *e* – вечное, значительное. Много позже теория звуковых ассоциаций квалифицировала звуки *u*, *d*, *r* как страшные, *i* – радостный, *m*, *n*, *l* – нежные и т.п. Конечно, трудно предположить, что названные значения входят вместе со «своими» звуками во все оформляемые слова, но определенные ассоциации они все же создают. Психолингвисты давно заметили, что образность слова, проявляющаяся в его звучании, чрезвычайно важна не только в онтогенезе, но и при догадке, в процессе восприятия незнакомого слова.

На современном этапе развития лингвистики исследователи уже не обращаются к выявлению семантического значения отдельно взятых звуков, так как выводы оказались слишком субъективны, но то, что смысловая символика звука проявляет себя в контексте поэтического произведения и вызывает определенные ассоциации, возникающие при восприятии окружающей действительности, утверждают такие ученые, как А. Белый,

В.М. Жирмунский, Ю.М. Лотман, Н.В. Черемисина и др. [Жирмунский 1973; Журавлев 1981; Лотман 1982; Черемисина 1981].

Мелодия музыкального стиха Г. Гейне, принесенная из XVIII века, нужна ему для особых целей, она помогает соединять, конструировать особым образом смысловые оттенки. Связанные друг с другом единой, хорошо знакомой мелодией, слова окрашиваются одной эмоцией, и их странный порядок, их иерархия делают обязательными повторы гласных. Выразительные возможности звуковых повторов (аллитерации, ассонанса) давно известны и широко используются поэтами всех времен и народов. Часто аллитерация носит ономатопеический характер: изображает происходящее, имитируя природный звук. Следовательно, даже такая минимальная единица, как звук, не имеющая собственного семантического содержания, при включении в художественную организованную речь создает дополнительную эстетическую и смысловую нагруженность высказывания за счет выполнения изобразительной и экспрессивной функций [Кухаренко 1988: 16]. Звуковой состав стихотворения Г. Гейне производит впечатление очень гармоничного при чтении вслух. Учитывая все это, обратим внимание на составы ударных гласных, которые несут на себе семантическую значимость целого текста.

Общее количество гласных звуков в стихотворении о Лорелее - 72

Гласные	A	Au	Ei	O	Ö	Eu	U	Ü	Е	Ä	I	Ie
Количество	11	5	10	8	2	1	7	1	6	3	16	2

Следует сразу оговориться, что поскольку «дифтонг является сочетанием двух гласных звуков в одном слоге и функционирует в качестве единой сложной единицы звуковой системы» [Словарь иностранных слов 2004: 199], в данном сопоставительном анализе он будет выступать в качестве гласной.

Следует учесть также, что буква *a*, дифтонги *ei* и *ai* передают следующие звуки: *a*→[a], [a:]; *ei*→[é]; *ai*→[ao]. В русском языке они будут близки звукам →[a], [a:]. Следовательно, из общего количества гласных в

стихотворении Гейне 26 передают звук [a], 11 гласных звук [o], 8 – [y] и 18 гласных звук [i].

Специфика звучания в поэтическом тексте является одним из способов оформления эстетической информации и при передаче компонентов содержания входит в инвариант перевода. В нескончаемых спорах о том, что в поэзии важнее – звучание или смысл, – истины не достигнуть, поскольку обе стороны этого особого текста, как справедливо замечает специалист в переводоведении И.С. Алексеева, составляют собой нерасторжимое единство [Алексеева 2004: 237].

Рассмотрим картину расположения ударных гласных в тексте оригинала:

1.	ei	o	eu	3.	ö	u	i	5.	i	ei	i
	i	au	i		o	u	a		ei	i	e
	ä	a	ei		o	ei	i		au	e	i
	o	i	i		ä	o	a		au	au	ö
2.	u	ü	u	4.	ä	o	a	6.	au	e	i
	u	ie	ei		i	ie	ei		e	i	a
	i	e	u		a	u	a		a	i	i
	a	o	ei		a	e	ei		o	ei	a

Красной нитью по всему поэтическому тексту Гейне проходит звук *a*: то спокойный, убаюкивающий (1, 2 строфы), то открытый, настораживающий (3, 4 строфы). В 5 строфе чистого [a] нет, но дифтонги *ei* и *au* передают звук близкий [a], похожий на плач или завывание. Из-за чего у реципиента нарастает чувство тревоги. В последних строках шестой строфы снова звучит чистый звук [a]. Гейне заканчивает стихотворение мечтательно-печальным признанием пагубной силы любви. И говорит он об этом достаточно

хладнокровно, как человек, испытавший глубокие чувства и познавший всю боль от безответной любви.

В оригинале повышена наполненность сонорными, что характерно для классического поэтического текста XIX века. В.В. Левик, говоря о сложности перевода стихотворения о Лорелее, указывал на «его музыкальность, обилие «горячих» *n* и *m*, обилие ласкающих *l*» [Художественный перевод 1986: 259]. У Гейне *l* встречается 22 раза, *n* – 45, *m* – 18. Нельзя обойти вниманием большое количество вибранта *r*, встречающегося в ТО 25 раз, и звонкого щелевого *z*, использованного 10 раз.

По справедливому замечанию Н.В. Черемисиной, «в поэтическом тексте принципиально важны не только сами по себе повторы гласных или согласных. Здесь художественную значимость приобретает взаимовлияние системы вокализма и консонантизма, особенно существенное для восприятия эвфонической звуковой инструментовки, — звуковых повторов, ориентированных на усиление благозвучия стиха» [Черемисина 1981:12]. Например в четвертой и пятой строфах ТО повтор слов с сонорными *m*, *n* и звуком *l* передает монотонность действий, усыпляет бдительность читателя, который, как и герой стихотворения, успокоен царящей тишиной и прохладой вечера.

Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.
Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

И вдруг в строфе шестой актуализируется шипящий звук *[ʃ]* и щелевой *[f]*. Сами звуки вызывают неприятную ассоциацию, нарушают идиллию, предвещают беду.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
 Ergreift es mit wildem Weh;
 Er schaut nicht die Felsenriffe,
 Er schaut nur hinauf in die Höh.
 Ich glaube, die Wellen verschlingen
 Am Ende Schiffer und Kahn;

Шестикратный повтор этих звуков передает надвигающуюся угрозу гибели. На фоне нормативного ожидаемого подобная звуковая замена является неожиданной, непредсказуемой и потому удивительной. Благодаря этому стилистическому приему внимание читателя сосредоточивается на том, что произойдет дальше. Неожиданное оказывается ярким, эффективным средством экспрессивности, средством повышения информативности текста благодаря возникновению известного в стилистике «эффекта обманутого ожидания».

Поскольку в силлабо-тонической системе большую роль играет повторяемость количества слогов в стихе, следует обратить внимание на разное количество слогов в строках оригинала:

1-я строфа	9 – 6 – 8 – 7
2-я строфа	8 – 6 – 8 – 6
3-я строфа	7 – 6 – 9 – 7
4-я строфа	9 – 6 – 8 – 7
5-я строфа	8 – 7 – 8 – 9
6-я строфа	9 – 7 – 8 – 6

В подлиннике на протяжении всего стихотворения перекрестно чередуются женская и мужская рифмы:

- bedeuten ж
- bin м
- Zeiten ж
- Sinn м

Выбор клаузулы определяет плавность или отрывистость мелодики финала строки и стиха в целом, то есть является весьма важным фактором при переводе поэтического текста.

Для нас стихотворение Г. Гейне о Лорелее интересно, прежде всего, тем, что своеобразное Гейне мастерство звуковой организации текста становится в этом произведении средством построения и передачи глубокого содержания. Оно является примером так называемой «акцентной системы, характерной для тонического стихосложения» [Томашевский 2003: 131]. Доминантными, наиболее активно работающими уровнями здесь выступают низшие – фонологический и метрический. Но нельзя забывать, что стих – это одновременно и последовательность слов и слово, значение которого отнюдь не равно механической сумме значений его компонентов, придает произведению двойной характер. Мы сталкиваемся с тем чрезвычайно существенным для всякого искусства случаем, когда один и тот же текст принципиально допускает более чем одну интерпретацию, интерпретация модели на более конкретном уровне дает не однозначную перекодировку, а некоторое множество взаимно эквивалентных значений.

Зная, что все языковые средства служат автору для выполнения художественных задач, убедившись в том, что языковые единицы, по уровневой иерархии предшествующие слову, актуализируются – нагружаются дополнительными значениями и функциями в художественном тексте, трудно себе представить, что огромная словесная масса не вносит свою лепту в создание дополнительной смысловой и эстетической глубины и емкости произведения [Кухаренко 1988: 32]. С этим мнением В.А. Кухаренко нельзя не согласиться, равно как и с высказыванием В.М. Жирмунского, когда он говорит о том, что «материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово» [Выготский 1964: 62].

По словам А.А. Потебни: «поэзия есть преобразование мысли посредством конкретного образа, выраженного в слове» [Потебня 2007: 233].

За миром слов стоит авторский образ мира, который предстоит распознать переводчику и передать его читателю. Авторская картина мира, развертываемая в поэтическом произведении в словесной форме, является отражением эстетической функции языка, предопределенной ценностным отношением поэта к проблемам бытия. При этом «связующим звеном между словом и образом выступает особый функциональный тип лексического значения – художественное значение, синтезирующее мысль и чувства писателя. Характер эстетического преобразования понятийного содержания и экспрессивных качеств слова, интенсивность связанных с ним ассоциаций, разная сила художественного обобщения в слове определяют типологию этой разновидности словесного значения и место того или иного слова в языковой картине мира [Поцепня 1997: 251].

Учитывая всю значимость отдельно взятого слова в поэтическом тексте, составим словарь стихотворения Г. Гейне, на основе которого мы получим – пусть грубые и приблизительные – контуры того, что составляет мир, с точки зрения этого поэта:

Местоимения	Существительные	Прилагательные	Глаголы	Наречия	Предлоги	Союзы
Ich	Märchen	traurig	weiß	so	aus	und
Es	Zeiten	alt	soll	dort	aus	und
Ich	Sinn	kühl	bedeuten	oben	in	und
Mir	Luft	ruhig	bin		mit	und
Es	Rhein	schön	kommt		bei	
Ihr	Gipfel	wunderbar	ist		in	
Sie	Berg	golden	dunkelt		auf	
Ihr	Abendsonnen schein	golden	fließt		an	
Sie	Jungfrau	golden	sitzet		mit	
Es	Geschmeide	wundersam	blitzet			

Es	Haar	gewaltig	kämmt			
Er	Kamme	klein	kämmt			
Er	Lied	wild	singt			
Ich	Melodei		hat			
Ihr	Schiffer		ergreift			
	Schiffe		schaut			
	Weh		schaut			
	Felsenriffe		glaube			
	Höh		verschlungen			
	Wellen		hat ...getan			
	Ende					
	Schiffer					
	Kahn					
	Singen					
	Lore-Ley					

Прежде всего, бросается в глаза, что мир текста определяется предметами. Именная лексика стихотворения может быть разделена на две основные группы: в одну войдут слова, служащие для описания природы – рейнского пейзажа (напр., *Rhein, Gipfel, Berg, Abendsonnenschein, Felsenriffe*), в другую – слова, создающие образ Лорелеи (напр., *Jungfrau, Geschmeide, Haar, Lied, Singen*).

Следует обратить внимание на употребление артиклей в тексте оригинала. Например, в пятой строфе стихотворения мы читаем: *Den Schiffer im kleinen Schiffe*. Несмотря на то, что поэт впервые упоминает о рыбаке, плывущем в лодке, слово *Schiffer* употреблено не с неопределенным артиклем, а с определенным, то есть не каждого проплывающего мимо губит своим пением чаровница Лорелея, а только того, кто засматривается на нее, кто польстился на красоту и богатство, погибает в речной пучине.

Таким образом, можно заключить, что artikel, всюду выполняя свою основную, нормативно присущую ему функцию, актуализируясь в художественном тексте, приобретает также и новую функцию: становится маркером дополнительной информации, которую не всегда легко распознать.

Нельзя обойти вниманием местоимения, встречающиеся в произведении. Стихотворение о Лорелее начинается с местоимения *ich*, акцентирующим внимание на настроении лирического героя. Через личное местоимение первого лица единственного числа лирический герой заявляет о себе. Перед нами раскрывается его внутренний мир. Гейне не пересказывает рейнскую легенду, а передает свое, индивидуальное, субъективное впечатление от нее. Возьмем первую строфику, которая сразу привносит свое авторское лирическое звучание. По-немецки это строфа звучит так:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Первая строка начинается со слова *ich* (я), во второй строке снова *ich*. В четвертой строке снова личное местоимение *mir* (мне). Так смысловой центр тяжести переносится на автора, и героем стихотворения становится не Лорелей, а сам поэт, задумчиво и задушевно передающий свое настроение. В заключительной строфе Гейне снова выражает субъективную мысль от первого лица, от самого поэта:

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.

Все разряды местоимений с разной степенью регулярности включаются в осуществление авторского замысла. Семантически недостаточные по своей

природе, они семантизируются в тексте и, не увеличивая его объем, несут дополнительную информацию разных типов.

В состав высокочастотных синсемантических слов входят также союзы. Повтор союза не только упорядочивает, но и ритмизует высказывание [Кухаренко 1988: 34]. В стихотворении Гейне эту функцию выполняет союз *und*.

При помощи концентрации предлогов *aus, in, auf, bei, mit*, предложных и пространственных наречий *oben, dort* достигается впечатление динамиза происходящего события.

Литературовед Урсула Ясперсен, занимающаяся изучением творчества немецких поэтов-романтиков, верно заметила, что «стихотворение о Лорелее Гейне написал в излюбленной им форме», то есть использовал перекрестную рифму и трехстопный размер, который, в свою очередь, придал стихотворению «легкий ритм дактиля, передающий движение набегающей волны». В заданный контур «Гейне поместил совершенно естественно звучащую речь, никоим образом не указывая на нехватку формы, без всякого урезания слов и искажения картины». Контуры строф поэт мастерски закрепляет на синтаксическом уровне. Гейне, со свойственной ему легкостью, применяет «нечистые» рифмы, но это нисколько не нарушает общую картину. Конечные строки стиха рифмуются и «очень уверенно закрываются, как дверь замка». По мнению У. Ясперсен «искусство Гейне нацелено на непросвещенных». Этим она объясняет отказ поэта от сложных конструкций и инстинктивное предпочтение простых форм, близких сонету [ср. Jaspersen 1997: 129]. Действительно, Гейне в своей поэзии почти не использовал таких синтаксических конструкций, которые порождали бы возможное напряжение, как, например, происходит при синкопировании или при переносе части слов предложения в другую строфу.

Обратимся к тексту оригинала: начальным словом стихотворения о Лорелее становится местоимение *ich* – я. Личное настроение является

отправной доминирующей точкой. Но формальному первенству *ich* сразу же противостоит содержательная наполняемость предложения «*Ich weiß nicht... – Я не знаю...*». Мы наблюдаем нарушение синтаксической конструкции, а именно изменение порядка слов в придаточном предложении, усиливающее чувство неуверенности. Согласно норме предложение должно звучать *was es bedeuten soll*. Избранный Гейне порядок слов *was soll es bedeuten, / Daß ich so traurig bin* девальвирует впереди стоящую часть *Ich weiß nicht* в фрагмент предложения, придавая ему грамматическую самостоятельность. Вторая половина первой строфы синтаксически независима и несет в себе новое высказывание, относящееся к лирическому я. «И снова небольшое нарушение, которое можно было бы избежать так: *Ein Märchen aus alten Zeiten / Verwirrt mir wieder den Sinn* или смягчить *es kommt mir nicht aus dem Sinn* [ср. Jaspersen 1997: 131]. Повтор нарушений грамматических норм позволяет предположить, что Г. Гейне не вынуждал себя к поиску безупречной рифмы и ритма, а, скорее, пытался вызвать впечатление робкого щемящего сердце разговора, передать подавленное настроение лирического героя.

Итак, первая строфа, несмотря на присущую ей неуверенность, содержит два емких по содержанию и одновременно свободно выраженных высказывания. Вторая строфа написано легко и гладко. Лирический герой отодвинут на задний план. В двух предложениях, каждое из которых занимает полстrophe, описан пейзаж: река, заключенная в сумерки и прохладу, гора в сиянии заката. В этой строфе мы наблюдаем инверсию – синтаксический прием, основанный на выдвижении определенной единицы высказывания на первый план за счет ее специфического расположения. Позиционные изменения ведут к изменениям интонационным и ритмическим. Слово или словосочетание, выдвинутое вперед благодаря инверсии, получает особое ударение и, не меняя своей синтаксической функции, лексического и грамматического значения, приобретает дополнительную смысловую и эмоциональную значимость. Гейне говорит о спокойном течении Рейна *Und*

ruhig fließt der Rhein. Слово *ruhig* вынесено вперед, вследствие чего у читателя, как и у героя стихотворения – рыбака, с которым читатель знакомится лишь в пятой строфе, теряется бдительность и перед глазами встает идиллическая картина. Вода в спокойной, уже дремлющей реке, скала, озаренная последним пурпуром заката – больше не дано никаких образных элементов для того, чтобы представить полную картину места события. Но этого вполне достаточно, чтобы четко уловить противоречивую двойственность конца дня, которая подчеркнута антитезой *es dunkelt – Abendsonneschein*. Известный факт, что «Гейне не был большим пейзажистом, за некоторым исключением (имеется в виду цикл его стихов «Северное море»), еще раз подтверждается. Поэт довольствовался определенными клише: фиалки, розы, соловьи были для него признаками весны; крик ворон, листопад и туман обозначали осень. Образ природы выступает часто не как цель, а как средство углубленного разъяснения образа персонажа и его состояния» [Jaspersen 1997: 131(перевод О.Ф.)]. Именно это мы наблюдаем в анализируемом стихотворении. Так же, как спокойно текущий, подернутый дымкой Рейн, течет стих, не укладывающийся в обычные размеры тонической системы. Повествование ведется в замедленном, мечтательном тоне.

Ландшафт и картины природы служат для Гейне лишь неким фоном для передачи чувств, мыслей или действий. Все картины Гейне объединены метафорической связью. Так и в этом стихотворении: еще не дан ответ на полу вопрос о причине неизвестной печали, еще гадаешь, какая же сказка могла прийти на ум лирическому герою, как ритардано включается ландшафт. Он выступает как отдельная тема, на фоне которой еще вибрирует напряжение предыдущей строфы. Поэт описывает пейзаж очень уверенно, придает ему очевидную действительность. Но, несмотря на это, ставит под сомнение реальность описываемого пейзажа. В рамках стихотворения ландшафт производит впечатление призрачности вплоть до того, что незаметно растворяется в сказочной картине. Для этого не нужно ни появление, ни

вмешательство лирического я. Кажется, вечерний свет сам по себе струится от вершины горы к фигуре сидящей на ней девушки: золотит своим светом ее волосы, украшение, покрывает золотом гребень, которым она расчесывает волосы. Гейневская красавица-дева показана в тихом завораживающем окружении, как русалка с убаюкивающим монотонным жестом: *Sie kämmt ihr goldenes Haar.*

Четвертая строфа соединяется с предыдущей повтором передачи этого же жеста – движения и светового фона и дополняется магическим высказыванием: *Und singt ein Lied dabei.* Песня эта ни для кого не предназначена, однако многосложные слова произносятся с падающим ритмом. Это хорошо прослеживается во второй половине этой строфы. Вместе с понижением тона взгляд опускается от вершины горы, скользит вниз на воду, где в темноте пловец в лодке. В первой строке пятой строфы поэт снова использует инверсию – на первую позицию выдвигает словосочетание *Den Schiffer im kleinen Schiffe.* Благодаря этому приему автор «переключает внимание читателя на человека, плывущего в маленькой лодке. Он заворожен звуком и светом, забывает о смертельной опасности. И на этом все. Гейне заканчивает начатую с описания ландшафта сказку так же быстро, как ослабевает последний отблеск света на горной вершине. Автор уходит от описания опасности, которая настигнет рыбака. Возможно, он попадет в водоворот или разобьется о скалу... Лишь дополнением *wildes Weh* Гейне указывает на роковой исход событий» [Jaspersen 1997: 132 (перевод О.Ф.)].

Последняя шестая строфа снова начинается с инициала я. *Я не знаю* модифицировалось в *Ich glaube – Я знаю/ я верю.* После этой фразы без какой-либо остановки следует дальнейшее рассуждение героя. Лирический герой по образу умудренного опытом человека домысливает, приводит свои размышления к заключению о неизбежной гибели рыбака. При этом следует обратить внимание на отсутствие восклицательных предложений в ТО. Восклицательный знак может вводить дополнительную информацию и

подчеркивать эмфатичность предложения. Гейне не использует этот знак, и нам остается лишь предполагать, действительно ли спокойный Рейн может быть всепоглощающими волнами? К грусти примешивается чувство облегчения: неизвестная печаль, о которой упоминалось вначале, объяснена. Страх растворился. Безымянный образ в лучах света обретает имя. Последняя строфа замыкает совершенный круг, заданный первой строфой. Последняя строчка как бы дает название стихотворению. Этим воспользовались многие русские переводчики, назвав свои переводные стихотворения *Лорелей*. В немецкой печати также часто можно встретить эту песню под названием *Die Loreley* [Helbach 1997; Lackner 2006; Peters 2001]. Правомерно ли это, сказать утвердительно сложно. Имя собственное – удивительный языковой знак. Обладая выделительной силой, оно указывает на один конкретный объект. Как справедливо замечает В.А. Кухаренко, имя собственное в заглавии указывает «на ведущую тему произведения, привлекает внимание читателя, прежде всего, к означаемому персонажу, ставит его в центр художественного мира произведения, способствует его восприятию в качестве выразителя информации» [Кухаренко 1988: 109]. В центре этого поэтического произведения, как уже упоминалось, стоит лирический герой со своими мыслями и переживаниями.

Итак, стихотворение Генриха Гейне состоит всего из шести строф, но в этом коротком произведении поэту удалось искусно передать напряжение, базирующееся на субъективном чувстве страха. Автор удачно включил объективно существующий ландшафт, незаметно размывающийся в мифической картине. От реального повествования обратился к сказке, от сказки снова перешел к лирическому я, к тому, что думает лирический герой, и закрепил все сказанное именем. Согласно многим источникам прототипом Лорели является Амалия. Личное настроение и личные переживания в стихотворении Гейне незаметно преобразовались в романтическую картину [Jaspersen 1997: 133].

подтверждают и выявляют заново черты первопроходства и влияний великого поэта, мыслителя, художественного критика. Немецкий литературовед Э. Лакнер в своей статье к 150-летию со дня смерти Г. Гейне подчеркивает его непреходящую ценность, называя поэта «одним из остроумнейших сочинителей немецкого языка, который по сей день со своими такими актуальными, свободными и дерзкими песнями, стихами и любовными страданиями остается нашим современником. ...Он вздыхает и высмеивает, он сентиментален и остроумен и ироничен, пишет стихи эффектно и по-детски легко, ловко и молниеносно, «... Из моих больших страданий/ Я творю маленькие песни». Лирик выстраивал мелодии, которые стали народными, как Loreley. Его прославленный язык, которым он виртуозно владел, наделял шуткой и как оружие направлял в самое сердце, удивительно современен» [Lackner 2006: 34 (перевод О.Ф.)]. Яркое подтверждение этому огромное количество переводов на русский язык. Десятки переводчиков избрали стихотворение Г. Гейне *«Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...»* объектом своей переводческой деятельности.

Итак, мы попытались назвать те лингвоэстетические компоненты, которые на протяжении почти двух столетий побуждают переводчиков к переводу стихотворения о Лорелее. Следующий этап нашего исследования – определить, кто из переводчиков оказался ближе к замыслу поэта.

2.4. Интерпретация поэтического текста: лингвоэстетические компоненты фонологического уровня

Как уже отмечалось выше, к фонетическим параметрам поэзии относятся: рифма, размер и ритм. В.В. Маяковский называл ритм основой всякой поэтической вещи. А.А. Блок признавался: «Когда меня неотступно преследует определенная мысль, я мучительно ищу того звучания, в которое

она должна облечься. И, в конце концов, слышу определенную мелодию. И тогда только приходят слова» [Блок 1960: 9].

Ритм, передающий «музыку слов», содержит указание на определенную «мелодию», передает душевное состояние персонажа (и поэта), связан со смыслом и лежит в основе всякого поэтического текста.

Певучесть стиха определяется, как правило, метром. «Эмоциональность и музыкальность стиха, его напевность обеспечиваются прежде всего его стопным строением, строчным членением, звуковой инструментовкой. Главной функцией метра является, по-видимому, оформление музыки стиха, его эстетического и экспрессивно – эмоционального звучания. Характерно суждение Гюйо: «Говорить стихами – значит самой мерностью своей речи как бы высказывать: «Я слишком страдаю или слишком счастлив, чтобы выразить то, что чувствую, обыкновенным языком» [Цит.по: Черемисина 1981: 73]. Думается, что подобное мог сказать и Генрих Гейне. Стихотворение Гейне «Лорелея» проникнуто глубоким лирическим чувством, для передачи которого поэту служит сочетание амфибрахического и ямбического размеров.

Самый первый перевод стихотворения, выполненный в 1839 году поэтессой К.К. Павловой (см. приложение 2), был написан трехстопным ямбом. Ритмический рисунок первой и последней строф ее ПТ показан ниже слева, справа изображена ритмическая структура остальных 2,3,4 и 5 строф переводного стихотворения:

○○ ○○○ ○	○ ○○○ ○
○○ ○○○ ○	○ ○○○ ○
○○ ○○○ ○	○ ○○○ ○
○○ ○○○ ○	○ ○○○ ○

Л.А. Мей в основу своего перевода положил трехстопный хорей с одинаковым чередованием количества слогов в строках:

Прохладой и сумраком веет;	Вся в искрах вершина горы.
День выждал весенней поры;	○ ○○ ○○ ○
Рейн катится тихо – и рдеет,	○ ○○ ○○ ○

СТУСТУСТУ

СТУСТУСТ

Долгое время Гейне переводился на русский язык аномично-обезличенно. Так, например, П.И. Вейнберг, один из первых переводчиков немецкого поэта, написал «Лорелею» трехстопным хореем, и в результате получилось то «брончание», против которого так восставал Гейне:

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,	Золотым их чешет гребнем,
Und singt ein Lied dabei;	И притом поет она,
Das hat eine wundersame,	И мелодия той песни
Gewaltige Melodei.	Поразительно сильна.

Слова все переведены с большой добросовестностью, но дух поэзии Гейне, его стих, то мечтательно спокойный, то страстно напряженный, пропал, растворился в «балалаечных» куплетах Вейнберга [Дейч 1974: 202]. Тенденция к использованию трехстопного хорея наблюдается в переводах –дть (полную фамилию установить не удалось), Ю. Веселовского и Н. Гальковского (см. приложение 2). Это хорошо видно по ритмическим структурам их переводных текстов.

У	П.	Вейнберга	ПТ	выглядит	так:
---	----	-----------	----	----------	------

1.	СТУСТУСТУ	3.	СТУСТУСТУ	5.	СССТУСТУ
----	-----------	----	-----------	----	----------

СТУСТУСТ	СТУСТУСТ	СССТУСТ
----------	----------	---------

СССТУСТУ	СССТУСТУ	СССТУСТУ
----------	----------	----------

СТУСТУСТ	СССТУСТ	СТУСТУСТ
----------	---------	----------

2.	СТУСТУСТУ	4.	СССТУСТУ	6.	СССТУСТУ
----	-----------	----	----------	----	----------

СССТУСТ	СССТУСТ	СССТУСТ
---------	---------	---------

СССТУСТУ	СССТУСТУ	СССТУСТУ
----------	----------	----------

СТУСТУСТ	СССТУСТ	СТУСТУСТ
----------	---------	----------

У переводчика –дть каждая строфа имеет одинаковую структуру:

СССТУСТУСТУСТУ

СССТУСТУСТ

СССТУСТУСТУСТУСТУ

СССТУСТУСТ

Ритмическая структура ПТ Ю. Веселовского также одинакова во всех строфах и выглядит следующим образом:

УТУУТУУТУ
УТУУТУУТ
УТУУТУУТУ
УТУУТУУТ

Ритмическая структура перевода Н. Гальковского во многом схожа со структурой ПТ П. Вейнберга:

- | | | |
|------------------|------------------|------------------|
| 1. УУТУУТУ | 3. УУТУУТУ | 5. УУТУУТУ |
| УУТУУТ
УУТУУТ | УУТУУТ
УУТУУТ | УУТУУТ
УУТУУТ |
| УУТУУТ
УУТУУТ | УУТУУТ
УУТУУТ | УУТУУТ
УУТУУТ |
| УУТУУТ
УУТУУТ | УУТУУТ
УУТУУТ | УУТУУТ
УУТУУТ |
| 2. ТУТУУТУ | 4. УУТУУТУ | 6. УУТУУТУ |
| УУТУУТ
УУТУУТ | УУТУУТ
УУТУУТ | УУТУУТ
УУТУУТ |
| УУТУУТ
УУТУУТ | УУТУУТ
УУТУУТ | УУТУУТ
УУТУУТ |
| УУТУУТ
УУТУУТ | УУТУУТ
УУТУУТ | УУТУУТ
УУТУУТ |

В переводных текстах К. Павловой, П. Вейнберга и Н. Гальковского строго чередуются строки с 8 и 7 слогами, у Л. Мая и Ю. Веселовского – по 9 в нечетных строках и 8 слогов в четных. Создав метрическое совершенство (8 – 7 – 8 – 7) или (9 – 8 – 9 – 8), они значительно отдалились от ритмического рисунка оригинала.

Переводчик – дтъ использует строку в 12 слогов, чередующуюся со строкой в 8 слогов. Вероятно, не стоит ставить это в укор переводчикам того времени, так как «старая система всецело отдавала переводимого автора во власть переводчика. Гейне переводили тогда всеми стиховыми размерами, кроме того размера, которым писал он сам» [Чуковский 1941: 234].

Наиболее близок к оригиналу по количеству слогов, по ритмике перевод А. Блока. Он первым пришел к разрешению ритмической задачи перевода

«Лорелей» на русский язык. В письме к С.А. Венгерову 19 ноября 1909 года Александр Блок писал: «Позвольте предложить Вам для сборника Литературного Фонда этот мой перевод знаменитой «Лорелей». Решаюсь остановиться именно на этом стихотворении, так как в нем мне удалось, кажется, передать все тонкости размера, и, насколько я знаю, впервые» [Блок 1960: 638-639]. И это действительно так, а что касается количества слогов в строке, то вторая строфа полностью совпадает с оригиналом. Сравним ритмическую структуру оригинала (слева) и ПТ А. Блока (справа):

1. ˘T˘U˘U˘T˘U˘U˘T˘U	(9)	˘T˘U˘U˘T˘U˘	(8)
2. ˘T˘U˘U˘T˘	(6)	˘T˘U˘U˘T˘	(6)
3. ˘T˘U˘U˘T˘U˘	(8)	˘T˘U˘U˘T˘U˘	(8)
4. ˘T˘U˘U˘U˘T˘	(7)	˘T˘U˘U˘U˘T˘	(7)
5. ˘T˘U˘U˘U˘T˘U	(8)	˘T˘U˘U˘U˘T˘U	(8)
6. ˘T˘U˘U˘T˘	(6)	˘T˘U˘U˘T˘	(6)
7. ˘T˘U˘U˘T˘U˘	(8)	˘T˘U˘U˘T˘U˘	(8)
8. ˘T˘U˘U˘T˘	(6)	˘T˘U˘U˘T˘	(6)
9. ˘T˘U˘U˘T˘U˘	(7)	˘T˘U˘U˘T˘U˘	(7)
10. ˘T˘U˘U˘T˘	(6)	˘T˘U˘U˘T˘	(7)
11. ˘T˘U˘U˘U˘T˘U	(9)	˘T˘U˘U˘U˘T˘U	(9)
12. ˘T˘U˘U˘T˘	(7)	˘T˘U˘U˘T˘	(7)
13. ˘T˘U˘U˘U˘T˘U	(9)	˘T˘U˘U˘U˘T˘U	(9)
14. ˘T˘U˘U˘T˘	(6)	˘T˘U˘U˘T˘	(7)
15. ˘T˘U˘U˘T˘U˘	(8)	˘T˘U˘U˘T˘U˘	(6)
16. ˘T˘U˘U˘T˘U˘	(7)	˘T˘U˘U˘U˘T˘	(7)
17. ˘T˘U˘U˘T˘U˘	(8)	˘T˘U˘U˘U˘T˘	(8)
18. ˘T˘U˘U˘T˘U˘	(7)	˘T˘U˘U˘U˘T˘	(7)
19. ˘T˘U˘U˘T˘U˘	(8)	˘T˘U˘U˘U˘T˘U˘	(10)
20. ˘T˘U˘U˘U˘T˘	(9)	˘T˘U˘U˘U˘T˘	(7)
21. ˘T˘U˘U˘U˘T˘U˘	(9)	˘T˘U˘U˘U˘T˘U˘	(8)
22. ˘T˘U˘U˘U˘T˘	(7)	˘T˘U˘U˘U˘T˘	(7)

23. ɔTuuTuTu	(8)	ɔTuTuTu	(8)
24. ɔTuTuT	(6)	ɔTuuuT	(6)

Разнообразное количество слогов в строках оригинала, как и в переводе А. Блока, дает возможность избежать монотонности при чтении стихотворения, служит передаче настроения, меняющегося на протяжении всего текста. Полностью совпадает с оригиналом метрический рисунок 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 и 18 строк переводного стихотворения. 17 строк из 24 совпадают по количеству слогов. А. Блоку удалось достичь 71% точности при передаче ритмической структуры немецкого стихотворения.

У более поздних переводчиков, таких как С. Маршак, В. Левик, мы также встречаем не столь строгое чередование строк с одинаковым количеством слогов (см. приложение 2). У С. Маршака в строке встречается 9, 8 и 7 слогов:

1-я строфа	9 – 8 – 9 – 7
2-я строфа	9 – 8 – 9 – 8
3-я строфа	8 – 8 – 9 – 8
4-я строфа	9 – 7 – 9 – 8
5-я строфа	9 – 8 – 9 – 8
6-я строфа	9 – 7 – 8 – 8

В своих переводах С. Маршак и В. Левик использовали, в основном, амфибрахий. Ритмические структуры их переводов во многом совпадают. Например, пятая строфа в их стихотворениях имеет следующую ритмическую структуру:

ɔTuTuTu
ɔTuTuTuT
ɔTuTuTu
ɔTuTuTuT

Переводчики конца XX и начала XXI веков пытались найти близкий оригинал размер и ритм. Сравним количество слогов в строках ПТ А. Козырева, Э. Левина и А. Ершова, так как именно повторяемость количества слогов подразумевает метрическая система русского языка.

	А. Козырев	Э. Левин	А. Ершов
1.	9 – 6 – 8 – 7	9 – 7 – 9 – 8	8 – 7 – 8 – 7
2.	8 – 6 – 8 – 6	8 – 6 – 8 – 6	8 – 7 – 9 – 7
3.	7 – 6 – 8 – 7	9 – 7 – 8 – 8	9 – 6 – 8 – 7
4.	9 – 6 – 9 – 6	9 – 7 – 9 – 7	9 – 7 – 9 – 7
5.	8 – 7 – 9 – 8	8 – 7 – 8 – 7	9 – 8 – 9 – 7
6.	9 – 7 – 8 – 6	9 – 8 – 8 – 6	8 – 8 – 9 – 7

Мы видим, что А. Козырев точно воспроизводит на этом уровне первую, вторую и шестую строфы оригинала, Э. Левину удается уложить в такое же количество слогов, как у Гейне, только вторую строфиу.

Переводчики А. Эстрин, А. Полонский, А. Луковенков не утруждали себя поисками близкого к оригиналу размера и ритма. В их ПТ одинаковое соотношение количества слогов в строфах: 9 – 8 – 9 – 8, что указывает на явное различие с ТО. Своеобразное сочетание ямба и хорея наблюдается в ПТ молодой переводчицы Т. Петровой. Ритмическая структура ее ПТ выглядит так:

1. <u>T<u>T<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u></u>	2. <u>T<u>U<u>U<u>T<u>U<u>U</u></u></u></u></u></u>	3. <u>U<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u></u>
<u>T<u>T<u>T</u></u></u>	<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>	<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>
<u>U<u>T<u>U<u>T</u></u></u></u>	<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>	<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>
<u>U<u>T<u>U<u>U</u></u></u></u>	<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>	<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>
4. <u>T<u>T<u>T<u>U<u>U<u>U</u></u></u></u></u></u>	5. <u>T<u>U<u>U<u>T<u>U<u>U</u></u></u></u></u></u>	6. <u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>
<u>U<u>T<u>U<u>T<u>U</u></u></u></u></u>	<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>	<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>
<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>	<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>	<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>
<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>	<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>	<u>U<u>T<u>U<u>U<u>T</u></u></u></u></u>

Количество слогов в первой строфе чередуется 8 – 6 – 8 – 6, во второй, третей и четвертой строфах в нечетных строках по 8 слогов, в четных – по 9. Две последние строфы написаны строками из 8 слогов. Это придает стиху определенный ритм, но не соответствует ритмике ТО.

Сравнение стихотворного размера и ритмической структуры ПТ Кузнецова, Е. Меркулова и В. Завалишина с ТО представляется нецелесообразным, так как объем их ПТ либо превышает, либо меньше объема

оригинального текста (см. приложение 2). Этот факт изначально указывает на несовпадение указанных параметров ПТ с ТО.

Таким образом, воспроизведение размера и ритма гейневского стихотворения явилось для переводчиков весьма сложной задачей. Даже тем переводчикам, которые осознанно ставили перед собой такую цель, не всегда удавалось ее достичь. Между тем, передача ритма, на наш взгляд, даже более существенна, чем передача размера. Ритм согласован с содержанием произведения и с соответствующей содержанию интонацией и построением – все эти элементы и создают стиль метрической организации стихотворения. К сожалению, полностью передать стиль метрической организации стихотворения о Лорелее русским переводчикам до сих пор не удалось. Более легко далась вторая строфа, где описывается рейнский пейзаж. Стих течет спокойно, настроение ровное. Это смогли ощутить А. Блок, А. Козырев, А. Эстрин и Э. Левин. Большую сложность русским переводчикам доставила та часть ТО, где передаются настроения и переживания авторского лирического героя. Ближе всего к ТО на метрическом уровне находятся переводы А. Блока и А. Козырева.

Немаловажную роль в оформлении содержания играют звуки. Они являются носителями эстетической информации поэтического текста и должны учитываться при переводе. В связи с этим рассмотрим картину расположения ударных гласных в русских переводах. Пронаблюдаем, как выглядит эта картина в ПТ П. Вейнберга (слева) и Н. Гальковского (справа), метрическая структура которых почти полностью совпадала, и сравним со звуковой картиной стихотворения Г. Гейне.

1.	а	о	
	а	я	а
	е	е	о
	а	а	а

1.	а	о	
	а	я	и
	и	а	
	е	е	и

2. о е о е

о е и

е о о

о и и

3. е о е

е у а

о е е

ы а

4. ы е е

е ё а

о е

и а

5. е е е

и о ё

и а о

е о а

6. я е о

а е о

у е

а е о

2. о и а а

е о а

и ы и

я е а

3. и о ё

е у а

ы е е

ы а

4. ы е е

е у ё

и у е

а ё

5. е е у

а и и

и а о

и и

6. я е у

а е

е и

е у е

Общее количество ударных гласных в ПТ П. Вейнберга – 68.

Гласные	А	Я	О	Ё	У	Ю	Е	Э	И	Ы
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Кол-во	13	2	17	2	2	-	24	-	6	2
Всего	15		19			2		24		8

Относительно гласного *ы* будем придерживаться мнения Р.И. Аванесова, В.Н. Сидорова, А.А. Реформатского и Бодуэна де Куртенэ, которые считают гласный *ы* оттенком фонемы *и* [Милюкова 2004: 26]. То есть буквы *и* и *ы* будут отражать один звук [*u*], *а*, *я* – [*a*], *о*, *ё* – [*o*], *у*, *ю* – [*y*], а *е*, *э* – [*e*].

Общее количество ударных гласных в ПТ Н. Гальковского – 66.

Гласные	А	Я	О	Ё	У	Ю	Е	Э	И	Ы
Кол-во	13	3	5	3	6	--	18	--	14	4
Всего	16		8			6		18		18

Итак, в отличие от ТО, где превалировал звук [*a*], по всему стихотворению П. Вейнберга проходят звуки [*e*] и [*o*]. В ПТ Н. Гальковского – звуки [*e*] и [*u*] в равном соотношении, участие звука [*o*] в этом переводе незначительно. Иными словами, мы видим, что сходство ритмической структуры не сопровождается сходством со звуковой картиной. Оба ПТ имеют звуковые отличия с ТО.

Рассмотрим картину расположения ударных гласных в стихотворении

А. Блока, наиболее близкого по метрической организации к ТО:

1.	а	о	о	3.	а	о	5.	а	о	а
	о	я	ё		е	и	ы		и	о
	о	е	о		е	и	о		а	о
	а	а	е		а	а	ы		о	е
										и
2.	а	у	е	4.	ы	а	е	6.	е	о
	е	и	о		е	е	а		и	и
	е	а	е		ё	е	е		я	а
	и	а	о		о		а		е	о
										е

Общее количество ударных гласных – 70.

Гласные	А	Я	О	Ё	У	Ю	Е	Э	И	Ы
Кол-во	19	2	16	2	1	—	18	—	9	3
Всего	21		18		1		18		12	

Из таблицы видно, что по составу гласных звуков стихотворение А. Блока близко к оригиналу. Так же, как и в ТО, в переводе А. Блока наблюдается преобладание звука [a] (30 % от общего количества ударных гласных), несколько реже – звуки [o] и [e] (по 26 % каждый).

Аналогичным образом произведем подсчет ударных гласных в остальных ПТ, результаты занесем в сводную таблицу.

Переводчики	Гласные	А + Я	О + Ё	У + Ю	Е + Э	И + Ы
Павлова К.	64	5	17	12	19	11
Мей Л.	70	24	10	5	16	15
- дтъ	84	22	20	8	20	14
Веселовский Ю.	72	13	15	8	22	14
Левик В.	70	18	18	5	19	10
Маршак С.	72	13	14	8	23	14
Козырев А.	68	18	18	7	13	12
Ершов А.	65	16	17	3	14	15
Левин Э.	70	20	22	2	16	10
Эстрин А.	71	29	17	4	12	9
Полонский А.	72	13	21	6	16	16
Луковенков А.	72	18	12	9	18	15
Петрова Т.	70	18	19	5	16	12

Степень сходства ритмической структуры ПТ А. Козырева и Э. Левина с ритмической организацией ТО частично подтверждалась передачей общего звукового фона через достаточно многократное наличие звука [a]. В ПТ А. Козырева наполненность звуком [a] достигает 26 %, а в ПТ Э. Левина доходит до 29 % от общего состава ударных гласных в этих переводах. Но наиболее ярко этот звук представлен в ПТ А. Эстрина. Наполненность стихотворения А. Эстрина звуком [a] составляет 40 % от общего числа ударных гласных в нем. В то время как в произведении Г. Гейне звук [a] занимает 37 %.

Обратимся к следующему предмету нашего исследования – рифме. Под рифмой понимают звуковые повторы чаще всего в концовках соотнесенных строк. Связь рифмы с мелодикой определяется своеобразием клаузул, то есть словораздела рифмующего слова, своеобразием его заударной части. Принято выделять 4 вида словораздела: мужской (после ударного слога); женский (после заударного слога); дактилический (после второго заударного слога); гипердактилический (после третьего заударного слога). Наиболее напевны дактилические словоразделы, но они в русском языке редки. Чередование мужской и женской клаузул имеет в русском языке определенное мелодическое значение. Именно такое чередование мы наблюдаем в ТО и переводных текстах.

В подлиннике перекрестно чередуются женская и мужская рифмы на протяжении всего стихотворения. Чередование женской клаузулы в нечетных строках с мужской в четных мы наблюдаем в ПТ К. Павловой и Л. Мей:

К. Павлова:

- тоскуя ж
- полны м
- могу я ж
- старины м

Л. Мей:

- нежданно
- щемит
- неустанно
- звучит

Такое чередование сохранили многие переводчики:

П. Вейнберг:	– дть:	Ю. Веселовский:	А. Блок:
-такое	ж	-мною	-такое
-грустна	м	-печаль	-смущен
-бродит	ж	-мечтою	-покоя
-одна	м	- даль	- времен

Н. Гальковский:	В. Левик:	С. Маршак:	А. Ершов:
-мною	ж	-мною	-происходит
-томит	м	-полна	-осенен
-сказанье	ж	-покою	-выходит
-стоит	м	-одна	-времен

А. Эстрин:	А. Полонский:	А. Луковенков:	А. Козырев:
-значит	ж	-причину	-развязкой
-звеня	м	-бередит	-дум
-сказка	ж	-пучину	-сказкой
-меня	м	-бороздит	-ум

Е. Меркулов:	В. Завалишин:	Кузнецов:	Э. Левин
-поэту	ж	-бредом	-заслонила
-мной	м	-пустым	-ручей
-эту	ж	-следу	-сила
-хмельной	м	-красоты	-очей

Совершенно не придерживается данной каденции в своем переводе Т. Петрова. В первой, пятой и шестой строфах она использует только мужскую рифму:

-засну	м	-челн	-ревет
-так	м	-понесло	-Лорелей

-одну	м	-полн	-найдет
-никак	м	-весло	-своей

Резкий спад тона на мужской клаузуле является сигналом конца строфы, и это придает стихотворению некоторую отрывистость, мелодичность стиха теряется. Замена женской рифмы на мужскую меняет музыкальную интонацию стиха с напевной, нерешительной на энергичную, решительную. Во второй, третьей, четвертой строфах переводчица сохраняет чередование мужской и женской рифм, но в другой последовательности:

-рекой	м	-водой	-свои
-наката	ж	-сиянье	-дева
-горой	м	-молодой	-вдали
-лохмато	ж	-одеянье	-напевы

Сохранение объема заударной части рифмы и характера чередования мужской и женской рифм придает этим трем строфам ПТ Петровой утерянную мелодичность.

Следует упомянуть, что рифменные звуковые повторы имеют не только эстетическое, но и разграничительное, и связующее значение: рифма является сигналом конца строки, и звуковая перекличка рифмующихся слов служит одновременно средством связи соответствующих строк в пределах строфы. Известны суждения поэтов и стиховедов о семантической весомости рифмующих слов. Думается, что это можно хорошо проанаблюдать в ПТ А.П. Ершова:

- младая – золотая
- сидит – блестит
- сверкает – привлекает
- звучит – томит.

В четвертой строфе в переводе –дть мы также склонны предполагать дополнительную семантическую нагрузку рифмующихся слов:

чешет – нежит

поет – гнетет.

Рассмотрим еще один параметр – звукопись, то есть многокомпонентный повтор определенной фонемы или сочетания фонем в стихе. Звуковой повтор оказывается добавочным способом спайки компонентов внутри ритмических единиц стихотворения – строки и строфы. Звуковая инструментовка выполняет три основные функции: смысловую, звукоподражательную и эвфоническую.

Повторы звуков привлекают сами по себе (поскольку в сознании каждого носителя языка имеются определенные априорные сведения о частоте появления различных знаков и, видимо звуков), оказываются своеобразной увертюрой, предшествующей появлению важного по смыслу слова [Черемисина 1981: 12]. Звукоподражательная инструментовка – это звуковая наглядность: с помощью звуковых повторов передаются шепот или плеск реки, шелест ветра, как в ПТ А. Луковенкова:

И ветер, шалун и забавник

Слегка ей власы шевелит

Изучая поэтическое произведение Г. Гейне, мы обратили внимание на обилие сонорных *m*, *n*, часто встречающиеся звуки *л* и *r*. Проследим, как обстоит дело с наполняемостью этих звуков в ПТ:

Переводчики	«Л»	«Н»	«М»	«Р»
Павлова К.	22	24	8	14
Мей Л.	13	33	10	21
Вейнберг П.	24	26	10	18
-дть	22	33	13	27
Веселовский Ю.	25	37	11	23
Гальковский Н.	20	23	11	13
Блок А.	18	26	9	21
Левик В.	20	41	15	16
Маршак С.	26	39	16	18
Козырев А.	25	32	12	16
Ершов А.	21	23	9	13
Эстрин А.	14	34	12	27
Полонский А.	18	35	14	23

Луковенков А.	27	39	13	18
Петрова Т.	32	35	13	16
Левин Э.	20	35	8	14

Согласно исследованиям впечатление о «немузыкальности» переводов стихов связано в первую очередь с недостаточной наполненностью текста перевода сонорными и [л]. Вместе с тем несомненно, что поэт использует в своем произведении много сонорных неосознанно, а переводчик неосознанно эту повышенную наполненность сонорными воспроизводит. И все же знать о такой специфике классической поэзии переводчику необходимо [Алексеева 2004: 238].

Приведенный в таблице количественный анализ сопоставляемых согласных показывает, что переводы –дть, Ю. Веселовского, В. Левика, С. Маршака, А. Луковенкова и Т. Петровой можно считать более музыкальными в силу повышенной наполненности сонорными и [л]. Общее количество согласных звуков [м], [н], [л] и [р] в этих переводах колеблется от 92 (в переводе – дть) до 99 (в переводе С. Маршака).

2.5. Интерпретация поэтического текста: лингвоэстетические компоненты лексико-семантического уровня

Изучая стихотворение Г. Гейне «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*», мы указывали на значимость отдельно взятого слова в поэтическом тексте (см. подробнее п. 3, глава 2). Слово в стихе – это слово из естественного языка, единица лексики, которую можно найти в словаре. Известны случаи, когда перевод менее точный, но стилистически более выдержаный, может быть предпочтён более верному переводу, но стилистически небрежному. В нашем случае, выбирая между вольностью и точностью, мы будем придерживаться точки зрения русского поэта-переводчика В.Я. Брюсова, идеалом содержания для которого было «сохранить в стихотворной передаче подстрочную близость к тексту, поскольку она допускается духом языка, сохранить все образы

подлинника и избегать всяких произвольных добавлений» [Зарубежная поэзия в переводах 1994: 767]. В связи с этим мы выполнили подстрочный прозаический перевод стихотворения Г. Гейне «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*»:

Я не знаю, что означает
то, что я так печален.
Сказка старых времен
Не выходит у меня из головы (из ума).

Прохладен воздух, темнеет,
И спокойно струится Рейн;
Вершина горы искрится
В лучах заходящего солнца.

Самая красивая девушка
Сидит там, поразительно (чудесно) высоко.
Сверкает ее золотое украшение,
Она расчесывает свои золотые волосы.

Она расчесывает их золотым гребнем
И поет при этом песню,
У которой необычайная,
Сильная (захватывающая) мелодия.

Гребца в маленьком челне
Охватывает она дикой тоской.
Он не смотрит на скалистые рифы,
Он смотрит только туда, в вышину.

Я знаю, волны поглотят,
В конце концов, гребца и челнок.
И это своим пеньем
Сделала Лорелея.

Для более точного анализа лексической системы стихотворения используем так называемое подстрочное сравнение текста оригинала и рассматриваемых переводов. Подобное сравнение поможет выявить, насколько полно переводчикам удалось раскрыть через слово художественное мировоззрение немецкого поэта, его образ мира. Для выявления авторской

картины мира нами был составлен словарь немецкого стихотворения – оригинала. Следовательно, подобные словари ПТ помогут выявлению сходств и различий при передаче картины мира Г. Гейне в русских переводах. Лингвоэстетический анализ немецкого стихотворения выявил незначительное преобладание номинативного характера языка ТО. Пронаблюдаем, имеет ли место подобное явление в стихах-переводах. Начнем с самого раннего перевода, выполненного К. Павловой:

Местоимения	Существительные	Прилагательные	Глаголы	Наречия	Предлоги	Союзы
мои	мечты	полны	горюя	тихо	без	и
всё	небылицы	светел	тоскуя	словно	на	и
я	старины	крутую	позабыть	только	на	и
вся	Рейн	облита	не могу	скоро	при	и
им	вечер	золотую	протекает		на	и
он	туч	золотым	блестит		с	и
том	утёсах	золотую	догорает		в	и
	солнца	неземную	села			и
	луч	дивную	чешет			
	скалу	страстной	чешет			
	дева	опасный	чешет			
	косу	виновата	поёт			
	гребнем		поёт			
	косу		поражён			
	плеске		упоён			
	вод		не глядит			
	песню		видит			
	песню		свирепея			
	пловец		разобьют			
	тоскою		будет			
	путь					
	деву					
	волны					

	челнок					
	пловцом					
	певица					
	Лорелея					

ПТ К. Павловой также как и ТО обладает номинативным характером. В её стихотворении действия часто выражены не глаголом, а деепричастием. Наблюдается использование кратких прилагательных. Как и Г. Гейне, она применяет для связи слов и предложений только союз *и*. Что касается местоимений, то переводчица заменяет личное местоимение первого лица единственного числа *я* на притяжательное местоимение *мои*. В ПТ наблюдаются следующие отклонения от оригинала: в первой строфе происходит замена *старинной сказки* на *небылицу*, которая *наполняет мечты*. Слово *мечта* выбрано, на наш взгляд, неудачно, так как мечтать можно о будущем, но не о *небылице старины*. Во второй строфе при описании рейнского пейзажа переводчица снова отходит от ТО, опускает упоминание о прохладе и наступлении сумерек. В понимании К. Павловой *вечер светел без туч*, и солнечный луч *блестит и догорает на утёсах*. Скорее должно быть наоборот: гора блестит в лучах солнца. В третьей строфе без всяких указаний на красоту девушки следует продолжение: *дева вся облитая им*, т.е. надо понимать, что героиня стихотворения освещена лучом *солнца*. Переводчица считает, что этого достаточно, чтобы представить, насколько красива девушка в таком сиянии. Она не пишет о золотом украшении, но вслед за автором оригинального произведения трижды использует прилагательное *золотой*. Трижды повторяет слово *чешет*, акцентируя внимание на то, чем занята Лорелея. Демонстрирует монотонность ее действий. Но повтор целого предложения *чешет косу золотую* не совсем оправдан. К тому же, расчесывать можно волосы, а не косу. Косу можно расплетать или заплетать. В четвертой строфе снова встречаем переводческое добавление: дева поёт песню при *плеске вод*. Слово *песня* повторяется дважды и наделяется эпитетами *неземная* и

дивная. В следующей строфе появляется следующий герой – *пловец*, который не глядит на путь опасный. У Гейне мы читаем *die Felsenriffe – скалистые рифы*. В последней строфе ПТ опускается размышление лирического я. Следует утверждение: *Скоро волны, свирепея,/ Разобьют челнок с пловцом*. Несмотря на то, что в заключительной фразе переводчица по своему усмотрению называет деву на крутой скале певицей, концовка стихотворения передаёт ироническое, заложенное в ТО, отношение к тому, что во всем обвиняют Лорелею.

Рассмотрим следующую переводческую интерпретацию, представленную Л. Меем. Если в стихотворении Г. Гейне лирический герой задумывается о своей грусти и не знает, как её объяснить, то у Мая вместо *не знаю*, мы находим *Бог весть*. *Тоска щемит душу неожданно*, то есть, по его мнению, тоска наступила *неожиданно*. Тогда не совсем логично включение слова *неустанно*, то есть *постоянно*. Постоянство не может быть неожиданным. Далее по тексту *неустанно звучит старинная песня* вместо сказки. Вторая строфа начинается так: *Прохладой и сумраком веет*. Казалось бы близко к ТО. Но если *прохладой* действительно может *веять*, сочетание *сумраком веет* вызывает некоторое недоумение. Вторая строка второй строфы полностью представляет вольность переводчика: *День выждал весенней поры*. Из ПТ не понятно: то ли всё происходит весной, то ли переводчик с помощью метафоры хотел передать особое время суток. В следующей строфе мы узнаём о *девице-красе*, которая *взошла на утёсы крутые*. Существительное *утёс*, употребленное во множественном числе, затрудняет создание образной картины. Немецкое словосочетание *goldenes Haar* Л. Мей переводит *золотые волосы* и уточняет сравнением *что солнечный луч*. При этом он не упоминает о золотом украшении, как символе богатства. Но далее следует оригинал, говорит о золотом гребне, и через повтор глагола *чешет* передает монотонность действий. С помощью прилагательного *чудная* и пояснения *что нет и на свете другой* Л. Мей передаёт необычность песни. В пятой строфе мы наблюдаем переводческие дополнения, передающие его личные представления о том, как

должен был вести себя человек, услышав такую песню: *И обмер рыбак запоздалый*. Отчего *обмер*? Оттого, что испугался? Почему *запоздалый рыбак*? Видимо, уже стемнело и стало совсем поздно. Переводчик заканчивает своё стихотворение следующим образом:

Мне кажется: так вот и канет
Челнок: ведь рыбак без ума,
Ведь песней призывной манит
Его Лорелея сама.

Канет членок значит *исчезнет*. Хотя нет точного указания как у Гейне на то, что его поглотят волны Рейна, но глагол канет можно трактовать как *потонет*. Но по поводу рыбака снова возникает вопрос: почему он *без ума*? В ТО не было сказано о том, что Лорелея *манила призывной песней*.

Как видим, в ПТ К. Павловой и Л. Мая имеется большое количество отступлений от ТО на лексико-семантическом уровне. В своих переводческих интерпретациях они выразили собственное понимание стихотворения Г. Гейне.

Рассмотрим словарь переводного текста, выполненного П.И. Вайнбергом:

Местоимения	Существительные	Прилагательные	Глаголы	Наречия	Предлоги	Союзы
моя	душа	грустна	значило	все	в	и
моей	сказка	старая	бродят	кругом	на	и
их	голова	свеж	темнеет	меж	в	и
она	воздух	спокойно	бежит	только	в	и
той	Рейн	вечерний	золотит	вверх		и
ей	отблеск	высокой	села			и
он	солнца	чудная	чешет			и
он	гор	золотой	чешет			
его	вершины	золотые	поет			
их	скале	золотым	внемля			
своего	дева	сильна	поражен			
	краса	дикой	не видит			
	одежда	подводных	смотрит			

	волоса		поглотят		
	гребнем		погубит		
	мелодия				
	песни				
	пловец				
	ладье				
	скорбью				
	скал				
	волны				
	пловца				
	челн				
	Лорелея				
	чарой				
	пенья				

Перевод П. Вейнберга носит явно выраженный номинативный характер. Видна разница в соотношении количества употребленных глаголов, то есть слов, обозначающих действия, и количества имен существительных. Но этот факт вполне объясним. В немецком предложении обязательно наличие сказуемого. Сказуемое, выраженное глаголом-связкой, на русский язык, как правило, не переводится. Следовательно, это может явиться причиной уменьшения количества глаголов в русском варианте.

Что касается имен существительных, то в немецком языке существует тенденция к образованию сложных составных слов, которые на русский язык переводятся словосочетаниями или причастными оборотами. Например, немецкое существительное *Abendsonnenschein* можно перевести как *лучи заходящего солнца* или *отблеск вечернего солнца* (см. приложение 2, перевод П. Вейнберга).

Принимая во внимание эти особенности русского и немецкого языков, мы можем констатировать точность передачи слов ТО в ПТ П. Вейнберга.

Некоторое отступление от оригинала мы усматриваем в переводе слова *Geschmeide* как *одежда*, вместо *украшение*.

Точность перевода касается не только «значимых» слов, но также союзов. Для связки строк в стихотворении переводчик использует вслед за Г. Гейне только союз *и*. П. Вайнберг обратил внимание на явление, которое отсутствует в русском языке, но, тем не менее, имеет значение и должно учитываться при переводе с немецкого языка на русский – на употребление артикля в ТО. Известно, что неопределенный артикль свидетельствует о том, что объект (явление) – не единственный, процесс выбора не завершен и предполагает возможность уточнений, изменений. Так, когда Гейне упоминает о сказке старых времен, которая не дает ему покоя, перед словом *Märchen* в немецком тексте стоит неопределенный артикль *ein*, то есть *некая сказка* или как перевел П. Вайнберг *одна (старая) сказка*.

Учитывая вышесказанное, мы приходим к выводу, что П. Вайнбергу удалось достичь эквивалентности перевода стихотворения Г. Гейне на лексико-семантическом уровне.

Прежде, чем перейти к составлению словаря следующего по хронологии ПТ, написанному переводчиком –дть, следует обратить внимание на то, что при публикации этого перевода в Вестнике Европы 1876 года рядом с названием стихотворения «Лорелея» стоит указание на то, что это баллада [–дть 1876: 211]. Этим указанием переводчик взял на себя ответственность определить жанр ПТ. Мы считаем это не совсем оправданным, так как под балладой понимают «народную песню обычно с трагизмом, таинственностью, отрывистым повествованием, драматическим диалогом» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 44]. То есть данное указание изначально настраивает читателя на ожидание трагедии, и уводит его от заданной в оригинале необычности изложения и передачи чувств лирического героя. Нам известно, что стихотворение Г. Гейне «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*»

входит в один из циклов его «*Книги песен*» и является лирическим произведением, но не балладой (см. п. 2, глава 2).

В отличие от ПТ П. Вейнберга перевод – дтъ, действительно, имеет номинативный характер и не вполне точно передает авторскую картину мира по Гейне:

Местоимения	Существительные	Прилагательные	Глаголы	Наречия	Предлоги	Союзы
я	душу	старая	знаю	сразу	со	а
мною	печаль	тревожный	сталось	не даром	в	и
мною	сказка	забытую	томит	не даром	на	и
ней	мечтою	величавый	уносит		на	и
она	даль	дальний	катится		на	и
ея	прохлада	кровавой	оделись		в	и
она	сумрак	золотистые	сидит		о	и
тот	Рейн	золотистый	горит		на	а
он	простор	чудную	чешет		с	
эту	заката	властителен	блестит			
он	лучами	жгучей	чешет			
мне	ризой	больше	поет			
его	вершины	зыбучей	нежит			
ему	гор	крутый	гнетет			
	красавица	утлой	заслышил			
	дева		охвачен			
	утесе		не думает			
	ожерелье		смотрит			
	косы		сдается			
	руках		умчит			
	гребень		не жалея			
	косы		поет			
	песню		грозит			
	напев					
	душу					
	скорбью					
	сердце					
	пловец					
	песню					
	тоской					
	бездне					
	берег					
	бездна					
	пловца					
	ладьей					
	Лорелея					
	песня					
	бедой					

В ПГ –дть наблюдаются отступления от оригинала. В первой строфе, используя определение *тревожной (мечтою)*, переводчик усиливает заданное указанием на балладу, ожидание чего-то печального, страшного, тревожного. В то время как в первых строках ТО Гейне говорит лишь о непонятной грусти лирического я. К тому же, в третьей и четвертой строках первой строфы мы читаем:

*А старая сказка тревожной мечтою
Уносить въ забытую даль.*

Это предложение представляется нам некорректным не только с точки зрения точности перевода, но и смысла. Мечтать можно о чем-то будущем, но не о прошлом.

Во второй строфе переводчик вместо слова *спокойный* использует эпитет *величавый Рейн*. С этим еще можно согласиться и признать прилагательные *величавый* – *спокойный* за относительные синонимы. Несомненно, прилагательное *величавый* более емкое по семантическому значению и означает не только *спокойный*, но и *гордый, достойный*. Рейн у – дть катится на дальний простор. В оригинале мы не наблюдаем подобной картины. Перевод следующих строк ПГ отличается от ТО введением сравнения:

Заката лучами, какъ ризой кровавой,
Вершины оделися горъ.

Конечно, сравнение помогает созданию образной картины. Но сочетание слов *кровавая риза* снова подчеркивает ожидаемый ужас, трагедийное развитие событий. После создания тревожного настроения у читателя, переводчик переходит к описанию *красавицы-девы*, сидящей *на утесе*. Нужно отметить, что –дть удается найти удачное решение при переводе существительного *Geschmeide* как *ожерелье*. В данном случае использован особый вид лексико-семантических трансформаций – конкретизация. Но метафора *ожерелье горит* искажает цветовой образ, заложенный в стихотворении Г. Гейне.

В четвертой строфе словосочетание *gewaltige Melodei* переведено *напев том властителен*. Действительно, немецкое прилагательное *gewaltig* является производным от существительного *Gewalt* – *власть, сила; насилие*. Следовательно, мы имеем дело с эквивалентной передачей этих слов на русский язык. Перевод второй строки пятой строфы *Ergreift es mit wildem Weh – Охвачен он сразу тоской* имеет одно дополнительное слово *сразу*, но в целом точно передает смысл сказанного. В ПТ – дать много неточностей, опущений и дополнений. Это касается как «служебных» слов – предлогов, союзов, так и «значимых». Например, маленькое судно (или лодка) у – дать превращается в *утлую ладью*. Согласно словарю В. Даля «утлый – ветхий, худой, дырявый; утлая лодка – худая лодка, с течью» [Даль 1989: 520]. В ПТ волны не поглотят лодку, а *бездна умчит, не жалея, пловца с его утлой ладьей*. Двойной повтор *не даром* подчеркивает мысль переводчика о вине Лорелей. В его понимании она поет намеренно, с целью погубить пловца. Ироническая концовка и двойственность восприятия гейневского стихотворения полностью исчезают в этом ПТ.

Перейдем к рассмотрению ПТ Ю. Веселовского:

Местоимения	Существительные	Прилагательные	Глаголы	Наречия	Предлоги	Союзы
мною	грусть	старинная	не знаю	порою	с	но
мне	душой	прохладно	сталось	наверх	в	и
своей	сказка	безмятежно	овладела	затем	над	и
он	сердце	вечерняго	сжимает		в	и
он	тоской	чудная	темнеет		из	и
все	долине	богатом	течет		у	
всё	Рейн	золотую	блестая		с	
	солнца	волшебные	чешет		в	
	заход	чарующей	звучит		в	
	дева	полны	льются		во	
	скатом	страстно	плывет		с	
	красою	опасной	не видит			
	убор	чудно	смотрит			
	волну	томимый	погибли			
	кудрей		звучал			
	золота					
	гребень					
	девы					
	песня					

	вышины					
	напевы					
	силы					

В переводе Ю. Веселовского, как и в предыдущем, встречаются расхождения с ТО. В первой строфе это слово *порою*, то есть *иногда старинная сказка сжимает сердце тоской*. У Г. Гейне она *не выходит из головы*, то есть *постоянно* лирический герой думает о ней. В третьей строфе переводчик высказывает свое видение девичьей красоты:

И чудная дева надъ скатомъ,
Блистая красою своей,
Все чешетъ, въ уборе богатомъ,
Волну золотую кудрей...

Здесь же мы читаем *въ уборе богатомъ*, вместо *золотого украшения*. В пятой строфе вместо пловца появляется *путник*, который *плывет в челноке*. Последняя строфа написана в прошедшем времени. Ю. Веселовский заканчивает стихотворение так, как будто все уже свершилось. Переводчик точно указывает причину гибели, называя пение Лорелей *призывом*:

Погибли, во мраке пучины,
Пловецъ и челнокъ среди скаль, –
Затемъ, что такъ чудно съ вершины
Призывъ Лорелей звучалъ!..

Нет в ПТ Ю. Веселовского завершающего умозаключения от лица лирического я.

Такой концовки мы не наблюдаем также в ПТ Н. Гальковского, пять строф которого переведены с большой степенью точности, несмотря на некоторые переводческие замены *золотой* и добавления, как *воздух чист* вместо *прохладен*, *одежда* вместо *украшение*. Количество внесенных изменений в этих пяти строфах незначительно, переводчик следует букве оригинала: трехкратно повторяет прилагательное *золотой* при описании девушки, сидящей на *утесе*. В рассматриваемом нами стихотворении Г. Гейне

прилагательное *golden* обращает на себя особое внимание. Поэт повторяет его трижды, акцентируя внимание читателя не только на цвет волос девушки-чаровницы, когда *golden* может выступать синонимом слову *blond*, т.е. *светлые, золотистые волосы*, но и на богатство убранства. В этом случае *golden* будет выступать в значении *драгоценный, дорогой, богатый*. Итак, мы можем предположить, что слово *golden* несет в себе номинативность со специальным авторским заданием (по определению С.В. Бековой). При втором, тем более третьем словоупотреблении, данный эпитет более ощутимо связан с волнующими автора мыслями, что проявляется в осложненности прямого значения семантическими и эмоциональными ассоциациями, которые актуализируют окружающий контекст. До Н. Гальковского на это обратил внимание и также точно перевел П. Вейнберг (см. ПТ в приложении 2).

Как и Ю. Веселовский, Н. Гальковский не упустил из виду наличие определенного артикля в словосочетании *Der Gipfel des Berges – вершина горы*. Определенный артикль, как известно, выдвигает на первый план единственность, определенность обозначаемого, отсутствие альтернатив, подчеркивает факт состоявшегося окончательного выбора. Переводчик пишет *вершина скалы*, а не *гор вершины*, как у П. Вейнберга, или *вершины гор* как у – дтъ.

Шестая строфа ПТ Н. Гальковского содержит, на наш взгляд, значительное расхождение с ТО:

И ладья и въ ней плывущій,
Погибаютъ межъ зыбей:
Лорелея ихъ сгубила
Песней чудною своей.

После прочтения этих строк встает картина гибели пловца вместе с ладьей прямо сейчас на глазах у читателя, так как переводчик использовал глагол в настоящем времени *погибают*. Форма глагола настоящего времени указывает на одновременность происхождения события. Так же как в ПТ

Ю. Веселовского в переводе Н. Гальковского дается описание происходящего и определяется виновница случившейся беды, лирическое я отсутствует.

Анализируя ПТ А. Блока, сравнивая его с подстрочником, составляя словарь стихотворения, мы убеждаемся в точности перевода большей части ТО. Как и оригинал, перевод имеет завершенный характер, то есть последняя строфа согласуется с первой. У Г. Гейне: *Ich weiß nicht – ich glaube*. В переводе А. Блока: *Не знаю – знаю*. Но нами обнаружены также и расхождения с оригиналом. В первую очередь обратим внимание на вторую строку первой строфы. Выражение *ich so traurig bin* (*мне так грустно*) Александр Блок перевёл словами *скорбью душа смущена*. Но *traurig* по-немецки означает *печальный, грустный (Traurigkeit – печаль, грусть)*. Скорбь же или траур обозначаются словом *Trauer*. Правда, при переходе из немецкого языка в русский это слово потеряло звук э, и переводчик мог вполне спутать *траур* и *трауэр*.

Вторая неточность снова касается перевода существительного *Geschmeide* как *одежда* вместо *украшение*. Русский поэт-переводчик не учел еще два момента. Они оба связаны с передачей существительных, употребленных в немецком языке с определенным артиклем. Заключительные две строки стихотворения А. Блока звучат так: *И всякий так погибает/ От песен Лорелей*. В оригинале при первом упоминании о пловце Г. Гейне использует определенный артикль, который является указанием на то, что не каждого ожидает печальная участь. Автор этим самым снимает часть вины с *девушки дивной красы* или не винит ее вовсе, а иронизирует над теми, кто готов во всем обвинить Лорелею. Кстати, у А. Блока она именуется как *Лорелей*. По-немецки было *Лореляй* (и это действительно окончание женского рода), а по-русски *Лорелей* звучит похоже на *Пантелей* или *Тимофеей*. В конце стихотворения мы читаем *от песен Лорелей*, что представляется странным, так как эта форма в русском языке соответствует существительному множественного числа в родительном падеже.

Следующий момент связан со словосочетанием *Der Gipfel des Berges*, которое переводчик передал множественным числом с добавлением определения. Блок, переводя эти строки стихотворения, написал:

В вечерних лучах алеют

Вершины дальних гор.

Для него, вероятно, как и для П. Вейнберга, переводчика –дть, эти строки даже не были реалией рейнского пейзажа, он передавал настроение и эмоциональный заряд стихов Гейне.

Перевод А. Блока прочитал В. Левик, и его не устроили эти две строки. «Мне казалось, что речь не может идти о нескольких, да еще дальних горах. Речь может идти только об одной и, конечно, близкой горе – той, на которой сидит Лорелея, и которая одна только, как лучазарное видение, высится над погруженным в сумрак миром. Впоследствии, путешествуя по Рейну, я убедился в правильности моей догадки. Утес Лорелей значительно выше всех окружающих его скал (а вовсе не «гор») и летом, когда все прибрежье Рейна уже окутано мглой, вершина Лорелей одна еще минут пятнадцать пламенеет в небе» [Левик 1959: 264-265]. И Левик перевел эти стихи иначе:

Прохладен воздух. Темнеет.

Но Рейна глубь светла.

В лучах зари пламенеет

Высокая скала.

Однако и этим своим переводом он остался недоволен: «...меня смущала строчка: «Но Рейна глубь светла» Кто наблюдал закат солнца над рекой, тот знает, что действительно минут десять – пятнадцать после заката, когда все на земле уже потемнело, река, отражающая небо, еще освещенное преломившимися лучами зашедшего солнца, тоже сильно светится в темноте. Но светится ее поверхность, а у меня сказано «глубь» [Левик, 1959: 265]. Характерно, что второе жизненное наблюдение связано уже вовсе не с Рейном. В. Левик не только переводчик, но и художник-пейзажист. Ему вообще отлично

знаком «закат солнца над рекой». Поэтому в последнем варианте перевода В. Левика мы читаем:

День меркнет. Свежеет в долине,
И Рейн дремотою объят.
Лишь на *одной вершине*
Еще пылает закат.

В данном случае В.Левик один из немногих переводчиков, кто точно передал определенность, заложенную в немецком варианте.

Интересен тот факт, что В. Левик неоднократно возвращался к переводу этого произведения Г. Гейне (см. подробнее [Левик 1986: 259 – 263]). Первый вариант перевода, опубликованный в 1941 году, был таким:

Не знаю, что стало со мною,
Моя печаль все сильней.
Давно не дает мне покоя
Сказанье прошлых дней.

Прохладен воздух, темнеет,
Но Рейна глубь светла.
В лучах зари пламенеет
Высокая скала.

Там девушка, песнь напевая,
Сидит на вершине крутой,
Сияет коса золотая,
И гребень горит золотой.

Сидит и поет над рекою,
И волосы чешет она,
И дикой и страстной тоскою
Волшебная песня полна.

Гребец в смятенье глубоком,
Роняет весло в быстрину.
Не спорит больше с потоком,
Глядит лишь туда, в вышину.

Я знаю, река, свирепея,
Потопит челн меж камней,

И это все Лорелея
Сделала песней своей.

В этот вариант В. Левик вносил свои изменения. В одном из них вторая строка первой строфы была переведена: *Печалью душа смущена*. Вторая строфа была изменена следующим образом:

Прохладен воздух. Темнеет.

И Рейн уснул во мгле.

Последним лучом пламенеет

Закат на прибрежной скале.

По-другому звучала первая строка пятой строфы: *Охвачен безумной тоскою*. В одном из вариантов последние строки четвертой строфы звучали так:

И песня волшебная льется

Неведомой силы полна.

Позднее переводчик заменил на *так странно сильна и нежна*. Этой строчкой он усилил оттенок необычайности, которую Г. Гейне подчеркивает дважды словами *wunderbar* и *wundersam*. Только через несколько лет появился тот вариант, который знаком русскому читателю по многим публикациям (см. приложение 2). Сам переводчик был не уверен, что это конечный вариант. Он сам пишет, что «был бы рад найти более точную по смысловому содержанию рифму слову «Лорелея», чем «свирепея». Но пока не нашел» [Левик 1986: 262]. Подход В. Левика к переводу поэтического текста показывает, каким сложным и длинным может быть путь приближения к оригиналу.

Через десять лет после публикации первоначального варианта перевода В. Левика появилось стихотворение С. Маршака. В первой строфе своего перевода С. Маршак следует оригиналу: передает индивидуальное отношение поэта к легенде. В отличие от А. Блока и В. Левика, он заменяет слово *Märchen* – *сказка на преданье*. Вторая и третья строфы создают световой контраст: *Темнеет – в светлом наряде*. Хотя переводчик, как и В. Левик, опускает тот факт, что девушка была очень красивой – Г. Гейне передает красоту девушки превосходной степенью прилагательного *schön* – *die schönste Jungfrau* – мы

осознаем, что *светлый* образ девушки на *темном* фоне не мог не привлечь внимание проплывающих мимо рыбаков. Такое противопоставление способствует созданию яркой наглядной картины. К тому же девушка поет *волшебную зовущую песню*. За автором оригинала С. Маршак трижды повторяет ключевое слово *golden* – золотой, но если у Гейне речь идет в первом случае о золотом украшении, во втором – о волосах, в третьем – о золотом гребне, то в ПТ под золотом дважды подразумеваются волосы Лорелей: *И блещут, как золото, пряди/ Под гребнем ее золотым./ Проводит по золоту гребнем.* В пятой строфе наблюдаются переводческие дополнения: «*беззащитный* членок», «скалы *гранитные*». Определение *беззащитный* может входить в семантическое поле прилагательного *маленький* и, следовательно, считаться эквивалентным словом при переводе. Указание на породу скал неоправданно, ни с позиции точности передачи ТО, ни исходя из немецких реалий (см. С.85 – 86).

В заключительной строфе своего перевода С. Маршак опускает личное местоимение *я* и глагол в форме первого лица. Только утверждение *и верно* передает уверенность в неизбежной гибели пловца.

Собственный перевод – интерпретацию предлагает А. Козырев. Его стихотворение начинается со слов: *Не знаю, что будет развязкой / Моих печальных дум.* Лирический герой ПТ не знает, чем закончится вся история. В оригинале лирическое *я* задумывается о причине собственной печали, а не о том, каков конец сказки. Во второй строфе читаем:

Свежеет. Краски пожухли.

И Рейн журчать устал.

Местами еще, как угли,

Пылают склоны скал.

Действительно, в сумерках не видны краски дня – *пожухли*. День подходит к концу, Рейн спокойно течет – *журчать устал*. Затем А. Козырев для образности использует сравнение *пылают, как угли*, так он видит скалы,

озаренные солнечным закатом. Здесь снова неточность: вместо вершины одной скалы *склоны скал*. Переводчик не говорит о том, что на вершине сидела девушка. Слово *девушка* в ПТ отсутствует. Мы встречаем лишь косвенные признаки на ее присутствие: *девичий убор златится* или *плывущий видит мечту над рекой*. Переводчик не пересказывает легенду, как это делает Г. Гейне, а сам видит все происходящее. При этом сомневается: *Не сон ли это снится?* А. Козырев включает в ПТ слова, передающие его собственное отношение к героям произведения. Так, например, плывущего по реке он называет сочувственно *беднягой*, член у пловца *убогий*, то есть *бедный, нищий*, а пение Лорелей наделено *сатанинской силой*. Вводное слово *наверно* в последней строфе ПТ не является равным *знаю*, отступления от оригинала очевидны.

Рассмотрим ПТ А. Ершова, который тоже носит номинативный характер (см. словарь стихотворения в приложении 3). ПТ А. Ершова обладает большей степенью точности, чем ПТ А. Козырева. Расхождение с ТО снова касается перевода двух последних строчек второй строфы (см. выше примечание В. Левика):

Вечернее солнце вершины
Далеких гор золотит.

Кроме этого, А. Ершов включил дополнительную характеристику героини стихотворения *младая*. Использовал конкретизацию, заменив при переводе слово *украшение* на *ожерелье*. Он, как некоторые переводчики до него, выпустил из виду завершающее умозаключение лирического я, свой перевод А. Ершов заканчивает так:

И все это сделала песня,
Пропетая Лореляй.

Вина за содеянное, по А. Ершову, косвенно лежит на Лорелее.

Э. Левин написал свой перевод этого стихотворения, прожив в Германии пять лет. К моменту написания перевода он посетил Рейн, осмотрел памятник

Лорелей. До этого, по словам самого Э. Левина, он знал Лорелею только по переводу А. Блока. В комментарии к своей переводческой интерпретации Э. Левин пишет следующее: «В одном из замков, в сувенирном ларьке, мы купили открытку с её (Лорелей) фотографией и текстом стихотворения Гейне. Приехав домой и внимательно перечитав этот текст, я с нехорошим злорадством обнаружил, что в нём отсутствуют и коса, и дальние горы, и золотая одежда, и уж, конечно, лодочник будет проглощен волной, а не погибнет загадочным образом среди безобидной речной зыби. Разумеется, я тут же сел и сделал новый перевод, не переставая удивляться: ну, не мог ведь Блок так плохо знать немецкий!» [Левин: www.ruslit.de/archiv/56/poez/index.shtml].

Действительно, первая строфа ПТ Э. Левина переведена точно. Но вторая строфа представляет собой отступление от ТО. Выражение *меня тревожит виденье* служит нагнетанию напряженности, отсутствующей в оригинале. *В долине густеют тени, / Лишь пики гор блестят* – скорее всего выражают собственное наблюдение переводчика, но не передачу строк стихотворения Г. Гейне.

Слово *Geschmeide* переводчик понимает как шейное украшение – «в данном случае, можно предположить, из золотых монет, вроде мониста» [Левин: www.ruslit.de/archiv/56/poez/index.shtml]. Поэтому в его ПТ мы встречаем следующее описание Лорелей:

И дева, прекрасна собою,
Сидит на скале крутой,
Монисто на ней золотое
И гребень в руке золотой.

И следующая строфа:

Волос её пряжа златая
Сквозь гребень течёт рекой,
И песня её колдовская
Сжимает сердца тоской.

Переводчик сравнивает волосы девушки с *пряжей*, которая *текет рекой*. Написано образно, но не передана монотонность действия, заложенная в ТО. Для песни Э. Левин подобрал эпитет *колдовская*. Отсюда следует, что Лорелея, в понимании поэта-интерпретатора, колдунья.

В пятой строфе, когда описывается *гребец на лодочке малой*, наблюдаем переводческое добавление *он вверх, не дыша, глядит*. Шестая строфа переведена близко к ТО, но утрачена ироническая концовка стихотворения, о которой еще писал Л.В. Гинзбург [Энциклопедия для детей 2001: 41].

Своеобразен перевод стихотворения Г. Гейне, выполненный в 1999 году А. Эстриным (см. приложение 2). Начинается он таким образом:

Не знаю я, что это значит,
Как амок в сознаньи звеня,
Как старая, старая сказка,
Преследует это меня.

Во-первых, настораживает введенное переводчиком сравнение *как амок*. Согласно словарю «амок – психическое заболевание, выражающееся приступообразном возникновении расстройства сознания» [Словарь иностранных слов, 2004: 31]. В ТО не идет речь о каком-либо недуге, к тому же, заболевание *звенеть* не может. Вторая строфа начинается со слов: *И вижу я вновь*. У Г. Гейне лирический герой пересказывал легенду, а не свой сон или увиденное наяву. Далее по тексту идет точная передача содержания ТО. Но, описывая Лорелею, переводчик снова допускает вольность: *в алмазах ее ожерелье, гребешок изумрудный*. Убрав троекратный повтор прилагательного *золотой*, он отдалился от ТО. Для Г. Гейне эти повторы очень важны, поскольку они создают эффект некоего эмоционального нагнетания. Пловца А. Эстрин именует *моряком*, на чем он плыл, в ПТ не указывается. Через слово *бедняга* переводчик передает свое сочувствие к нему. В оригинале автор не высказывает прямо своего отношения ни к героям стихотворения, ни к тому, что произошло. Стихотворение А. Эстрина, как и большинство рассмотренных

русских переводов, носит номинативный характер (см. словарь стихотворения в Приложении 3).

Следующий ПТ, представленный А. Полонским, имеет интересные переводческие включения. Чаще всего они передают не прямое значение слов оригинала, а видения, собственные представления переводчика. В первой строфе мы читаем о том, что *грусть бередит сердце*, а *сказки старинной пучину/ Сознание вновь бороздит*. В третьей строфе А. Полонский называет Лорелею *прекрасной дочерью*, которая *восседает на пике средь чудных высот*. В четвертой строфе опускает эпитет *золотой* и вводит сравнение *власы цвета мёда из соли*. Далее переводчик игнорирует повтор немецкого глагола *kämmen* – *расчесывать* и пишет, что Лорелей *расплетает* волосы и песню *ведет*. По мнению А. Полонского песня *беспечная*. Две последние строчки четвертой строфы представляют собой несколько странную метафору: *И звуков прелестная стая/ Мелодии силу прядёт*. Далее по тексту появляется новый образ – ветер, с *порывом* которого музыка достигает *мужса в челне*. Плавающий человек не испытывает жуткой тоски или боли, как у Гейне, а *лишь нежится, словно во сне*. Прилагательным *несчастный* передается отношение автора ПТ к герою стихотворения. Только не совсем понятно, он, действительно жалеет *мужса в челне* или усмехается над ним. Заключительные две строчки ПТ звучат в стиле Г. Гейне: *И вновь Лореляй удостоят/ Свершением дела сего*. А. Полонский, один из немногих переводчиков, которому удалось разглядеть и передать ироническую концовку стихотворения.

Перевод А. Луковенкова также вызывает интерес и вносит свою интерпретацию некоторых моментов поэтического произведения Г. Гейне. Вместо слова *сказка* в первой строфе переводчик употребляет *сказанья*, то есть даже не одно, а несколько *сказаний режут мучительно грудь*. Этим он настраивает читателя на ожидание сильных мучительных переживаний. Рейнский пейзаж А. Луковенков дополняет *седой* скалой. Если под эпитетом *седой* он понимает скалу покрытую снегом, то это не будет соответствовать

действительности. Гора не такая высокая, чтобы на ней мог лежать снег в любое время года. В третьей строфе переводчик знакомит читателя с *прелестной девой*. Здесь же появляется новый образ – *ветер, шалун и забавник*, который *слегка ей власы шевелит*. У А. Луковенкова свое представление о девичьей красоте – у нее *вьется кудрей золотистых волна*. Если в ПТ А. Полонского был *муж в челне*, то у А. Луковенкова *юноша в лодочке малой*. Заканчивается стихотворение строками:

Я знаю – чудесной песней

Погубит пловца Лорелей.

Чудесная песня и вдруг *погубит* – вызывает сомнение такое сочетание слов. Заданное вначале ожидание не получило соответствующего завершения.

Перейдем к рассмотрению ПТ молодой переводчицы Т. Петровой. Начинается он со слов, отсутствующих в оригинале: *Зачем я ночью не засну*. Далее сама отвечает: *Мне сказку старую одну/ Не позабыть никак*. Здесь переводчица обратила внимание на неопределенный artikel в ТО и передала его, как в свое время П. Вейнберг и В. Левик, *одна старая сказка*. Во второй строфе мы читаем: *Был вечер тихий над рекой*. Автор ПТ пишет просто *над рекой*, далее в шестой строфе снова встречаем: *где река у скал ревет*. В оригинале точно указано место действия – Рейн. Из перевода Т. Петровой становится неясным, о какой реке идет речь, в какой стране происходит событие. При описании рейнского пейзажа Т. Петрова использует уточнение *солнце садилось за горой прощально* и объясняет, что значит для нее прощально – *ало и лохмато*. В следующей строфе появляется *фигурка девы молодой*. Из этого следует, что Лорелея в представлении Т. Петровой хрупкая девушка, явившаяся в *златом одеяньи*. Снова вместо *украшения* – не *одежда*, но *одеянье*. Переводчица пренебрегает повтором прилагательного *золотой* и наделяет «деву» *ясным гребнем*. Эпитет *ясный* представляется несколько неуместным. Обычно говорят: *ясный месяц*. Переводческим добавлением служит строка *И эхом слышались вдали*, когда речь идет о пении Лореи.

Далее Т. Петрова обратила внимание на определенный артикль при первом упоминании о пловце и засомневалась в том, что всякого очаровывает и губит Лорелея. В пятой строфе ее ПТ мы находим следующее:

Ее ль винить, что утлыи чен /Стрелой на камни понесло?? При этом слово *чен* она сопровождает, как переводчик – дтъ, определением *утлыи*, то есть с *течью*.

Т. Петрова опускает появление лирического я в заключительной строфе. Свой перевод она заканчивает предположением *Должно быть смерть свою найдет / Пловец с лодочкою своей.*

Стихотворение Евгения Меркулова мы относим к пародии, то есть к жанру, под которым в литературоведении традиционно понимается литературное произведение, которое представляет собой насмешливое, искаженное или гиперболизированное подражание какому-либо уже существующему произведению серьезного жанра, его отдельным частям, подражание стилю автора произведения, при этом внешняя форма произведения сохраняется, а изменяется содержание. Стихотворение Меркулова не является переводом стихотворения Гейне, а есть лишь шуточная вариация ТО. Оно может рассматриваться как форма проявления категории интертекстуальности в художественном тексте и обращено если и не к слишком искушенному читателю, то, во всяком случае, к человеку читающему, эрудированному. Пародийное стихотворение Е. Меркулова перекликается по содержанию с ТО: стихотворение начинается точно так же как у Гейне с фразы *я не знаю*, написанной на немецком языке, первая строфа представляет собой подражание немецкому поэту, далее упоминается Рейн, встречается похожее описание природы, называется и имя Лорелея. Смысл стихотворения, однако, совершенно иной. В нем видится высмеивание тех воспоминаний и воображаемых картин, какие пришли автору, после прослушивания ТО. В первой строке автор иронично замечает *простите поэту* то, что он не знает, что с ним происходит. Меркулов вводит дополнительные персонажи и, в целом,

отрицает существование когда-либо чаровницы Лорелей и, следовательно, ставит под сомнение правдивость легенды о ней. По объему его стихотворение, как это часто бывает с пародийными произведениями, меньше оригинала: оно состоит из пяти строф, тогда как в ТО их шесть.

Стихотворение Кузнецова по объему также меньше оригинала и включает в себя всего четыре четверостишия. Наблюдаются и отступления от ТО. После прочтения первого четверостишия складывается впечатление, что лирический герой Кузнецова сам находится где-то у реки *в полуночный час*. Автор опускает описание внешности прекрасной девы Лорелей, ограничивается лишь сравнением Лорелей с Еленой Троянской. Здесь мы снова сталкиваемся с элементом интертекстуальности. Не всякому читателю известно, что Елена, согласно греческой мифологии, была спартанской царицей и считалась прекраснейшей из женщин. Слух о красоте Елены распространялся по всей Греции. По другой версии за Елену шла Троянская война, и когда она, наконец-то, прибыла в Трою, снискала симпатии многих троянцев, несмотря на бедствия, которые навлекла на их город [см. Мифологический словарь, 1991: 206 – 207]. Сравнение Лорелей с Еленой Троянской достаточно удачное, но и представляет собой явное отступление от ТО. Кузнецов в своем стихотворении Лорелею называет *Великой Царицей речной*, а далее по тексту читаем, что моряк вместе с лодкой *исчезнет в бездонной пучине морей*, в чем просматривается отсутствие логики. В целом, стихотворный перевод Кузнецова представляется возможным причислить к вольным переводам.

Другой переводчик Вячеслав Завалишин относит свой перевод к вольным переводам и так комментирует свое стихотворение: «Образ Лорелей тесно связан с немецким фольклором. Ранее Гейне о Лорелее вспомнили другие поэты наряду с исследованиями немецкой народной поэзии (Клеменс Брентано, например). Гейне обратил внимание на то, что слово Лорелей как бы передает журчание волны (лур, лур, лур). Крутая скала с пещерой в ней – не вымысел, а реальность. Она существует и по сей час. Существует множество переводов

этого стихотворения. Франц Ференц Лист переложил это стихотворение на музыку. Я же переводил «Лорелею», вдохновленный музыкой Листа. Это произошло как раз тогда, когда в Нью-Йорке выступала замечательная певица Альбина Борисова. Ей я и посвящаю свой перевод» [Завалишин: <http://www.creative.ru/wsaw>].

Что касается объема стихотворения, то на этот раз мы имеем дело с его увеличением по отношению к оригиналу. В ПТ Завалишина семь строф вместо шести. Содержание также весьма отлично от содержания ТО. Несмотря на сохранение ключевых образов: Лорелея, Рейн, скала, лодка, гребец, – автор пишет о себе: *Я люблю ходить по следу / Простодушной красоты.* Нет в этом стихотворении ни тоски, ни иронии, не передается то настроение, которое присутствует при чтении ТО. Ритм стихотворения совершенно иной и не служит передаче напряжения или тревоги, присущих в ТО Гейне. Показатель вольности, то есть доля произвольно добавленных слов, составляет почти 80 %.

Таким образом, на основе словарей, составленных для всех переводов, можно сделать чёткие выводы о характере каждого стихотворения. Словарь помогает раскрыть ценностные мысли писателя / поэта о мире. В ключевых словах концентрируется мысль писателя, и они выступают организующими центрами в авторской картине мира. «Центральные мысли – «художественные идеи» – должны быть положены в основу описания. Сама художественная идея, отражая существенную мировоззренческую категорию автора, обладает большой силой обобщения, многоаспектностью и текучестью содержания, формирование и становление которого обусловливает десятки и сотни словесных образов, организующихся в сложную связь семантических полей. Именно через выделение и анализ семантических полей эстетически действенных слов и лежит путь к познанию авторского мировосприятия» [Поцепня, 1997: 211]. Сопоставление ПТ и ТО на лексико-семантическом уровне наиболее ярко выявило особенности индивидуального понимания

переводчиками текста оригинала. Во многих переводческих интерпретациях мы встречаем эпитеты и сравнения, отсутствующие в стихотворении Г. Гейне. Передавая авторскую картину мира переводчики вносили в неё элементы своего видения и понимания текста оригинала.

2.6. Интерпретация поэтического текста: лингвоэстетические компоненты синтаксического уровня

Анализируя стихотворение Г. Гейне, мы обратили внимание на намеренное нарушение автором синтаксических конструкций предложений с целью создания впечатления разговора и передачи подавленного настроения лирического героя; отмечали использование инверсии, когда акцент высказывания падал на второстепенные члены предложения. Следует указать еще на одну синтаксическую особенность оригинала: отсутствие побудительных и вопросительных предложений. В ТО нет эмфатически окрашенных высказываний, изложение ведется в форме простых или сложных повествовательных предложений. На протяжении всего стихотворения наблюдаются, в основном, бессоюзные соединения. Актуализация бессоюзного соединения ряда элементарных предложений используется для передачи разделенных во времени и/ или в пространстве, но взаимосвязанных этапов одного действия.

Сопоставляя ТО и ПТ разных переводчиков, замечаешь, что не все переводчики обратили внимание на эти факты. Так, например, в первой строфе ПТ К. Павловой мы наблюдаем вопросительное предложение: *И горюя, и тоскуя,/ Чем мечты мои полны?* В переводе Л. Мая вся первая строфа представляет собой сложное вопросительное предложение с подчинительной и сочинительной союзной связью:

Бог весть, отчего так нежданно
Тоска мне всю душу щемит,

И в памяти так неустанно

Старинная песня звучит?..

В конце строфы переводчик использует два знака пунктуации: вопросительный знак и многоточие. Знак вопроса выражает удивление или незнание причины происходящего. Многоточие усиливает недоумение, овладевшее лирическим героем, и подчеркивает то, что он не может найти объяснение тому, почему *тоска щемит душу*. Второй раз Л. Мей использует многоточие в пятой строфе, когда *рыбак забыл про подводные скалы и смотрит туда – в высоту...* В данном случае переводчик не доказывает мысль до конца, так нагнетается напряжение. Читателю даётся возможность самому представить, домыслить ход событий. В ПТ Мея мы встречаем также конструкции сложных предложений, не умещающихся в одной строке или даже строфе. Такое расположение затрудняет чтение стихотворения и влияет на его мелодичность, например: *Рейн катится тихо – и рдеет,/ Вся в искрах, вершина горы.* Или в последней строфе:

Мне кажется: так вот и канет

Челнок: ведь рыбак без ума,

Ведь песней призывно манит

Его Лорелея сама.

Подобное расположение сложноподчиненного предложения является не только отступлением от синтаксического строя ТО, но и неблагозвучно для русского читателя.

Синтаксическая структура первой и последней строф переводных стихотворений П. Вейнберга и – дть тоже отличается от оригинала. П. Вейнберг передает первую строфи двумя предложениями: первое – бессоюзное вопросительное предложение, второе – простое распространенное повествовательное предложение с выдвижением обстоятельства места на первую позицию. В шестой строфе переводчик использует бессоюзное сложное предложение, вторая часть которого отделена от первой двоеточием. Этот знак

препинания можно заменить союзами *так как* или *потому что*. Вторая часть предложения при этом указывает на причину того, о чём говорится в первой части. В немецком варианте сложноподчиненное и простое повествовательное предложения разделены точкой с запятой, которая носит факультативный характер. Здесь могла бы стоять точка. То есть у Гейне это два самостоятельных предложения. В ТО нет никакой причинно-следственной связи, какую мы наблюдаем в ПТ П. Вейнберга.

Стихотворение – дать начинается с вопросительного предложения. Первая строфа, вообще, состоит из трех предложений: двух простых повествовательных и одного сложного вопросительного. В заключительной строфе переводчик использовал прямую речь. Авторские слова содержат в себе глагол со значением мысли: *Сдается мне*, то есть *мне думается, я думаю*. При этом мысль до конца не высказана. Недосказанность передается через многоточие. Как результат – нагнетание напряжения, которое усиливается двумя последними строками стихотворения. Они представляют собой бессоюзное сложносочиненное предложение, написанное через двоеточие. Повтор однородных членов предложения в первой части и вторая пояснительная часть сложносочиненного предложения служат возрастанию чувства ожидания развязки сюжета. Переводчик не дает однозначного ответа, чем заканчивается вся история, лишь вызывает у читателя догадку о возможной трагической развязке.

В каждой строфе переводного стихотворения Ю. Веселовского мы наблюдаем незаконченные высказывания. Об этом свидетельствует часто вводимый переводчиком такой знак препинания, как многоточие. Заключительное предложение ПТ сопровождается не только многоточием, но еще и восклицательным знаком. Концовка стихотворения приобрела более эмоциональный характер, переводчик вложил в смысл собственное восприятие событий. Собственное понимание ТО передано также через употребление инверсии *Погибли, во мраке пучины,/ Пловец и челнок среди скал*. Сказуемое

вынесено на первую позицию и выражено глаголом прошедшего времени совершенного вида. В интерпретации Ю. Веселовского описываемое событие уже свершилось, он не скрывает своего, по-видимому, возмущения, но при этом не ставит точку, дает возможность читателю самому закончить рассказ или домыслить историю.

Для связи сложносочиненных предложений в переводах Ю. Веселовского и Н. Гальковского, как и в ТО, использован союз *и*. В этих ПТ наблюдается также перенос предложения с одной строки на другую. Например, такое расположение предложений мы наблюдаем в первых трех строфах ПТ Н. Гальковского. В последней строфе перевода видится расхождение с оригиналом. Там, где Г. Гейне употребил два самостоятельных предложения, Н. Гальковский использовал бессоюзное сложное предложение, разделив его части двоеточием. В результате, вторая часть стала разъясняющей. Замысел автора оригинала остался не понятым переводчиком.

Проанализируем с точки зрения синтаксиса ПТ А. Блока. Переводчик, следуя оригиналу, использует союзную связь в сложносочиненных предложениях (см. напр., вторая и шестая строфы). Во второй строфе сложносочиненное предложение, состоящее из двух простых, соединенных сочинительным союзом *и* *Die Luft ist kühl, und es dunkelt*, объединил в одно простое повествовательное *Прохладой сумерки веют*. В немецком языке предложение содержит, как правило, оба главных члена предложения – подлежащее и сказуемое. В русском языке это не обязательно. В немецком безличном предложении *Es dunkelt* подлежащее выражено безличным местоимением *es*, так как нет действующего лица. В соответствующем русском предложении подлежащее отсутствует. Поэтому вариант перевода этих двух предложений одним русским объясним несовпадением синтаксических конструкций в русском и немецком языках.

Другое расхождение с оригиналом уже не подлежит объяснению. Речь идет об использовании бессоюзной связи в сложных предложениях первой,

четвертой и пятой строфах стихотворения А. Блока. Употребляемое в этих предложениях двоеточие превращает его вторую часть в разъяснение содержания первой части предложения.

Переводные тексты В. Левика, С. Маршака и А. Ершова выполнены практически полностью в соответствии с оригиналом и в рамках русского синтаксиса. В сложносочиненных предложениях они используют союзную связь посредством союза *и*, удачно укладывают предложения в несколько строк не нарушая ритм стихотворения и смысл высказывания. В. Левик, следуя оригиналу, во всех своих вариантах перевода передал обрамление стихотворения. Так же как Г. Гейне он начинает стихотворение фразой *Не знаю* и завершает *Я знаю*.

ПТ А. Козырева содержит некоторые расхождения с ТО на синтаксическом уровне. Вторая строфа ПТ начинается с простого вопросительного предложения: *Не сон ли это снится?*. Вопрос носит риторический характер. Две строки третьей строфы представляют собой восклицательное сложносочиненное предложение: *И сыплет их золото гребня, / И песня так вольна!* Восклицательный знак, наряду с наречием *так*, усиливают необычность, *вольность* песни, которую поет Лорелея.

В переводческой интерпретации Э. Левина синтаксическая конструкция первой и второй строф расходится с конструкциями ТО. Начальные строки стихотворения *Не знаю, что стало со мною:/ Душа печали полна* написаны через двоеточие. Этот знак пунктуации разделяет первое сложноподчиненное предложение от второй части – простого повествовательного предложения, которое, в свою очередь, входит в состав сложносочиненного предложения. Следующая строфа представляет собой бессоюзное сложносочиненное предложение *Меня тревожит виденье:/ Над Рейном тих закат;/ В долине густеют тени,/ Лишь пики гор блестят.* Подлежащие в первой части сложного предложения *виденье* является своего рода предупреждением, что далее последует изложение или описание того, что увидел автор ПТ. Но следует

отметить, что последняя строфа переводного стихотворения, как мы наблюдали в ТО, замыкает совершенный круг, заданный первой строфой *Не знаю – Я знаю*.

Перевод А. Эстрина выполнен очень эмоционально. На это указывают использованные переводчиком знаки препинания, напрямую связанные с синтаксическими конструкциями предложений. Восклицательные предложения передают эмоциональный настрой самого рассказчика-переводчика. В четвертой строфе (см. приложение 2) это восхищение *дивной мелодией* и *прекрасной песней*. В пятой строфе ПТ – это волнение, страх за *проплывающего внизу моряка*. В шестой строфе А. Эстрин использует не только восклицательное предложение, но и прямую речь *Я знаю, что воды сомнутся/ И скажут бедняге: «Прощай!»*. Это часть представляет собой явное отступление от оригинала на синтаксическом уровне. Отступлением от ТО будет синтаксис второй строфы ПТ А Эстрина:

И вижу я вновь: вечереет,
Прохладен весь воздух и чист,
Спокойно текут воды Рейна,
Вершина в закате горит.

Вся строфа написана одним бессоюзным сложным предложением. Между первой и второй частями можно вставить союз *что*. Сказуемое, выраженное глаголом *видеть* в первом лице настоящего времени, в первой части предложения способствует одновременному восприятию картины описанной в последующих четырех простых предложениях, входящих в состав сложного.

Завершенность, заложенная автором оригинала, передана в ПТ А. Эстрина с помощью подлежащего, выраженного личным местоимением первого лица единственного числа, и сказуемого, выраженного глаголом в настоящем времени, согласующимся с подлежащим в лице и числе. Иными словами, переводчик использовал полный эквивалент немецкого варианта: *Не знаю я – Я знаю*. Изменение порядка слов в первом случае не нарушает норм русского языка.

В ПТ А. Полонского завершенность стихотворения выражена так: *Не ведаю – Уверен я*. В первой строфе мы наблюдаем опущение подлежащего, в конечной строфе – изменение порядка слов в предложении. Узус русского языка формально не нарушен, но выдвижение глагола на первую позицию усиливает чувство уверенности, так как основное ударение падает на это слово, а не на подлежащее *я*. А. Полонский в своем ПТ использует, в основном, сложносочиненные предложения. Простые предложения соединяются между собой как посредством союза *и*, так и находятся в бессоюзной связи. В этом просматривается сходство синтаксиса ПТ и ТО.

А. Луковенков на синтаксическом уровне тоже следует оригиналу. Исключение составляет последняя строфа ПТ, в первых двух строках которой переводчик использовал сложносочиненное предложение. Сказуемое в нем выражено именем прилагательным в сравнительной степени. В конце предложения стоит многоточие, указывающее на незавершенность высказывания. Г. Гейне в своем стихотворении пишет: *Ich glaube, die Wellen verschlingen/ Am Ende Schiffer und Kahn*, то есть волны поглотят пловца вместе с лодкой. В ПТ такого уточнения нет. В связи с этим потеряна логическая связь с двумя последними строками: *Я знаю – чудесной песней/ Погубит пловца Лорелей*. Хотя высказывание *Я знаю* является логичным завершением по отношению к началу стихотворения *Не знаю*.

Синтаксис ПТ Т. Петровой во многом отличается от синтаксиса ТО. Третья строфа, например, представляет собой одно простое распространенное повествовательное предложение. В ее переводе мы наблюдаем два вопросительных предложения. Одно из них является началом ПТ. Переводчица задает вопрос, за ним следует ответ в виде простого повествовательного предложения.

Второй раз вопросительное предложение употреблено в пятой строфе: *Ее ль винить, что утлыи челн/ Стрелой на камни понесло?* Этот вопрос адресован

читателю с целью, привлечь его внимание и побудить к размышлению о несправедливости обвинения Лорелей в происходящем.

Таким образом, не все переводчики на уровне синтаксиса следовали ТО. Некоторые передавали свои эмоциональные переживания в форме восклицательных, вопросительных предложений. Включали в ПТ недосказанные высказывания и побуждали читателя к размышлению.

Выводы по второй главе

1. Поэтический текст – это художественное произведение в стихотворной форме.
2. Лингвоэстетический анализ поэтического текста предполагает рассмотрение всех элементов текста как формантов художественного смысла и художественной информации. В качестве лингвоэстетических компонентов поэтического текста выступают все элементы языка: фонемы, морфемы, части речи, единицы синтаксиса и т.д.
3. Для адекватного понимания и интерпретации поэтического текста необходимо знать историю его написания.
4. Лингвоэстетический анализ 19 интерпретаций стихотворения Г. Гейне о Лорелее показал недостижимость полной тождественности исходному поэтическому тексту в силу разного восприятия и понимания переводчиками ТО, но выявил степень близости ПТ к тексту оригинала на одном или нескольких языковых уровнях.
5. Наибольшие сложности переводчики испытывали при передаче фонологических особенностей ТО. Метр оригинала удалось передать лишь двум поэтам: А. Блоку и А. Козыреву. Передача мелодики ТО через чередование женской и мужской рифм достигнута во всех рассматриваемых переводческих интерпретациях. Исключением является переводное стихотворение Т. Петровой. Наиболее близкими к ТО по передаче звукового фона через повтор звука [a] оказались ПТ А. Козырева, Э. Левина, А. Эстрина.

В переводах –дть, Ю. Веселовского, В. Левика, С. Маршака, А. Луковенкова, Т. Петровой передана музыкальность оригинального произведения в силу их повышенной наполненности сонорными и звуком [л]. Сходство ритмической структуры выявлено в ПТ А. Козырева и Э. Левина.

6. Особенности индивидуального понимания переводчиками текста оригинала наиболее ярко проявились на лексико-семантическом уровне. Своё видение и понимание поэтических образов переводчики-интерпретаторы передали включением оценочных прилагательных (–дть, С. Маршак, А. Козырев, А. Ершов, А. Полонский), образных эпитетов (Л. Мей, Ю. Веселовский, А. Полонский, А. Эстрин) и сравнений (–дть, А. Эстрин, Т. Петрова), отсутствующих в стихотворении Г. Гейне.

На лексико-семантическом уровне большей степени эквивалентности достигли П. Вайнберг и В. Левик.

Все переводы, как и ТО, носят номинативный характер.

7. Эквивалентными на синтаксическом уровне являются ПТ В. Левика, С. Маршака и А. Ершова.

Большинство ПТ отличается от оригинала эмоциональностью, проявляемой на синтаксическом уровне. Русским переводчикам свойственно выражать своё негодование, удивление, переживание и прочие чувства и передавать их эмфатическими высказываниями.

8. Объективное отражение оригинала достигается через ряд переводов, которые дополняют друг друга, раскрывают разные аспекты подлинника.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное диссертационное исследование посвящено проблеме понимания и интерпретации поэтического текста, то есть художественного произведения в стихотворной форме. В качестве объекта исследования выступают переводческие интерпретации стихотворения немецкого поэта Г. Гейне (1797 – 1856) «*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*», из цикла «*Возвращение на родину*» (1823 – 1824), входящего в «*Книгу песен*» (1827). Множественность переводов стихотворения о Лорелее привлекла к себе внимание и пробудила интерес к проведению лингвоэстетического исследования переводческого понимания данного поэтического произведения.

В ходе исследовательского процесса были рассмотрены современные теории понимания и типологии понимания текста. Выяснилось, что многочисленные типологии понимания имеют, как правило, иерархический характер и функционируют в качестве восходящего ряда, в котором каждый предыдущий уровень является непременным условием для существования следующего [Бахтин 1986; Васильев Л.Г. 1999; Васильев С.А. 1982]. У Г.И. Богина [Богин 2000] находим трехуровневую типологию понимания: первый уровень – семантизирующее понимание – связан с декодированием единиц текста. Второй – когнитивное понимание – возникает при освоении пропозициональных структур текста, то есть его содержания. Третий уровень – смысловое (распределяющее) понимание. «Распределить» значит восстановить какие-то стороны ситуации текста. Этот тип понимания чаще обращен на тексты художественной литературы и призван для передачи смысловой информации текста.

Концепция понимания сообщений, предложенная Л.Г. Васильевым, основана на понятии семиозиса [Васильев Л.Г. 1999 (д)]. При этом семиозис трактуется как дифференцированное для разных адресатов понимание знака в зависимости от индивидуальных полей их сигнификаторов. Понимание является

результатом умственного восприятия текста и представляет собою неоднородный многоступенчатый процесс. В пределах самого *понимания* как термина общего порядка различаются следующие интенциональные (предусматривающие соответствующие действия реципиента) типы понимания: узнавание, постижение, декодирование, осмысление и интерпретация. При анализе поэтического текста мы сталкиваемся непосредственно с переводческой интерпретацией, когда понимание происходит на основе индивидуальных полей сигнификаторов автора оригинала как отправителя и переводчика как получателя.

О процессе понимания иноязычного текста можно судить только по продуктам этого процесса, то есть по переводным текстам, сравнивая их с исходным текстом – оригиналом.

Изучив труды ведущих переводоведов, мы пришли к выводу, что все исследования, посвященные проблемам художественного перевода можно условно разделить на две большие группы. Первая группа исследований носит интрапрингвистическую направленность: перевод рассматривается как деятельность по перекодированию текста [см.: Кэтфорд, 1978, 2004; Найда, 1978; Рецкер, 1974; Федоров, 1958, 1968, 1983; Бархударов, 1975, 1978; Ревзин, Розенцвейг, 1964]. Вторая группа представляет перевод как семантический процесс, опосредованный влиянием различных факторов как языкового, так и неязыкового свойства. Среди исследований второй группы выделяются те труды, в которых перевод представлен как элемент межкультурной коммуникации [см.: Денисова, 1998, 2003; Гак, 1979, Швейцер, 1981]. Во вторую группу входят также исследования герменевтической направленности, которые отводят основную роль категории интерпретации, определяя ее в качестве основы деятельности переводчика [см.: Комиссаров, 1999, 2004]. Целью перевода при этом является воссоздание текста, не уступающего оригинальному произведению по эстетическому воздействию на читателя. Процесс перевода состоит из трех основных этапов: понимание переводчиком

текста оригинала (ТО), его интерпретация и воссоздание текста средствами родного языка переводчика (ПЯ).

Вопрос о понимании текста оригинала становится одним из главных аспектов, определяющих успех переводческой деятельности. Особенность переводческой деятельности такова, что текст оригинала, понятый переводчиком, задает программу его действий. Поэтому изучение этого первого этапа переводческой деятельности приобретает особое значение.

Поскольку объектом исследования является поэтический текст, в диссертации рассмотрен вопрос переводимости поэтических произведений, который до сих пор остается спорным. Основываясь на том, что современное переводоведение признает возможные опущения, добавления и изменения отдельных элементов релевантной части содержания ТО, мы указываем на некорректность «теории непереводимости» поэзии с одного языка на другой.

В диссертационной работе большое внимание уделяется рассмотрению особенностей поэтического текста, касающихся формы и содержания, а также их взаимоотношений при переводе. Поэтический текст несет в себе смысловую и эстетическую информацию. Смысловая информация (отражение в сознании реципиента некоей референтной ситуации) в свою очередь подразделяется на две разновидности: фактуальную и концептуальную. Фактуальная информация есть сообщение о некоторых фактах и/или событиях, которые имели, имеют, либо будут иметь место в реальном или вымышленном мире. Концептуальная смысловая информация представляет собой в конечном счете концепцию мира, то есть авторский вывод о том, каков этот мир или каковым он должен или не должен быть. Эта информация всегда имплицитна по своей природе и как бы не имеет собственных вербальных носителей – она объективируется не верbalной формой, а с помощью фактуального содержания. Эстетическая информация представляет собой сложный информационный комплекс.

В зависимости от того вида информации, который переводчик желает с максимальной точностью воспроизвести, возможны три принципиально разных

метода перевода одного и того же поэтического подлинника – поэтический, стихотворный и филологический [Гончаренко 1972, 1975].

Художественный перевод допускает множество различных с точки зрения художественной ценности вариантов. Одна из причин множественности переводов кроется в различном понимании переводчиками ТО в силу того, что они (переводчики) обладают разными информационными запасами. Переводчик привносит в текст художественного перевода элементы собственного восприятия ТО. Как каждая отдельная языковая личность, переводчик по-разному интерпретирует текстовую информацию, по-разному репрезентирует себя в общем поле информационного пространства. Он обладает своими особенностями переводческой стратегии, использует свои 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 понимаем процесс творческого переосмысливания текста оригинала (ТО) и результат этого процесса – переводной текст (ПТ).

Все, что переводчик не понял или домыслил, можно выявить путем лингвоэстетического анализа, сравнения текстов, когда фиксируются данные, отсутствующие в тексте оригинала. Лингвоэстетический анализ поэтического текста предполагает рассмотрение всех элементов текста как формантов художественного смысла и художественной информации.

Стихотворение Г. Гейне «*Ich weiss nicht, was soll es bedeuten...*» обладает особой мелодичностью, которая достигается выбором ритма, размера, количества стоп, рифмы, типом чередования рифм, звукописью. Звук, не имеющий собственного семантического содержания, при включении в художественную организованную речь создает дополнительную эстетическую и смысловую нагруженность высказывания. Красной нитью по всему поэтическому тексту Гейне проходит звук *a*: то спокойный, убаюкивающий

(1, 2 строфы), то открытый, настораживающий (3, 4 строфы) или похожий на плач (5 строфа), или совершенно чистый [a] (6 строфа). Наиболее близкими к ТО по передаче звукового фона через повтор звука [a] оказались ПТ А. Блока, А. Козырева, Э. Левина, А. Эстрина.

В оригинале повышена наполненность сонорными, что характерно для классического поэтического текста XIX века. В ПТ –дть, Ю. Веселовского, В. Левика, С. Маршака, А. Луковенкова, Т. Петровой передана музыкальность оригинального произведения в силу их повышенной наполненности сонорными и звуком л.

В переводе отражаются индивидуальный стиль поэта и стиль эпохи, в которую он жил. Переводчик вносил в свою версию именно те элементы, которые составляли основу актуальной в то время эстетики. При этом поэты-интерпретаторы могли отклоняться от подлинника. Например, в ходе исследования выявлено, что ПТ, написанные до А. Блока, не передавали стихового размера произведения Г. Гейне.

Поэты-переводчики XIX века П. Вейнберг, –дть, Ю. Веселовский стремились к точной передаче слов и образов, но не фоники поэтического произведения. В поэтическом же тексте фонетические особенности, отраженные с помощью графики, являются частью системы художественных средств, передают эстетическую информацию и входят в инвариант перевода. Инвариантными могут быть: наличие большого количества сонорных; наличие звукового повтора; качество и место звукового повтора; наличие рифмы и т.п. При переводе эти средства, как показало исследование, передаются в основном в ослабленном виде, с уменьшением повторяющихся компонентов. Передача эвфонии поэтического текста во многом зависит от индивидуально-авторского восприятия текста переводчиком. Сходство ритмической структуры выявлено в ПТ А. Блока, В. Левика, С. Маршака, А. Козырева и Э. Левина. В диссертации отмечен тот факт, что все переводчики, кроме Т. Петровой, сохранили

присущее ТО чередование женской и мужской рифм, пытаясь таким способом достичь мелодики оригинала.

Для исследования понимания лингвоэстетических компонентов лексико-семантического уровня в работе представлен филологический перевод стихотворения Г. Гейне, который помог выявить то, что современные переводчики чаще отходят от оригинала, не ищут эквивалентного слова, используют вольные добавления. Именно в современных переводах наблюдаются элементы интертекстуальности. Переводческие интерпретации Кузнецова и Е. Меркулова требуют для их понимания определенной эрудиции читателя.

Особенности индивидуального понимания переводчиками текста оригинала наиболее ярко проявились на лексико-семантическом уровне. Своё видение и понимание поэтических образов переводчики-интерпретаторы передали включением оценочных прилагательных (–дть, С. Маршак, А. Козырев, А. Ершов, А. Полонский), образных эпитетов (Л. Мей, Ю. Веселовский, А. Полонский, А.Эстрин) и сравнений (– дть, А. Эстрин, Т. Петрова), отсутствующих в стихотворении Г. Гейне. Немногим переводчикам (П. Вейнбергу, В. Левику, А. Козыреву, Э. Левину, Т. Петровой) удалось распознать дополнительную информацию, носителем которой явились определенный и неопределенный артикли. Многие из переводчиков (К. Павлова, Л. Мей, П. Вейнберг, –дть, Ю. Веселовский, Н. Гальковский, С. Маршак, А. Козырев, А. Ершов, Т. Петрова) упустили личное местоимение «я» при переводе последней строфы. Именно оно выполняет в стихотворении Г. Гейне одну из ведущих ролей. Стихотворение о Лорелее начинается с местоимения *ich*, акцентирующего внимание на настроении лирического героя. Через личное местоимение первого лица единственного числа лирический герой заявляет о себе. Перед нами раскрывается его внутренний мир. Гейне не пересказывает рейнскую легенду, а передает свое, индивидуальное, субъективное впечатление от нее. Последняя шестая строфа снова начинается с

инициала я и замыкает совершенный круг, заданный первой строфой. Такую завершенность стихотворения мы наблюдаем в ПТ А. Блока, В. Левика, Э. Левина и А. Эстрина.

Следует отметить, что все ПТ (кроме перевода Т. Петровой) как и ТО носят номинативный характер. Большей степенью эквивалентности на лексико-семантическом уровне обладают ПТ П. Вейнберга и В. Левика.

Гейне заканчивает стихотворение мечтательно-печальным признанием пагубной силы любви. И говорит он об этом достаточно хладнокровно, как человек, испытавший глубокие чувства и познавший всю боль от безответной любви.

Большинство ПТ отличается от оригинала эмоциональностью, проявляемой на синтаксическом уровне. Русским переводчикам свойственно выражать своё негодование, удивление, переживание и прочие чувства и передавать их эмфатическими высказываниями. Этот факт можно объяснить свойством русского менталитета. Эквивалентными на синтаксическом уровне являются ПТ В. Левика, С. Маршака и А. Ершова.

Известно, что неотъемлемым признаком художественного текста и художественного перевода является субъективная обусловленность. Проведенное исследование показало, что объективное отражение оригинала можно достичь через ряд переводческих интерпретаций, которые дополняют друг друга, раскрывают разные аспекты подлинника. Все переводчики выполняли одну задачу: пытались довести до русского читателя стихи, недоступные ему в подлиннике, кто-то с большей удачей, кто-то с меньшей, внося свой вклад в русскую культуру.

Согласно теории несоответствий [Миньяр-Белоручев 1980] 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 ТО, если несовпадения повторяются. В случае отсутствия повторения таких

несовпадений с оригиналом речь идет о соответствующих индивидуальных особенностях переводчика как читателя / реципиента. Таким образом, проведенное лингвоэстетическое исследование интерпретаций поэтического текста вносит также свой вклад в разрешение проблемы понимания текста оригинала как аспекта процесса перевода.

При этом перевод должен пониматься не как система трансформаций, а как процесс речевой деятельности, успешность которой определяется тем, насколько хорошо понят текст оригинала и тем самым задана программа для интерпретационной деятельности переводчика.

Переводчик должен выходить на распредмечивающий уровень понимания и овладевать рефлексивными техниками понимания, что будет способствовать улучшению качества перевода. Понимание текста оригинала может стать одним из критериев оценки адекватности перевода оригиналу.

Рассмотрение произведения в широком филологическом «контексте», через ряд переводческих интерпретаций открывает новые перспективы в изучении художественной литературы и практике перевода.

Множественность переводов представляет интерес как явление, присущее истории переводной литературы воспринимающей страны. Изучение данного явления поможет точнее определить роль и масштабы международного бытования литературных памятников, то есть внесет известные уточнения в историю всемирной литературы.

БИБЛИОГРАФИЯ

НАУЧНАЯ И КРИТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Абуашвили А.Б. За строкой лирики. – М.: Сов. писатель, 1989. – 208 с.
2. Акатьева И.С. Структурно-семантические характеристики понимания этнокультурных компонентов иноязычного текста: Дис. ... канд. филол. наук. – Ижевск: Удм. гос. ун-т, 2006. – 205 с.
3. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. – М. – СПб.: Академия, 2004. – 347 с.
4. Алякринский О. А. Поэтический текст и поэтический смысл // Тетради переводчика. – М.: Высш. шк., 1982. – Вып. 19. – С. 20 – 32.
5. Архипов А.Ф. Самоучитель перевода с немецкого языка на русский. – М.: Высш. шк., 1991. – 255 с.
6. Ачкасов А.В. Лирика Гейне в русских переводах 1840 – 1860-х годов. – Курск: Изд-во Курского гос. ун-та, 2003. – 202 с.
7. Бабушкин В.У. О двух моделях понимания // Загадка человеческого понимания. – М.: Политиздат, 1991. – С. 160 – 175.
8. Баканова И.В. Другое небо и любовь. // [http://liber.rsuuh.ru /conf/Slovo/bakanova.htm](http://liber.rsuuh.ru/conf/Slovo/bakanova.htm)
9. Балашов П.С. Художественный мир Бернарда Шоу. – М.: Худож. литература, 1982. – 327 с.
10. Бархударов Л.С. Общелингвистическое значение теории перевода // Теория и критика перевода. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1962. – 239 с.
11. Бархударов Л.С. Язык и перевод. – М.: Международные отношения, 1975. – 239 с.
12. Бархударов Л.С. Что нужно знать переводчику // Тетради переводчика. – Вып. 15. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 18 – 26.

13. Бархударов Л. С. Некоторые проблемы перевода английской поэзии на русский язык // Тетради переводчика. – Вып. 21. – М.: Высш. шк., 1984. – С. 38 – 48.
14. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
15. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
16. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
17. Берковский Н.Я. Статьи о литературе. – М. – Л.: Гослитиздат, 1962. – 452 с.
18. Бессонов Б.Н. Мировоззренческий смысл и идеологическая направленность философской герменевтики // Герменевтика: История и современность. – М.: Мысль, 1985. – С. 270 – 300.
19. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Том 1. – М. – Л.: Гослитиздат, 1960.
20. Богин Г.И. Схемы действий читателя при понимании текста. – Калинин: Калининский гос. университет, 1989. – 70 с.
21. Богин Г.И. Субстанциональная сторона понимания текста: Учеб. пособие. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1993. – 137 с.
22. Богин Г.И. Введение в филологическую герменевтику // Bogingi.ru_ 2000.
23. Богин Г.И. Понимание текста как предмет филологической герменевтики // Текст. Versus. Дискурс: проблемы понимания и интерпретации. – М. – Тверь: Тверск. гос. ун-т, 2001. – С. 47 – 62.
24. Брик О.М. Звуковые повторы: анализ звуковой структуры языка // Русская словесность. Антология. – М.: Наука, 1997. – С. 116 – 120.
25. Брудный А.А. Понимание как философско-психологическая проблема // Вопросы философии.– М.,1975. – №10. – С. 109 – 118.
26. Брудный А.А. Понимание и текст // Загадка человеческого понимания. – М.: Политиздат, 1991. – С. 114 – 128.

27. Быстрицкий Е.К. Научное познание и проблема понимания. – Киев: Наукова Думка, 1986. – 134 с.
28. Васильев Л.Г. Текст и его понимание. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1991. – 67 с.
29. Васильев Л.Г. Аспекты аргументации. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1992. – 56 с.
30. Васильев Л.Г. Аргументативные аспекты понимания. – М.: Ин-т психологии РАН, 1994. – 222 с.
31. Васильев Л.Г. Лингвистические аспекты понимания: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – СПб., 1999 (а) – 35 с.
32. Васильев Л.Г. Лингвистические аспекты понимания: Дис. ... д-ра филол. наук. – Калуга: Калужск. гос. пед. ун-т, 1999 (д) – 251 с.
33. Васильев С.А. Уровни понимания текста // Понимание как логико-гносеологическая проблема. – Киев: Наукова Думка, 1982. – С. 91 –121.
34. Векшин Г.В. Фоностилистика: звуковой повтор в перспективе словообразования: Автореф. дис. ... д-ра филиол. наук. – М.: РУДН, 2006 – 30 с.
35. Виноградов В.С. Введение в переводоведение. – М.: Высш. шк., 2001. – 222 с.
36. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высш. шк., 1971 – 239 с.
37. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Международные отношения, 1980. – 341 с.
38. Выготский А. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1964. – 392 с.
39. Габитова Р.М. «Универсальная» герменевтика Фридриха Шлейермакера // Герменевтика: история и современность. – М.: Мысль, 1985. – С. 61 – 96.
40. Гадамер Г.Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

41. Гак В.Г. Сопоставительные исследования и переводческий анализ // Тетради переводчика, вып. 16. – М.: Международные отношения, 1979. – С. 11 – 21.
42. Гак В.Г., Львин Ю.Н. Курс перевода. Французский язык. – М.: Международные отношения, 1980. – 360 с.
43. Галеева Н.Л. Понимание текста оригинала как компонент деятельности переводчика художественной литературы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1991. – 16 с.
44. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 140 с.
45. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Наука, 1984. – 320 с.
46. Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. – М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2000. – 297 с.
47. Гачечиладзе Г.Р. Вопросы теории художественного перевода. – Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1964. – 268 с.
48. Гачечиладзе Г.Р. Введение в теорию художественного перевода: Учеб. пособие. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1970. – 285 с.
49. Гачечиладзе Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – 2-е изд. – М.: Сов. писатель, 1980. – 255 с.
50. Генрих Гейне. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке / Сост. А.Г. Левинтон – М.: Всесоюзная книжная палата, 1958. – 719 с.
51. Гончаренко С.Ф. К вопросу о поэтическом переводе // Тетради переводчика. – М.: Высш. шк., 1972. – Вып. 9. – С. 81 – 100.
52. Гончаренко С.Ф. О моделировании процесса перевода поэтических образов // Тетради переводчика. – М.: Высш. шк., 1975. – Вып. 12. – С. 39 – 49.

53. Гончаренко С.Ф. Информационный аспект межъязыковой поэтической коммуникации // Тетради переводчика. – М.: Высш. шк., 1987. – Вып. 22. – С. 38 – 49.
54. Гончаренко С.Ф. <http://orus.slavica.org/node/1734>
55. Горбачевский А.А. Оригинал и его отражение в переводе. – Челябинск, 2001. – 210 с.
56. Гречушникова Т.В. Структурно-семиотические характеристики экспериментального поэтического текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2006. – 26 с.
57. Гринбаум О.Н. Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – СПб., 2000. – 42 с.
58. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / Сост., общ. ред. и вступ. статьи А.В. Гулыш, Г.В. Рамишвили. – М.: Прогресс, 1985. – 451 с.
59. Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
60. Дейк Т., Кинч У. Стратегии понимания связного дискурса // НЗЛ. – М.: Прогресс, 1988. – Вып. 23. – С.153 – 212.
61. Дейч А. И. Судьбы поэтов. Гельдерлин, Клейн, Гейне. – М.: Художественная литература, 1974. – 574 с.
62. Денисова Г.В. Границы перевода. – М.: Наука, 1998. – 312 с.
63. Добрынина М.В. Роль символа в освоении смысловой структуры художественного текста: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2005. – 19 с.
64. Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. – М.: Просвещение, 1983. – 192 с.
65. Домащенко А.В. Лирическая поэзия в аспекте интерпретации и толкования: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2007. – 58 с.
66. Донецких Л.И. Слово и мысль в художественном тексте. – Кишинев: Штиинца, 1990. – 165 с.

67. Донецких Л.И. Филологическое толкование стихотворения Валентины Костишар «Куда? К совершенству» // Вестник Удмуртского университета. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2006. – № 5 (2). – С. 31 – 40.
68. Ермолович Д. И. Основы профессионального перевода. Вводный курс для специализирующихся по английскому языку. – М.: УРАО, 2000. – 71 с.
69. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. – М.: Наука, 1982. – 159 с.
70. Жирмунский В.М. Рифма в сопоставительно-историческом плане // Мастерство перевода. Сб.№ 7. – М.,1973. – С. 445 – 454.
71. Журавлев А.П. Звук и смысл. – М.: Просвещение, 1981. – 159 с.
72. Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. – М.: Высш. шк., 1994. – 152 с.
73. Заика В.И. Эстетическая реализация языка: функционально-прагматическое исследование: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Великий Новгород, 2007. – 73 с.
74. Залевская А.А. Понимание текста: психолингвистический подход. – Калинин: Калининский гос. ун-т, 1988. – 95 с.
75. Залевская А.А. Вопросы теории овладения вторым языком. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1996. – С. 18 – 34.
76. Залевская А.А. Введение в психолингвистику. – М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2000. – 382 с.
77. Залевская А.А. Некоторые вопросы теории текста и его понимания // Текст. Versus. Дискурс: проблемы понимания и интерпретации. – М. – Тверь: Тверской ин-т экономики, 2001. – С. 36 – 46.
78. Залевская А.А. Текст и его понимание. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. – 177 с.
79. Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова: Сб. / Сост. С.И. Гиндин. – М.: Радуга, 1994. – 896 с.

80. Зимняя И.А. Смыслоное восприятие речевого сообщения // Смыслоное восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). – М.: Наука, 1976. – С. 5 – 33.
81. Зинченко В.П. Психологическая педагогика: Материалы к курсу лекций. – Самара, 1998. – Ч.1. – 236 с.
82. Иванов Вяч. Вс. О языковых причинах трудностей перевода художественного текста // Поэтика перевода: Сб. ст. / Сост. С.Ф. Гончаренко. – М.: Радуга, 1988. – С. 69 – 87.
83. Каде О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 69 – 90.
84. Комиссаров В.Н. Перевод в аспекте корреляции «Язык – речь» // Сб. науч. трудов. Вопросы теории перевода.– М.: Высш. шк., 1978. – Вып. 127. – С. 5 – 13.
85. Комиссаров В.Н. Перевод и интерпретация // Тетради переводчика. – М.: Высшая шк., 1982. – Вып.19. – С. 3 – 19.
86. Комиссаров В.Н. Смыслоная стратификация текста как переводческая проблема // Текст и перевод. – М.: Наука, 1988. – С. 6 – 17.
87. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода. – М.: ЧеPO, 1999. – 133 с.
88. Комиссаров В.Н. Лингвистическое переводоведение в России. – М.: ЭТС, 2002. – 184 с
89. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. – М.: ЭТС. – 2004. – 423 с.
90. Копанев П.И. Вопросы истории и теории художественного перевода. – Минск, 1972. – 420 с.
91. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение.– 1972. – 110 с.
92. Корман Б.О. Лирика и реализм. – Иркутск: Иркутск. ун-т, 1986. – 96 с.

93. Костюк Г.С. Избранные психологические труды / Под. ред. Л.Н. Проколиенко. – М.: Педагогика, 1988. – 304 с.
94. Крымский С.Б. О статусе понимания // Доказательство и понимание. – Киев: Наукова думка, 1986. – С. 33 – 58.
95. Крюков А.Н. Перевод как интерпретация // Переводоведение и культурология. – М.: Изд-во АН СССР, 1987. – С. 41 – 79.
96. Крюков А.Н. Понимание как переводческая проблема // Перевод и интерпретация текста: Сб. науч. тр. – М.: Институт языкоznания АН СССР, 1988. – С. 56 – 82.
97. Кудрявцева Т.В. Новейшая немецкая поэзия (1990-е – 2000-е гг.): основные тенденции и художественные ориентиры: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М.: Ин-т мировой литературы РАН, 2007. – 51 с.
98. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – 191 с.
99. Кухаренко В.А. Экспликация содержания текста в процессе перевода // Текст и перевод. – М.: Наука. – 1988. – С. 40 – 50.
100. Кэтфорд Дж. К. Лингвистическая теория перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 91 – 114.
101. Кэтфорд Дж. К. Лингвистическая теория перевода. Перевод с английского В.Д. Мазо. – М.: Международные отношения, 2004. – 208 с.
102. Латышев Л.К. Курс перевода (эквивалентность и способы ее достижения). – М.: Международные отношения, 1981. – 248 с.
103. Латышев Л.К. Разноязычные тексты как объект отождествления в переводе // Текст и перевод. – М.: Наука, 1988. – С. 24 – 34.
104. Латышев Л.К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания. – М.: Просвещение, 1988. – 160 с.
105. Латышев Л.К. Технология перевода. – М.: НВИ-ТЕЗАУРУС, 2000. – 278 с.

106. Латышев Л.К., Провоторов В.И. Структура и содержание подготовки переводчиков в языковом вузе: Учеб. пособие. – М.: НВИ – Тезаурус, 2001. – 135 с.
107. Левик В.В. О точности и верности // Мастерство перевода: Сб. ст. – М., 1959. – С. 264 – 266.
108. Левик В.В. Александр Дейч. Эскиз портрета // Мастерство перевода. – М., 1977. – № 11. – С. 479 – 492.
109. Левик В.В. И это все Лорелея... // Художественный перевод: проблемы и суждения. Сб. статей / Сост. Л.А. Аннинский. – М.: Известия, 1986. – С. 259 – 263.
110. Левин Э. Старые стихи в новых переводах // Нева. – 2001. – №3. – С. 248 – 250.
111. Левый И. Искусство перевода: Пер. с чешского. – М.: Прогресс, 1974. – 397 с.
112. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. – М.: Смысл, 1997. – 287 с.
113. Либерман Я.Л. Фоносемантический подход при оценке адекватности поэтического перевода // Принципы функционального описания языка: Тезисы всероссийской научн. конф. – Екатеринбург: Уральский пед. ун-т, 1994. – С. 107 – 113.
114. Либерман Я.Л. Как переводят стихи. – Екатеринбург: Уральский пед. ун-т, 1995. – 90 с.
115. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 216 с.
116. Лозинский М.Л. Искусство стихотворного перевода // Перевод – средство взаимного сближения народов. Сборник статей. – М.: Прогресс, 1987. – 389 с.
117. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Уч. записки Тартинского ун-та. – Тарту, 1964. – Вып. 60. – 196 с.

118. Лотман Ю.М. Структура художественного текста: Семиотические исследования по теории искусств. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.
119. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
120. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство – СПб, 1996. – 848 с.
121. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Наука, 1999. – 464 с.
122. Лурия А.Р. Язык и сознание. – М: Изд-во МГУ, 1979. – 320 с.
123. Ляхтеэнмяки М. Перевод и интерпретация: о некоторых предположениях и мифологемах // Теоретическая и прикладная лингвистика. Проблемы философии языка и сопоставительной лингвистики. – Воронеж: Изд-во ВГТУ, 1999. – С. 32-45.
124. Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. – М.: Академия, 2004. – 187 с.
125. Мамардашвили М.К. Мой опыт нетипичен. – СПб.: Прогресс, 2000. – 216 с.
126. Марчук Ю.Н. Методы моделирования перевода. – М.: Наука, 1985. – 203 с.
127. Милюкова Н.А. Фонетика немецкого языка. – М.: Академия, 2004. – 176 с.
128. Миньяр-Белоручев Р.К. Общая теория перевода и устный перевод. – М.: Воениздат, 1980. – 237 с.
129. Миньяр-Белоручев Р.К. Как стать переводчиком? – М.: Готика, 1999. – 176 с.
130. Миримский И.В. Статьи о классиках. Дефо. Вольтер. Гете. Гофман. Гейне. Немецкие поэты революции 1848 года. Генрих Манн. – М.: Художественная литература, 1966. – 252 с.

131. Мунэн Ж. Теоретические проблемы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 36 – 41.
132. Найда Ю. К науке переводить // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 114 – 137.
133. Нишанов В.К. Феномен понимания. – Фрунзе: Илим, 1990. – 227 с.
134. Омельянчик В. И. Речь, истинность и парадокс лжеца // Доказательство и понимание. – Киев: Наукова думка, 1986. – С. 185 – 215.
135. Павилёнис Р.И. Проблема смысла. – М: Мысль, 1983. – 286 с.
136. Параконский Б.А. Семиотический субъект и субъект познания // Логика, психология и семиотика: аспекты взаимодействия. – Киев: Наукова думка, 1990. – С. 59 – 70.
137. Перфильева Н.П. Метатекст: текстоцентрический и лексикиграфический аспекты: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Новосибирск: Изд. Алтайский гос. ун-т, 2006. – 42 с.
138. Писарев Д.И. Соч.: В 4т.– М., 1956. – Т.3. – С.100.
139. Полетаев В. Заметки и переводы // Мастерство перевода: Сб.ст.– М., 1973. – №9. – С. 472 – 488.
140. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Советский писатель, 1978. – 448 с.
141. Попова И. Ю. «Свинцовое эхо» Дж. М. Хопкинса. К проблеме перевода «сложной» поэзии // Тетради переводчика. – М.: Высш. шк., 1984. – Вып. 21. – С. 48 – 56.
142. Попович А. Проблемы художественного перевода. – М.: Высш. шк., 1980. – 199 с.
143. Потебня А.А. Из лекций по теории словесности // Русская словесность. Антология. – М.: Просвещение, 1997. – С. 66 – 84.
144. Потебня А.А. Мысль и язык. – М.: Лабиринт, 2007. – 256 с.

145. Поцепня Д.М. Образ мира в слове писателя. – СПб.: Изд–во Санкт - Петербург. ун-та, 1997. – 264 с.
146. Припадчев А.А. Теоретические основы исследования речевой системности текста: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2006. – 40 с.
147. Прокопьевич С.С. Адекватный перевод или интерпретация текста? // Тетради переводчика. – М.: Высш. шк., 1980. – Вып. 17. – С. 37 – 48.
148. Пятигорский А.М. Избранные труды. – М.: Наука, 1996. – 312 с.
149. Ракитов А.И. Загадка человеческого понимания. – М.: Политиздат, 1991. – С. 72 – 94.
150. Рафикова В. Н. Психолингвистическое исследование понимания текста. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1999. – 147 с.
151. Рахматуллина Д.Л. Англо-русские переводные несоответствия в художественном тексте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Оренбург: Изд-во Оренбургск. гос. ун-та, 1995. – 15 с.
152. Ревзин И.И., Розенцвейг В.Ю. Основы общего и машинного перевода. – М.: Высшая школа, 1964. – 243 с.
153. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. – М.: Медународные отношения, 1974. – 216 с.
154. Рикер П. Парадигма перевода – <http://www3.sympatico.ca>.
155. Рубакин Н.А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологию. – М.: Книга, 1977. – 264 с.
156. Самойлов Д. Сравнение оригинала с переводом // Редактор и перевод. – М.: Наука, 1965. – С. 53 – 68.
157. Сепир Э. Язык. Пер. с англ. – М. – Л.: ОГИЗ, 1934. – 223 с.
158. Скаличка В. Типология и тождество языков // Исследования по структурной типологии: Сб. ст. / Под ред. Т.Н. Молошной. – М.: Наука, 1963. – С. 32 – 34.

159. Смирнов А.А. Мастерство литературного перевода. – М.: Наука, 1934. – С. 526—531.
160. Сорокин Ю.А. Интерпретативная или деятельностная теория перевода? // Языковое сознание и образ мира. – М.: Высш. шк., 2000. – С. 107 – 115.
161. Сухарев-Мурышкин С.Л. Некоторые особенности строфического стиха и стихотворный перевод // Сборник научных работ. – Л.: Ленинградский гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена, 1977. – 654 с.
162. Сусов И.П. Прагматическая структура высказывания // Языковое общение и его единицы. – Калинин, 1986. – С. 7 – 11.
163. Сусов И.П. Деятельность, сознание, дискурс и языковая личность // Языковое общение: Процессы и единицы. – Калинин, 1988. – С. 7 – 13.
164. Тарановский К.Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. – М.: Мысль, 2000. – С. 372 – 403.
165. Тарановский К.Ф. Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М.: Мысль, 2000. – С. 234 – 256.
166. Томашева И.В. Эмотивная лакунарность художественной прозы. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград: Изд-во Волгогр. гос. пед. ун-та, 1995. – 21 с.
167. Томашевский Б.В. Поэтическое наследие Пушкина. – М.: Искусство, 2003. – 405 с.
168. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М., 2000. – 232 с.
169. Тряпицына Е.В. Категория точности художественного текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград: Изд-во Волгогр. гос. пед. ун-та, 2000. – 22 с.
170. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – М.: Советский писатель, 1965. – 574 с.

171. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. – М.: Художественная литература, 1977. – 574 с.
172. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. – СПб.: Азбука – классика, 2001. – 512 с.
173. Тюленев С.В. Теория перевода. – М.: Гардарики, 2004. – 334 с.
174. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 357 с.
175. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
176. Федоров А.В. О художественном переводе. – Л.: Художественная литература, 1941. – 257 с.
177. Федоров А.В. Введение в теорию перевода: Лингвистические проблемы. – М.: Высш. шк., 1958. – 303 с.
178. Федоров А.В. Язык и стиль художественного произведения. – М. – Л.: ОГИЗ, 1963. – 131 с.
179. Федоров А.В. Основы общей теории перевода: Лингвистический очерк. – М.: Высш. шк., 1968. – 396 с.
180. Федоров А.В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. – М.: Высш. шк., 1971. – 192 с.
181. Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы. Очерки. – Л.: Советский писатель, 1983. – 352 с.
182. Федоров А. В. О художественном переводе. – Л.: ОГИЗ, 1991. – 257 с.
183. Фефилов А.И. Методологические основы транслятологии. – Ульяновск: Ульяновский гос. ун-т, 2003. – 243 с.
184. Филатова О.М. Лингвоэстетический анализ стихотворения Г. Гейне «Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...» // Вестник Поморского университета. Серия гуманитарные и социальные науки. – Архангельск: Поморский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2007. – Вып. 5. – С. 168 – 171.
185. Флоря А.В. Лингвоэстетическое толкование литературного произведения: Учебное пособие. – Орск: Орский гос. ун-т. – 1998. – 104 с.

186. Флоря А.В. Элементарная лингвоэстетика. – Орск: Орский гос. ун-т. – 1999. – 42 с.
187. Флоря А.В., Литвинова В.М. Сопоставительный анализ текстов оригинала и перевода в информационном аспекте. // Сб. Вестник Удмуртского университета. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет». – 2004. – №5. – С. 50 – 57.
188. Художественный перевод: проблемы и суждения. Сб. ст. / Сост. Л.А. Аннинский. – М.: Известия. – 1986. – 576с.
189. Цурикова Л.В. Проблемы когнитивного анализа дискурса в современной лингвистике // Вестник Воронежского государственного университета. Гуманитарные науки. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2001. – №2. – С. 129 – 158.
190. Цурикова Л.В. Проблема естественности дискурса в межкультурной коммуникации: Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. – Воронеж, 2002. – 33 с.
191. Черемисина Н.В. Вопросы эстетики русской художественной речи. – Киев: Киевский гос. ун-т, 1981. – 240 с.
192. Черняховская Л.А. Перевод и смысловая структура. – М.: Высш. шк., 1976. – 112с.
193. Черняховская Л.А. Содержание, языковые значения, перевод. // Сб. науч. тр. Вопросы теории перевода.– М.: Высш. шк., 1978. – Вып. 127. – С. 21 – 30.
194. Чибирова М.Л. К вопросу художественного перевода в осетинском литературоведении // http://www.darial-online.ru/2002_4/tchibir.shtml
195. Чибирова М.Л. Художественный перевод и проблема национальной специфики // <http://svarkhipov.narod.ru/vip/tchibi.htm>
196. Чуковский К.И. Высокое искусство. – М.: Художественная литература, 1941. – 257 с.

197. Швейцер А.Д. Литературный английский язык в США и Англии. – М.: Высш. шк., 1971. – 200 с.
198. Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус. Проблемы. Аспекты. – М.: Наука, 1981. – 218 с.
199. Швейцер А.Д. Эквивалентность и адекватность // Тетради переводчика. – М.: Высш. шк., 1989. – Вып. 23. – С. 31 – 39.
200. Швырев В.С. Понимание в структуре научного познания // Загадка человеческого понимания. – М.: Политиздат, 1991. – С. 8 – 24.
201. Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. – М. – Л.: Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1963. – 430 с.
202. Эткинд Е.Г. Стихотворный перевод как проблема сопоставительной стилистики. – Л.: Ленинградский гос. пед. ин-т им. А.И. Герцина, 1965. – 136 с.
203. Яковлев А.А. Что является объектом понимания? // Загадка человеческого понимания. – М.: Политиздат, 1991. – С. 72 – 94.
204. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 16 – 24.
205. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
206. Anderson I.R. Kognitive Psychologie. – Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 1989. – 427 S.
207. Bark J. Heinrich Heine. Leben und Werk. – Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1988. – 143 S.
208. Dijk T., Kintsch W. Strategies of Discourse Comprehension. – New Yourk: Academic Press, 1983. – 132 P.
209. Fasel A. Freiheit und Frechheit // Rheinische Post.– 1997. – № 123. – 31. Mai.
210. Helbach J. Loreley – romantisches Motiv und Mißdeutung der Romantik // Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Benno von Wiese. – Dusseldorf: August Babel Verlag, 1997. – S.89 – 113.

211. Jaspersen U. Heinrich Heine. Ich weiss nicht, was soll es bedeuten... // Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte.Benno von Wiese. – Dusseldorf: August Babel Verlag, 1997. – S.128 – 133.
212. Kaltwasser G. Bittersüßer Gaumenkitzel // Rheinische Post.– 1997. – № 107. – 10. Mai.
213. Kaltwasser G. Vorbild für den Erbfeind // Rheinische Post.– 1997. – № 122. – 29. Mai.
214. Kluge R.-D. Heinrich Heine in Russland. Vorträge am Slavischen Seminar der Universität Tübingen № 15 – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998. – S. 3 – 28.
215. Kluge R.-D. Heinrich Heine in Russland. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002. – 270 S.
216. Lackner E. Zwischen Loreley und Liberte // Deutschland – 2006. – № 2. – S. 32 – 35.
217. Neubert A. Text und Translation. – Leipzig: Verlag Enziklopädie, 1985. – 168 S.
218. Peters J. Loreley und Germania – Aleksandr Blok // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts. – München, Sonderband: Wilhelm Fink Verlag – S. 95 – 117.
219. Plankermann N. Heine - Verse am Grab voller Rosen // Rheinische Post. – 1997. – № 42. – 19. Februar.
220. Plankermann N. Verse lockten die Loreley wieder nicht // Rheinische Post. – 1997. № 124. – 02. Juni.
221. Schröder L. Dankesworte selbst des Dichters // Rheinische Post. – 1997. – № 287. – 10. Dezember.
222. Schröder S. Heine wird gefeiert: Und immer voller Leben // Rheinische Post. – 1997. – № 108. – 12. Mai.
223. Schulte L. Nicht loben, sondern lesen // Rheinische Post. – 1997. – № 40. – 17. Februar.

224. Stolze R. Übersetzungstheorien. – Tübingen, 2001. – 308 S.
225. Wachsmann C. Der sowjetische Heine. Die Heinrich Heine – Rezeption in den russischsprachigen Rezeptionstexten der Sowjetunion (1917 – 1953). – Berlin: Weissensee Verlag, 2001. – S. 14 – 33, 182 – 195.
226. Wachsmann C. «Ein mutiger Trommler der Revolution». Zur Heinrich Heine – Rezeption in der Sowjetunion (1917 – 1953): HJb. – Berlin: Weissensee Verlag, 2002. – S. 188 – 204.
227. Würfel S.B. Heinrich Heine. – München: Verlag C.H. Beck, 1989. – 150 S.
228. www.heinrich-heine-gesellschaft.de
229. www.heine-portal.de
230. www.pdidarpsg.rz.rbpdu-dus.de:7777/dclsite/result/detail.php3
231. www.ega-math.ru/Reid/Tales/Loreleya.htm
232. www.magazine-deutschland.de
233. www.loreleytal.com/loreley/clemens-brentano/index.html
234. www.loreleytalcom./loreley/heine/index.html
235. www.loreleytalcom./hansenorden/hansen-blatt/1997nr50/loreley.htm

ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРЕНИЯ Г. ГЕЙНЕ О ЛОРЕЛЕЕ

1. Блок А.А. «Не знаю, что значит такое...» // Избранные произведения / под. ред. Я. Металлова. – М.: Гослитиздат, 1935. – С. 53 – 54.
2. Вейнберг П.И. «Что бы значило такое...» // Г. Гейне. Полное собр. соч. Изд. 2 / ред. П. Вейнберга. – СПб.: Маркс, 1904. – Т. 5. – С. 74 – 75.
3. Веселовский Ю. «Не знаю, что стало со мною...» // Мир божий. – 1895. – №1 – С. 65 – 66.
4. Гальковский Н. Лорелея. («Я не знаю, что со мною...») // Гальковский Н.М. Стихотворения. – Лебедин. – 1909. – С. 55.
5. –дть. Лорелея. («Не знаю я, право, что стало со мною?») // Вестник Европы. – 1876. – Т. 1, январь. – С. 211.

6. Ершов А.П. Песня Лорелай // www.ruslit.de/arhiv/poez/index.shtml
7. Завалишин В. Лорелея //www.creative.ru/wsaw
8. Козырев А. «Не знаю, что будет развязкой...» //www.ruslit.de/arhiv/poez/index.shtml
9. Кузнецов. Лорелей //www.partner-inform.de/1308060457
10. Левик В.В. «Не знаю, что стало со мною...» // Избранные стихи / ред. А. Дейча. – М., 1941. – С. 11 – 12.
11. Левик В.В. «Не знаю, что стало со мною...» // Избранные произведения. Т. 1. – М.: Гослитиздат, 1956. – С. 71 – 72.
12. Левин Э. «Не знаю, что стало со мною...» // www/ruslit.de/arhiv/56/poez/index.shtml
13. Луковенков А. Лорелей // www/creative.fizteh.ru/creators/lukovenkov/poetry/loreley.html
14. Маршак С.Я. Лорелей. («Не знаю, о чем я тоскую...») // Новый мир, 1951, № 10. – С. 133 – 134.
15. Мей Л.А. Лорелея. («Бог весть, отчего так нежданно...») // Русское слово, 1859, № 5. – С. 50.
16. Меркулов Е. «Ich weiss nicht...простите поэту» // www.eugmerk.h14.ru/redirect.php?item=other/text/parnas#a35
17. Павлова К.К. Лорелея. («И горюя, и тоскуя...») // Отечественные записки, 1839, т. 4, июль. – С. 141 – 142.
18. Петрова Т. «Зачем я ночью не засну» // www.stars.ru
19. Полонский А. «Не ведаю грусти причину» // www.partner-inform.de
20. Эстрин А. Лореляй// www.ruslit.de/arhiv/26_e/estrin/poez/index.shtml

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Гейне Г. Избранные произведения (на немецком языке) / Сост. А.А. Гугнин. – М.: Прогресс, 1980. – 639 с.

2. Гейне Г. Стихотворения: Пер. с нем./ Сост. и примеч. А. Дмитриева. – М.: Художественная литература, 1985. – 319 с.
3. Гучинская Н.О., Чистова Б.Е. Хрестоматия по немецкой литературе XIX века (на немецком языке).– М.: Просвещение, 1984. – 335 с.
4. Немецкая поэзия XIX века: Сб. / Сост. А.С.Дмитриев. – М.: Радуга, 1984.- 704 с.
5. Heine H. Buch der Lieder. – Stuttgart: Philipp Reclam, 2003. – 413 S.

СЛОВАРИ

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
2. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
3. Всемирный биографический энциклопедический словарь / Ред. кол.: Б.И. Бородулин, Н.М. Кузнецов, Н.М. Ланда и др. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – 982 с.
4. Да́ль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – М.: Русский язык, 1989. – 1991. – Т. 1 – 4.
5. Елисеев И.А., Полякова Л.Г. Словарь литературоведческих терминов. – Ростов н/Д.: Феникс, 2002. – 320 с.
6. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
7. Маурзо Ж. Словарь лингвистических терминов. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – 436 с.
8. Немецко-русский словарь / сост. К. Лейн, Д.Г. Мальцева, А.Н. Зуев и др. – М.: Русский язык, 1993. – 1040 с.
9. Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. – 21-е издание. – М.: Русский язык, 1989. – 924 с.

10. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1993. – 422 с.
11. Розенталь Д.Е., Джанжакова Е.В., Кабанова Н.П. Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию. – М.: Московская Международная школа переводчиков, 1994. – 400 с.
12. Словарь литературоведческих терминов / ред.- сост.: Л.И.Тимофеев, С.В.Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
13. Словарь иностранных слов / сост. Т.Ю. Уша. – СПб.: ООО «Виктория плюс», 2004. – 816 с.
14. Философский словарь / под ред. И.Т.Фролова. – 4е изд. – М.: Политиздат, 1981. – 445 с.
15. Энциклопедия для детей / гл. ред. В.А. Володин. – М.: Всемирная литература, 2001. – Том 15 – С. 41.
16. Bussmann H. Lexikon der Sprachwissenschaft. – Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1990. – 904 S.
17. Deutsches Universalwörterbuch. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 2003. – 1892 S.
18. Wikipedia. Freie Enzyklopädie: <http://de.wikipedia.org/wiki/Loreley>

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1

Список переводчиков стихотворения Г. Гейне

«*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*»

№	ФИО переводчика	Год публикации
1	Павлова К.К.	1839
2	Мей Л.А.	1859
3	Вейнберг П.И.	1862
4	- дтъ	1876
5	Веселовский Ю.	1895
6	Гальковский Н.М.	1909
7	Блок А.А.	1909
8	Левик В.В.	1941
9	Маршак С.Я.	1951
10	Козырев Алексей	год не указан
11	Ершов А.П.	1982
12	Левин Эрнст	1987
13	Эстрин Аркадий	1999
14	Кузнецов	2003
15	Полонский Аркадий	2003
16	Луковенков Александр	2005
17	Меркулов Евгений	2005
18	Петрова Татьяна	2005
19	Завалишин Вячеслав	2005

Приложение 2

Текст оригинала и переводческие интерпретации стихотворения о Лорелее

Генрих Гейне (1797 – 1856)
ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ, № 2
1823 – 1824

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl, und es dunkelt,
Und ruhig fliesst der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.

К. К. Павлова

И горюя, и тоскуя,
Чем мечты мои полны?
Позабыть всё не могу я
Небылицу старины.

Тихо Рейн протекает,
Вечер светел без туч,
И блестит и догорает
На утёсах солнца луч.

Села на скалу крутую
Дева, вся облита им;
Чешет косу золотую,
Чешет гребнем золотым.

Чешет косу золотую
И поёт при плеске вод
Песню, словно неземную,
Песню дивную поет.

И пловец тоскою страстной
Поражён и упоён,
Не глядит на путь опасный,
Только деву видит он.

Скоро волны, свирепея,
Разобьют челнок с пловцом;
И певица Лорелей
Виновата будет в том.

Л. А. Мей

Бог весть, отчего так нежданно
Тоска мне всю душу щемит,
И в памяти так неустанно
Старинная песня звучит?..

Прохладой и сумраком веет;
День выждал весенней поры;
Рейн катится тихо – и рдеет,
Вся в искрах, вершина горы.

Взошла на утёсы крутые,
И села девица-краса,
И чешет свои золотые,
Что солнечный луч, волоса.

Их чешет она, распевая,
И гребень у ней золотой,
А песня такая чудная,
Что нет и на свете другой.

И обмер рыбак запоздалый,
И, песню заслышиавши ту,
Забыл про подводные скалы
И смотрит туда – в высоту...

Мне кажется: так вот и канет
Челнок: ведь рыбак без ума,
Ведь песней призывною манит
Его Лорелея сама.

П. И. Вейнберг

Что бы значило такое,
Что душа моя грустна?
Въ голове моей все бродить
Сказка старая одна.

Воздухъ свежъ, кругомъ темнееть,
И спокойно Рейнъ бежитъ,
И вечерний отблескъ солнца
Горъ вершины золотит.

На скале высокой села
Дева, чудная краса,
Въ золотой одежде, чешетъ
Золотые волоса.

Золотымъ ихъ чешетъ гребнемъ
И межъ темь поеть она,
И мелодія той песни
Поразительно сильна,

И пловецъ въ ладье, ей внимля,
Дикой скорбью пораженъ;
Онъ не видить скаль подводныхъ,
Только вверхъ все смотрить онъ

Поглотять наверно волны
И пловца, и челнъ его:
Ихъ погубить Лорелея
Чарой пенья своего.

—ДТЪ

Не знаю я, право, что стало со мною?
Томить мою душу печаль.
А старая сказка тревожной мечтою
Уносить въ забытую даль.

Прохлада и сумракъ. И Рейнъ величавый
Катится на дальний просторъ;
Заката лучами, какъ ризой кровавой,
Вершины оделися горь.

Красавица-дева сидитъ на утесе,
На ней ожерелье горитъ,
И чешетъ она золотистыя косы,
Въ рукахъ ея гребень блеститъ.

И косы она золотистыя чешетъ,
И чудную песню поетъ.
Напевъ тотъ властителенъ душу онъ нежитъ,
И скорбю сердце гнететъ.

Заслышишь пловецъ эту песню, и жгучей
Охваченъ онъ сразу тоской,
Не думаетъ больше о бездне зыбучей,
А смотреть на берегъ крутой.

Сдается мнѣ: бездна умчить, не жалея,
Пловца съ его утлой ладьей...
Не даромъ, не даромъ поеть Лорелея:
Грозить ему песня бедой.

Ю. Веселовский

Не знаю, что стало со мною,—
Но грусть овладела душой...
Старинная сказка порою
Сжимает мне сердце тоской...

Прохладно... Въ долине темнееть,
И Рейнъ безмятежно течеть...
На горной вершине алееть
Вечерняго солнца заходъ...

И чудная дева надъ скатомъ,
Блистая красою своей,
Все чешеть, въ убore богатомъ,
Волну золотую кудрей...

Изъ золота гребень у девы,
И песня звучить съ вышины;
Волшебные льются напевы,
Чарующей силы полны...

И путникъ, тревогою страстной
Томимый, плыветь въ челноке;
Не видить скалы онъ опасной, —
Все смотрить наверхъ онъ, въ тоске...

Погибли, во мраке пучины,
Пловецъ и челнокъ среди скаль, —
Затемъ, что такъ чудно съ вершины
Призывъ Лорелей звучалъ!..

Н. М. Гальковский

Я не знаю, что со мною,
А печаль меня томить,
И старинное сказанье
Все въ душе моей стоить.

Воздухъ чистъ, смеркаться стало,
Рейнъ спокоенъ въ берегахъ,
И блестить скалы вершина
Въ ясныхъ вечера лучахъ.

И сидить на томъ утесе
Дева – чудная краса,
Въ золотыхъ одеждахъ, чешетъ
Золотые волоса.

Золотымъ ихъ чешетъ гребнемъ,
Песню чудную поеть;
И мотивъ могучій песни
Поражаетъ и влечеть.

И пловецъ, въ ладье плывущій,
Страстью дикою горитъ,
Онь не видить скалъ подводныхъ,
На вершину онъ глядитъ.

И ладья и въ ней плывущій,
Погибаютъ межъ зыбей:
Лорелея ихъ сгубила
Песней чудною своей.

А. А. Блок

Не знаю, что значит такое,
Что скорбью я смущен:
Давно не даёт покоя
Мне сказка старых времен.

Прохладой сумерки веют,
И Рейна тих простор.
В вечерних лучах алеют
Вершины дальних гор.

Над страшной высотою
Девушка дивной красы
Одеждой горит золотою,
Играет златом косы.

Златым убирает гребнем
И песню поёт она:
В её чудесном пенье
Тревога затаена.

Пловца на лодочке малой
Дикой тоской полонит:
Забывая подводные скалы,
Он только наверх глядит.

Пловец и лодочка, знаю,
Погибнут средь зыбей;
И всякий так погибает
От песни Лорелей.

Э. Левин

Не знаю, что стало со мною:
Душа печали полна,
И всё не даёт мне покою
Старинная сказка одна;

Меня тревожит виденье:
Над Рейном тих закат;
В долине густеют тени,
Лишь пики гор блестят.

И дева, прекрасна собою,
Сидит на скале крутой,
Монисто на ней золотое
И гребень в руке золотой.

Волос её пряжа златая
Сквозь гребень течёт рекой,
И песня её колдовская
Сжимает сердца тоской.

Гребца на лодочке малой
Нездешняя скорбь томит;
Забыв про подводные скалы,
Он вверх, не дыша, глядит.

Я знаю, он с лодкой своею
Погибнет, проглощен волной,
И пение Лорелей
Будет тому виной.

С. Я. Маршак

Не знаю, о чём я тоскую,
Покоя душе моей нет.
Забыть ни на миг не могу я
Преданье далеких лет.

Дохнуло прохладой. Темнеет.
Струится река в тишине.
Вершина горы пламенеет
Над Рейном в закатном огне.

Девушка в светлом наряде
Сидит над обрывом крутым,
И блещут, как золото, пряди
Под гребнем её золотым.

Проводит по золоту гребнем
И песню поет она.
И власти, и силы волшебной
Зовущая песня полна.

Пловец в челноке беззащитном
С тоскою глядит в вышину.
Несётся он к скалам гранитным,
Но видит её лишь одну.

А скалы кругом всё отвесней,
А волны – круче и злей.
И верно, погубит песней
Пловца и челнок Лорелей.

Алексей Козырев

Не знаю, что будет развязкой
Моих печальных дум;
Одной стародавней сказкой
Упрямо занят мой ум.

Свежеет. Краски пожухли.
И Рейн журчать устал.
Местами ещё, как угли,
Пылают склоны скал.

Не сон ли это снится?
Где прежде рдел откос,
Девичий убор златится
И рдеет золото кос.

И сыплет их золото гребня,
И песня так вольна!
В мелодии сладко крепнет
Призывная глубина.

Плыvущий в челне убогом
Откликнулся всей тоской;
Не видит стремени порога –
Он видит мечту над рекой.

И станет, наверно, могилой
Бедняге тёмное дно –
С такой сатанинской силой
Петь Лорелей дано.

Э. Левин

Не знаю, что стало со мною:
Душа печали полна,
И всё не даёт мне покою
Старинная сказка одна;

Меня тревожит виденье:
Над Рейном тих закат;
В долине густеют тени,
Лишь пики гор блестят.

И дева, прекрасна собою,
Сидит на скале крутой,
Монисто на ней золотое
И гребень в руке золотой.

Волос её пряжа златая
Сквозь гребень течёт рекой,
И песня её колдовская
Сжимает сердца тоской.

Гребца на лодочке малой
Нездешняя скорбь томит;
Забыв про подводные скалы,
Он вверх, не дыша, глядит.

Я знаю, он с лодкой своею
Погибнет, проглощен волной,
И пение Лорелей
Будет тому виной.

А. П. Ершов

Не знаю, что происходит,
Печалью я осенен,
Из головы не выходит
Сказанье старых времён.

Смеркается, воздух стынет,
Рейн тихо воды струит,
Вечернее солнце вершины
Далеких гор золотит.

Чудесная дева младая
Там наверху сидит,
Волос волна золотая
Спадая с гребня, блестит.

Её ожерелье сверкает
И громко песня звучит,
Мелодия то привлекает,
То вдруг тоскою томит.

На лодке пловец проплывает,
Не смотрит на риф впереди,
Он взор свой наверх обращает
С душевной мукой в груди.

Потонет пловец безвестный,
Разбившись о рифа край,
И всё это сделала песня,
Пропетая Лорелай.

Аркадий Эстрин

Не знаю я, что это значит,
Как амок в сознанье звеня,
Как старая, старая сказка,
Преследует это меня.

И вижу я вновь: вечереет,
Прохладен весь воздух и чист,
Спокойно текут воды Рейна,
Вершина в закате горит.

А сверху, у самой вершины,
Красавица-дева видна,
В алмазах её ожерелье,
Из золота волос она

Сейчас гребешком изумрудным
Расчёсывать нежно начнет,
При этом мелодии дивной
Прекрасную песню поёт!

И песнею той очарован,
Моряк, что внизу проплыval,
К красавице взглядом прикован,
Не видит ни рифов, ни скал!

Я знаю, что воды сомкнутся
И скажут бедняге: «Прощай!»
Так многих уже погубила
Красавица Лореляй.

Кузнецов

Мне небо чудесная песнь заслонила.
Что с горной скалы льётся словно ручей.
Влечёт безудержно могучая сила,
В полуночный час не сомкнуть мне очей.

Речные задумчиво плещутся волны,
Долина объята ночной тишиной.
Но воздух волнующей песней наполнен,
Поёт её дева красы неземной.

Елена Троянская глупой дурнушкой
Покажется многим в сравнении с ней.
И голос её, словно хрупкой игрушкой,
Играет лодочонкой меж Рейнских зыбей.

Так многие гибнут от проклятой песни,
Великой Царицы речной Лорелей.
Моряк молодой вместе с лодкой исчезнет
В бездонной пучине морей.

Аркадий Полонский

Не ведаю грусти причину,
Что сердце моё бередит.
Лишь сказки старинной пучину
Сознание вновь бороздит.

Уж воздух стал хладен, темнеет,
Рейн воды покойно катит,
Вершина под небом алеет:
То гору закат золотит.

Прекрасная дочь восседает
На пике средь чудных высот,
Убор её златом сияет,
Власы цвета мёда из сот.

Их гребнем златым расплетая,
Беспечную песню ведёт,
И звуков прелестная стая
Мелодии силу прядёт.

Та музыка с ветра порывом
Достигнет и мужа в челне;
Не видит он скал за обрывом,
Лишь нежится, словно во сне.

Уверен я: волны накроют
Несчастного с судном его
И вновь Лорелай удостоят
Свершением дела сего.

Александр Луковенков

Не знаю, что стало со мною,
Тоска не дает мне уснуть,
Сказанья лишили покоя,
И режут мучительно грудь.

Над рейнской вечерней долиной
Седая скала в вышине,
И солнце горит над вершиной
В своем предзакатном огне.

А там, на вершине, на камне,
Прелестная дева сидит,
И ветер, шалун и забавник,
Слегка ей волосы шевелит.

Под гребнем сверкающим вьётся
Кудрей золотистых волна,
И песня волшебная льётся,
Томленья и грусти полна.

А юноша в лодочке малой
С тоскою глядит в вышину,
Не смотрит на рифы и скалы,
А видит её лишь одну.

А кручи над ним все отвесней,
А волны всё выше и злей...
Я знаю – чудесною песней
Погубит пловца Лорелей.

Евгений Меркулов

Ich weiss nicht... простите поэту,
Не знаю, что стало со мной.
Услышав историю эту,
Весь вечер хожу как хмельной.

Вот так же смеркалось когда-то,
Стелился туман у земли,
Кровавою кистью заката
Окрасились горы вдали.

С верхушки вишнёвого древа
На Рейн удивительный вид!
Там, кстати, не дева, а Сева
Сидел (мне рассказывал гид).

Нет, музыки не было слышно,
И песенку Сева не пел.
В корзинку соседские вишни
Срываля малолетний пострел.

Вот этого вора-злодея
Из штуцера срезал Матвей.
Какая ещё Лорелей?
Да не было там Лорелей!

Татьяна Петрова

Зачем я ночью не засну,
Зачем мне грустно так?
Мне сказку старую одну
Не позабыть никак.

Был вечер тихий над рекой,
И гасло зарево наката.
Садилось солнце за горой,
Прощально – ало и лохмато.

А на утёсе над водой
В каком-то призрачном сиянье
Фигурка девы молодой
В златом явилась одеянье.

Златые волосы свои
Чесала ясным гребнем дева,
И эхом слышались вдали
Её волшебные напевы.

Её ль винить, что утлыи член
Стрелой на камни понесло?
Пловец, её виденьем полн,
В забытьи уронил весло.

Там, где река у скал ревёт,
Где слышны песни Лорелей,
Должно быть смерть свою найдет
Пловец с лодочонкою своей.

Вячеслав Завалишин

Пусть сочтут легенды бредом
Или вымыслом пустым:
Я люблю ходить по следу
Простодушной красоты.

Вижу Рейн в его величье,
Хоть бурливом, но святым.
Солнце сизый сумрак ищет,
Ставши тлеющим костром.

Вижу я скалу крутую,
Вижу деву на скале,
Ветер в грудь её целует,
Бронзе ног нельзя белеть.

Вся в огне скала крутая.
Дева страстью пьяна.
Солнца луч её ласкает,
«Лур, лур, лур» – поёт волна.

Бьёт скалу волна крутая.
Бьёт и лодку и гребца.
Он, совсем изнемогая,
Ждёт смертельного конца.

Видя деву обнажённой,
Утопающий гребец
Смерть нежданно выбрал в жёны,
Меч ко дну, как под венец.

Бури любят Лорелею
На крутой её скале
Поцелуй её не тлеет
На обломанном весле.

Приложение 3

Словари переводных текстов

Словарь ПТ А.А. Блока

Местоимения	Существительные	Прилагательные	Глаголы	Наречия	Предлоги	Союзы
я	скорбью	старых	не знаю	давно	в	и
мне	покоя	смущен	значит	затаена	над	и
ее	сказка	тих	не дает	наверх	в	и
он	времен	вечерних	веют	так	на	и
	прохладой	дальних	алеют		от	
	сумерки	страшной	горит			
	Рейн	дивной	играет			
	простор	золотою	убирает			
	лучах	златым	поет			
	вершины	чудесном	полонит			
	гор	малой	забывая			
	высотою	дикой	глядит			
	девушка	подводные	знаю			
	красы	всякий	погибнут			
	одеждой		погибает			
	златом					
	косы					
	гребнем					
	песню					
	пенье					
	тревога					
	пловца					
	лодочке					
	тоской					
	скалы					
	пловец					
	лодочка					
	зыбей					
	песни					
	Лорелей					

Словарь ПТ Н.М. Гальковского

Местоимения	Существительные	Прилагательные	Глаголы	Наречия	Предлоги	Союзы
я	печаль	старинное	не знаю		с	а
меня	сказанье	чист	томит		в	и
моей	душе	спокоен	стоит		в	и
их	воздух	ясных	смеркаться		в	и
он	Рейн	чудная	стало		на	и
он	берегах	золотых	блестит		в	и
их	скалы	золотые	сидит		в	и
своей	вершина	золотым	чешет		на	и
	вечера	чудную	чешет		в	и
	лучах	могучий	поет			
	утесе	дикою	поражает			
	дева	подводных	влечет			
	краса	плывущий	горит			
	одеждах	плывущий	не видит			
	волоса	чудною	глядит			
	гребнем		погибают			
	песню		сгубила			
	мотив					
	песни					
	пловец					
	ладье					
	страстью					
	скал					
	вершину					
	ладья					
	зыбей					
	Лорелея					
	песней					

Словарь ПТ А.П. Ершова

Местоимения	Существительные	Прилагательные	Глаголы	Наречия	Предлоги	Союзы
я	печалью	старых	не знаю	тихо	из	и
ее	головы	осенен	происходит	там	с	то... то
он	сказанье	далеких	выходит	наверху	на	и
свой	времен	чудесная	смеркается	громко	на	
это	воздух	младая	стынет	вдруг	с	
	Рейн	золотая	струит	наверх	в	
	воды	деушевной	золотит	впереди		
	солнце	безвестный	сидит			
	вершины	пропетая	блестит			
	гор		сверкает			
	дева		звучит			
	волос		привлекает			
	волна		томит			
	гребня		проплывает			
	ожерелье		смотрит			
	песня		обращает			
	мелодия		потонет			
	тоскою		сделала			
	лодке					
	пловец					
	риф					
	взор					
	мукой					
	груди					
	пловец					
	рифа					
	край					
	песня					
	Лорелай					

Словарь ПГ Л.А. Мея

Местоимения	Существительные	Прилагательные	Глаголы	Наречия	Предлоги	Союзы
мне	бог	старинная	щемит	нежданно	в	и
их	тоска	всю	звучит	неустанно	в	и
она	душу	весенней	веет	тихо	на	и
ее	памяти	крутые	выждал	туда	у	и
мне	песня	золотые	катится		на	и
его	прохладой	солнечный	рдеет		про	и
	сумраком	золотой	взошла		в	а
	день	чудная	села		без	и
	поры	другой	чешет			и
	Рейн	запоздалый	чешет			и
	искрах	подводные	распевая			и
	вершина	призываюю	обмер			и
	горы		заслышивши			
	утесы		забыл			
	Девица-краса		смотрит			
	луч		кажется			
	волоса		канет			
	гребень		манит			
	песня					
	свете					
	рыбак					
	песню					
	скалы					
	высоту					
	челнок					
	рыбак					
	ума					
	песней					
	Лорелея					

Словарь ПТ А. Эстрина

Местоимения	Существительные	Прилагательные	Глаголы	Наречия	Предлоги	Союзы
я	амок	старая	не знаю	вновь	в	и
меня	сознанья	старая	значит	сверху	в	и
это	сказка	прохладен	преследует	сейчас	у	а
я	воздух	чист	вижу	нежно	в	и
ее	воды	спокойно	вечереет	внизу	из	ни...ни
она	Рейна	изумрудным	текут		при	и
той	вершина	дивной	горит			
я	закате	прекрасную	видна			
	вершины	очарован	расчесываться			
	красавица	прикован	начнет			
	дева		поет			
	алмазах		проплы вал			
	ожерелье		видит			
	золото		знаю			
	волос		сомкнутся			
	гребешком		скажут			
	мелодии		прощай			
	песню		погубила			
	песнею					
	моряк					
	красавице					
	взглядом					
	рифов					
	скал					
	воды					
	бедняге					
	красавица					
	Лорелай					