

**Санкт-Петербургский Государственный Университет**  
**Филологический факультет**  
**Кафедра немецкой филологии**

**Буздык Софья Сергеевна**  
**Критика переводов произведения Г. Гейне "Ideen - Das Buch Le Grand"**  
**(сопоставительный анализ)**  
**Выпускная квалификационная работа магистра**

**Направление подготовки: 45.04.02 Лингвистика**  
**Образовательная программа: «Теория перевода и межъязыковая**  
**коммуникация: немецкий язык»**

**Научный руководитель:**  
**к. филол. наук**  
**Пономарёва Татьяна Витальевна**

**Санкт-Петербург**  
**2016**

## Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Критика художественного перевода.....	5
1.1 Понятие художественного перевода.....	5
1.2 .Переводческая критика.....	8
А. Модель К. Райс, основанная на типологии текстов.....	12
Б. Прагматико-лингвистическая модель Ю. Хаузе.....	13
В. Функциональная модель М. Амман.....	14
Г. Полисистемная модель Раймонда Ван ден Брука.....	16
Глава II. Практические проблемы критики художественного перевода.....	18
2.1 Стилистические особенности произведения Г. Гейне «Идей. Книга Le Grand».....	18
2.1.1 Мотив барабана и мотив глупцов.....	22
2.2. Перевод игры слов в произведении Г. Гейне «Идей. Книга Le Grand»..	26
2.2.3.Понятие, функции и виды языковой игры.....	26
2.2.4 Виды перевода игры слов.....	29
2.3 Варваризмы.....	38
2.4. Особенности перевода индивидуально-авторских метафор в произведении Г. Гейне «Идей. Книга Le Grand”.....	43
2.5 Перевод эпитетов.....	53
Заключение.....	62

## **Введение**

Темой данной работы является **Критика переводов произведения Г. Гейне "Ideen - das Buch Le Grand" (сопоставительный анализ)**. Отечественная критика переводов имеет давнюю историю. Начиная с XVIII века такие авторы, как А. Сумароков, В. Тредиаковский, М. Ломоносов давали свою оценку переводам, зачастую не сравнивая его с оригиналом. В те времена критика переводов подменялась литературной критикой. Постепенно, однако, литературная критика художественного перевода уступала место более объективным критериям. Критики перевода берут на вооружение стилистику текста и лингвистику (А. Федоров, К. Чуковский, Т. Казакова, Ю Солодуб). Зарубежные ученые (К. Райс, Ю. Хаузе, М. Амман, Р. Ван ден Брук и др.) идут по пути создания комплексных моделей переводческой критики, имеющих свои достоинства и недостатки. Данная работа относится к исследованиям в области лингвистики и посвящена сопоставительному анализу. **Научная новизна данной работы** состоит в том, что до сих пор не было предпринято попытки выполнить комплексный анализ переводов прозаического произведения такого объема.

Объектом данного исследования является произведение Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand», и два его последних перевода, выполненных В. Зоргенфреем и Н. Касаткиной

Таким образом, **целью** данной работы является сопоставительный анализ переводов произведения Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand», выполненных В. Зоргенфреем и Н. Касаткиной.

Для достижения поставленной цели в работе реализуется ряд **задач**:

- 1) Дать определение и выделить основные особенности художественного перевода;
- 2) Рассмотреть основные вехи в развитии переводческой критики в России и за рубежом;

- 3) Выделить основные стилистические особенности произведения Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand»,
- 4) Рассмотреть особенности и выделить различия перевода игры слов в произведении Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand», выполненных В. Зоргенфреем и Н. Касаткиной;
- 5) Рассмотреть особенности и выделить различия перевода варваризмов в произведении Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand», выполненных В. Зоргенфреем и Н. Касаткиной;
- 6) Рассмотреть особенности и выделить различия перевода метафор в произведении Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand», выполненных В. Зоргенфреем и Н. Касаткиной;
- 7) Рассмотреть особенности и выделить различия перевода эпитетов в произведении Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand», выполненных В. Зоргенфреем и Н. Касаткиной;

**Структура работы.** Данная работа состоит из введения, трех глав, заключения, оглавления и списка использованной литературы. В первой главе выделяются особенности художественного перевода, и рассматриваются основные подходы к переводческой критике в России и за рубежом. Вторая глава содержит исследование основных стилистических особенностей произведения Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand». Третья глава посвящена сопоставительному анализу переводов этого произведения на русский язык В. Зоргенфреем и Н. Касаткиной. В заключении приводятся результаты выполненного исследования. Список используемой литературы содержит .71 наименование (41 на русском, 25 на немецком и .5. на английском языках)

## Глава I. Критика художественного перевода.

### 1.1 Понятие художественного перевода.

В науке о переводе не существует единого определения понятия «художественный перевод». Это выражение используется для обозначения как процесса, так и результата решения творческих задач, связанных с межкультурным, межлитературным и межязыковым посредничеством. В книге «Художественный перевод. Теория и практика»<sup>1</sup> Т. А. Казакова указывает на необходимость разграничить понятия собственно художественного перевода, подстрочного перевода художественной литературы и литературной обработки любого текста. Таким образом, художественный перевод для большинства современных переводчиков, лингвистов и литературоведов, должен отвечать ряду требований. Еще К. Чуковский в «Высоком искусстве» (1968) характеризует художественный перевод как перевод, «который... верно передает поэтическое своеобразие подлинника»<sup>2</sup>. Более конкретное определение качественного художественного перевода дано в работах А. В. Федорова, который использовал понятие полноценности: «Полноценность перевода состоит в передаче специфического для подлинника соотношения содержания и формы путем воспроизведения особенностей последней (если это возможно по языковым условиям) или создания функциональных соответствий этим особенностям»<sup>3</sup>. Исходя из этого положения, автор определяет задачу художественного перевода следующим образом: «передача оригинала как целого, на фоне которого отдельные элементы могут воспроизводиться сообразно своей роли в нем».<sup>4</sup>

---

1

<sup>2</sup>К. Чуковский. Высокое искусство. М., 1968, с. 5

<sup>3</sup>А. В. Федоров. Основы общей теории перевода. М., 1968, с. 151

<sup>4</sup>А. В. Федоров. Основы общей теории перевода. М., 1968, с. 205

Помимо подходов, ориентированных на результат перевода, существуют направления, ставящие на первое место функции переводного текста. Г. Гачечиладзе в работе «Художественный перевод и литературные взаимосвязи» (1972) вводит понятие «художественной действительности оригинала», которую «переводчик отражает в своем произведении в единстве формы и содержания»<sup>5</sup>. Автор придает особое значение мировоззрению переводчика, которое играет важную роль в переводческой деятельности и, следовательно, влияет на характер перевода.

Мировоззрение переводчика, а также эмоциональный и эстетический аспекты связаны с понятием интерпретации в переводе, которое было рассмотрено И. Левым. В работе «Искусство перевода» он рассматривает процесс перевода как согласование трех единств: «объективного содержания произведения и его двух конкретизаций – в сознании читателя оригинала и в сознании читателя перевода».<sup>6</sup> Автор указывает на неизбежность в различиях этих трех систем, обусловленных несовпадением языкового материала подлинника и перевода, из чего им делается вывод о невозможности лингвистически верного перевода. По мнению автора, возможна лишь интерпретация текста оригинала. Руководствуясь интерпретационным подходом, И. Левый вводит понятие «творческого перевода», который основывается на трех факторах:

- 1) «На установлении объективного смысла произведения;
- 2) Интерпретационной позиции переводчика;
- 3) Интерпретации переводческой концепции произведения»<sup>7</sup>.

Исходя из вышеперечисленного, автор называет задачи перевода: «постичь, сохранить, передать подлинник (информацию), а не создать новое произведение, не имеющее прототипов»<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup>Г. Гачечиладзе. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., 1972, с. 91

<sup>6</sup>И. Левый. Искусство перевода. М., 1974, с. 59

<sup>7</sup>Там же, с. 68

<sup>8</sup>Там же, с. 90

В современной теории перевода можно выделить, таким образом, два направления в полемике о художественном переводе:

- 1) ориентированные на внешнюю составляющую перевода (сопоставление стилей, языковых средств, структур текстов, языковых картин мира);
- 2) ориентированные на внутренние механизмы творческого процесса (на отбор переводческих стратегий, переводческого выбора).

Т. А. Казакова формулирует понятие художественного перевода в рамках второго направления: «можно считать художественный перевод особым видом литературно-языкового творчества, осуществляемого на основе сопоставления информационных свойств, объективно присущих и субъективно придаваемых языковым единицам исходного текста, с аналогичными или подобными свойствами единиц переводящего языка, в результате чего создается новая вторичная знаковая система – переводной текст»<sup>9</sup>. Из этого определения следует, что в задачу переводчика не входит дословное воспроизведение текста оригинала, а входит передача содержания заложенных в нем смыслов.

Являясь не анонимным посредником между культурами, а творческой личностью с уникальным социальным опытом, переводчик не может не вносить в текст перевода специфических черт, присущих его индивидуальному стилю. «Перевод – это автопортрет переводчика»<sup>10</sup> - утверждает К. Чуковский. Однако одной из самых сложных и важных задач, стоящих перед автором художественного перевода, является также воспроизведение индивидуальной манеры, стиля автора исходного текста. Таким образом, переводчик устанавливает хрупкое равновесие между художественным произведением оригинала и переводом этого произведения, подстраиваясь под стиль автора исходного текста.

---

<sup>9</sup>Т. А. Казакова. Художественный перевод. Теория и практика. СПб, 2006, с. 18-19

<sup>10</sup>К. Чуковский. Высокое искусство. М., 1968, с. 8

В данной работе за основу будет взято понятие собственно художественного перевода, отражающее вышеперечисленные особенности и задачи художественного перевода, которое также было сформулировано Т. А. Казаковой: «творческое преобразование литературного подлинника не только в соответствии с литературными нормами, но и с использованием всех необходимых выразительных возможностей переводящего языка, сопровождаемого культурологически оправданной трансформацией литературных особенностей оригинала и той эмоционально-эстетической информации, которая присуща подлиннику как вторичной знаковой системе»<sup>11</sup>.

## **1.2 .Переводческая критика**

Традиция отечественной переводческой критики восходит к XVIII веку, когда переводы играли важнейшую роль в формировании русского литературного языка и русской национальной литературы. В те времена переводческая критика повсеместно подменялась литературной критикой, то есть критики оценивали стиль текста перевода, во многих случаях не обращаясь к тексту оригинала для сравнения. Такие авторы как А. Сумароков, В. Тредиаковский, М. Ломоносов, не только издавали свои переводы, но и вступали в полемику о качестве тех или иных переводов, основным критерием которого был «изящный стиль».

В XIX веке переводчики-литераторы продолжают создавать собственные произведения на основе иноязычных подлинников, стремясь «приспособить» их под русскую действительность, украсить их, придать им форму, отвечающую вкусам самого переводчика и эстетике эпохи. Примером могут служить баллады В. Жуковского, рассматриваемые сейчас как самостоятельные литературные произведения автора. Исходя из задач, которые стояли перед переводчиками на том этапе, критики оценивали

<sup>11</sup>Т. А. Казакова. Художественный перевод. Теория и практика. СПб, 2006, с. 10-11



тексты с точки зрения стиля текста перевода, понятие адекватности перевода оригиналу не упоминалось.

Критикой переводов в той или иной степени занимались такие русские писатели и поэты, как А. Бестужев, И. Тургенев, А. Дружинин, В. Короленко, В. Брюсов и многие другие.

В России XX века критика перевода также продолжает развиваться в работах поэтов и писателей-переводчиков А. Блока, М. Горького, М. Цветаевой, К. Чуковского, А. Заболоцкого, Б. Пастернака и других. Критика перевода при этом не выделилась в отдельное направление, а находилась на стыке литературоведения и теории перевода. Четких объективных критериев критики перевода еще не было разработано, так как литературоведение зачастую занималось оценкой переводов как литературных произведений, а теория перевода обращала внимание на пути преодоления переводческих трудностей, занималась изучением переводческих трансформаций, при этом необходимость из применения отдавалась на суд переводчика и зависела от его вкуса.

Однако теоретиками перевода непрестанно велись поиски объективных критериев критики перевода. В очерке «Стилистический эксперимент в двуязычном плане» А. В. Федоров приводит алгоритм выбора наиболее подходящего перевода определенной фразы на основе подбора множества вариантов и их сопоставления. При условии существования иноязычного произведения в нескольких переводах, критик находится в условиях уже проведенного эксперимента и может сравнивать уже готовые варианты. Автор сравнивает фразы, содержащие переводческие трудности, анализируя текст оригинала и переводы на морфологическом, лексическом и синтаксическом уровнях, которые «привлекают внимание с одной общей точки зрения, а именно с точки зрения стилистической окраски, свойственной им, и стилистической функции, ими выполняемой».<sup>12</sup> Субъективность,

---

<sup>12</sup>Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. М., 1971, с. 97

потенциально заложенная в данном методе, признается самим автором, который считает объективность важнейшим показателем профессионализма переводчика. Основным ограничением в процессе подбора синонимичных вариантов перевода должно быть, по мнению А. Федорова, «сохранение плана содержания при возможности изменения плана выражения»<sup>13</sup>.

Критерии для анализа художественного перевода в целом приводит Ю. П. Солодуб в учебном пособии «Теория и практика художественного перевода». По его мнению, важнейшим критерием оценки качества художественного перевода является «адекватность эстетического воздействия оригинального текста и текста его перевода»<sup>14</sup>. Автор говорит о двух типах образности в художественных текстах. По его мнению, первичную образность художественного текста образуют словесные образы, опирающиеся на «прямые, первичные, ассоциативно-референционные связи слов и словосочетаний слов ... с действительностью»<sup>15</sup>. Такие образы вызывают в сознании читателя конкретные представления о соответствующих реалиях. Вторичная образность художественного текста «построена на переосмыслении первичных значений слов и СК (словесных комплексов), чаще всего на метафоризации или метонимизации»<sup>16</sup>. Принимая во внимание особенности художественного текста, Ю.Солодуб выделяет три основных условия адекватности художественного перевода:

- 1) «глубокое понимание идейно-тематического содержания подлинника, ... авторских интенций;
- 2) бережное отношение к образной системе произведения-оригинала, к средствам первичной и вторичной образности;
- 3) бережное отношение к идиолекту автора»<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup>Там же, с. 107

<sup>14</sup>Ю. П. Солодуб, Ф. Б. Альбрехт, А. Ю. Кузнецов Теория и практика художественного перевода. М., 2006, с.22

<sup>15</sup>Там же, с.23

<sup>16</sup>Там же., 2006, с.23

<sup>17</sup>Ю. П. Солодуб, Ф. Б. Альбрехт, А. Ю. Кузнецов Теория и практика художественного перевода. М., 2006, с.24

Данные критерии оценки охватывают как идейное содержание текста, так и его форму, но не являются вполне конкретными, не допускающими субъективности оценки. Действительно, руководствуясь общими критериями, переводчик или критик перевода должен сам определять меру бережного отношения к стилю автора, которая должна ограничиваться стилистическими нормами языка перевода. Что касается образности произведения, то известно, что не всегда возможно передать образное содержание текста оригинала в полном объеме, при этом сохраняя эстетическое воздействие, производимое текстом оригинала.

Несмотря на кажущуюся субъективность переводческой критики, ученые-переводоведы не оставляют попыток выработать объективные критерии и методы оценки переводов. В автореферате кандидатской диссертации «Трансформация и деформация как категория переводческой критики» О. И. Костикова предлагает оценивать качество перевода с точки зрения уместности применения переводчиком тех или иных переводческих преобразований. К ним автор относит переводческие трансформации и деформации. Под деформациями подразумеваются «внесения тех или иных изменений либо в систему смыслов, заключенную в тексте оригинального произведения, либо в способ формального отражения этой системы»<sup>18</sup>. Деформации могут использоваться переводчиком сознательно в рамках осуществления выбранной переводческой концепции, либо представлять собой результат неосознанных действий переводчика и тем самым искажать текст оригинала. Таким образом, автор предлагает начинать анализ текста перевода с определения замысла переводчика, а затем анализировать обнаруженные в тексте перевода деформации с точки зрения их уместности. Уместность деформации является объективным критерием и охватывает все языковые уровни, благодаря чему критик перевода получает универсальный инструмент для анализа текста

---

<sup>18</sup>О. И. Костикова. Трансформация и деформация как категория переводческой критики. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н. М., 2002, с. 18

перевода. Однако существует опасность того, что интенции переводчика могут быть восприняты критиком перевода неправильно, или же будут признаны им несостоятельными, что может повлиять на оценку перевода в целом.

В зарубежной литературе существует несколько моделей переводческой критики, построенных на различных основаниях.

### **1.2.1. Модель К. Райс, основанная на типологии текстов.**

В основе этой модели лежит подразделение текстов по их доминирующей коммуникативной функции. Она выделяет следующие функциональные типы текстов:

- a) Тексты, ориентированные на содержание (например, новостные сообщения, научно-технические тексты);
- b) Тексты, ориентированные на форму (стихотворения, литературные произведения);
- c) Конативные тексты (тесты рекламы и тексты побудительного характера).

На основе этой классификации К. Райс различает три основных коммуникативных функции текстов, релевантных для критики перевода: изображение (Darstellung), выражение (Ausdruck), побуждение (Appell)<sup>19</sup>. Основываясь на этих функциях, К. Райс выделяет 3 категории переводческой критики:

- 1) *Первая категория.* Подразумевает сохранение информации при переводе информационных текстов, тождественность формы и сохранение эстетического воздействия при переводе текстов, ориентированных на форму, и сохранение побудительной окраски при переводе побудительных текстов.

---

<sup>19</sup>Reiß K. Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik : Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. Hueber, München 1986,

- 2) *Вторая категория.* Оценивает языковые аспекты текста оригинала (семантические, лексические, грамматические и стилистические) и их эквивалентность в тексте перевода.
- 3) *Третья категория.* Охватывает прагматический аспект текста и рассматривает его экстралингвистические детерминанты (авторство, соответствие ситуации, адресату текста).  
Применительно к переводу художественных текстов теория К. Райс имеет ряд недостатков, т. к. художественные тексты не ориентированы лишь на форму или только на содержание, зачастую форма и содержание в таких текстах неразрывно связаны. Кроме того, не всегда возможно требовать от переводчика точного воспроизведения всех прагматических функций исходного текста, ведь ситуация и адресат текста уже совершенно иные.

### **1.2.2. Прагматико-лингвистическая модель Ю. Хаузе.**

В основе этой модели лежит прагматико-лингвистический анализ текста оригинала. Она подразделяет текст на три составляющих, важных для критики перевода:

- 1) регистр (register), языковую подсистему, определяемую параметрами ситуации общения. В свою очередь регистр подразделяется на:
  - a. поле общения (field) – содержательно-тематическое оснащение текста;
  - b. стиль общения (tenor) – эмоциональные отношения между автором текста и адресатом, отношение автора к теме и его коммуникативные интенции;
  - c. способ общения (mode) – формы коммуникации, количество участников. Анализ этих факторов производится на лексическом, синтаксическом и текстовом уровнях.

- 2) тип текста (genre);
- 3) индивидуальная функция текста. Хаузе различает 2 функции текста, вызывающие у читателя содержательно ориентированные и межличностные реакции.<sup>20</sup>

Перевод оценивается с позиции эквивалентности исходного текста и текста перевода. При этом различаются скрытый (covert) и явный (overt)<sup>21</sup> переводы. Первый не расценивается читателем как перевод и носит в культуре языка перевода статус оригинала. Скрытый перевод зачастую требует культурных фильтров. В отличие от него, явный перевод воспринимается как перевод, и из-за этого функция исходного текста может не сохраниться в тексте перевода. Следует отметить, что данная модель претендует на универсальность, но не концентрируется на литературном переводе, который обладает рядом существенных особенностей.

### **1.2.3. Функциональная модель М. Амман.**

В отличие от других моделей, эта модель полностью ориентирована на текст перевода. Она базируется на теории скопоса и теории переводческих действий. М. Амман<sup>22</sup> разработала 4 фазы анализа в рамках переводческой критики:

- 1) определение функции переводного текста;
- 2) определение внутренней когезии в тексте перевода;
- 3) определение функции текста оригинала;
- 4) определение интертекстуальной связи между текстом оригинала и переводом, под которой подразумевается соответствие содержания, формы текста перевода исходному тексту. Для определения функции перевода и связности текста адресат играет решающую роль. При

---

<sup>20</sup>

<sup>21</sup>House, Juliane (1997): Translation quality assessment: a model revisited. Tübingen. Narr., S. 105-115

<sup>22</sup>

этом М. Амман использует понятие образцового читателя (Modell-Leser), «который приходит к определенному пониманию текста с помощью какой-либо читательской стратегии»<sup>23</sup>. Рассматривая факторы понимания текста, она опирается на теорию сцен и фреймов (scenes and frames), разработанный М. Снелл-Хорнби и дополненную Вермеером и Витте. Под фреймом они понимают языковые рамки, которые вызывают в сознании носителя языка более или менее сложное представление, основанное на восприятии, то есть сцену. Таким образом, функциональная критика перевода задает вопрос, какие сцены вызывает автор текста в сознании читателя с помощью используемых фреймов. Так можно осуществить анализ и сравнение отдельных сцен и общей сцены. М. Амман использует эту модель для анализа художественного перевода, но говорит о том, что ее можно применять и как всеобщую модель для критики перевода.

#### **1.2.4. Полисистемная модель Раймонда Ван ден Брука.**

Р. Ван ден Брук исходит из компаративного анализа оригинального и переводного текстов, на основе которого строится критика перевода.

Эта модель также является трехступенчатой:

##### **1) Первая ступень.**

Гипотетическая реконструкция внутритекстуальных отношений и функций исходного текста. На этом этапе выделяются элементы с текстовыми функциями, или текстемы. Происходит сравнение текстом исходного текста с элементами текста перевода. Здесь необходимо обратить внимание на сдвиги (shifts), которые Ван ден Брук подразделяет на обязательные (obligatory shifts) и необязательные (optional shifts). Далее следует описание различий текста оригинала и текста перевода на основе текстом,

---

<sup>23</sup>Ammann, Margret (1990): „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung.“ TEXTconTEXT 5, S. 225

которое должно принимать во внимание полисистемы исходной культуры и культуры текста перевода.

**2) Вторая ступень.**

К анализу примыкает оценка результатов. При этом следует особенно учитывать переводческие нормы, методы и стратегии.

**3) Третья ступень.**

Оценка перевода на основе результатов переводческой критики на первых двух ступенях<sup>24</sup>.

По мнению Р. Ван ден Брука, данная модель в первую очередь предназначена для критики перевода современной переводной литературы.

**Выводы.**

Рассмотрев приведенные выше модели критики перевода, следует отметить, что они претендуют на универсальность и могут быть применены для различных текстов. Функциональные модели, однако, не дают исчерпывающего основания для полноценной критики перевода художественного текста. Определив специфические особенности художественного текста и его функций, возможно говорить о более узко ориентированной модели критики перевода художественных текстов.

Данная работа не будет ограничиваться рамками какой-либо одной модели переводческой критики, так как произведение, выбранное для анализа, является довольно обширным и неоднородным по своей структуре, что исключает применение количественного метода анализа. В ходе работы будут рассмотрены переводческие проблемы на лексическом, грамматическом и синтаксическом уровнях, которые встречаются при переводе данного текста. Переводы будут оцениваться по критериям сохранения эстетической функции оригинала, а также аутентичности текста перевода.

<sup>24</sup>Broeck, Raymond van den (1985): Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of its Analytic Function. Hermans, Theo (Hrsg.) (1985): The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. London/Sydney: Croom Helm.-S. 64





## **Глава II. Стилистические особенности произведения Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand».**

Прозаические произведения Гейне не поддаются традиционной жанровой классификации. Созданные между 1824 и 1831 годами «Путевые картины» освобождаются от литературных ярлыков, являются своеобразным экспериментом. Традиция строить повествование на основе путешествия имеет глубокие корни. Но именно этим Гейне и пренебрегает. В «Путевых картинах» он смешивает рассказ о реальных путешествиях, выдуманные события и размышления. «Книга Le Grand» кардинально отличается от других частей «Картин», так как не имеет с путешествиями ничего общего. Это произведение имеет неоднородную структуру: с одной стороны оно автобиографично, лирично, а с другой наполнено размышлениями о политике, истории и общественном устройстве Германии. Эту двойственность «Идей» отмечают многие исследователи, в том числе и Ханс Кауфманн<sup>25</sup>. Исследователь подчеркивает, что для «Книги Le Grand» идеи так же важны, как и описание переживаний лирического героя на разных этапах его жизни. Гейне не просто создает произведение искусства, он описывает реальные процессы и философские проблемы своего времени, в связи с этим изображаемый факт занимает в произведении такое же место, что и вымышленные эпизоды или теоретические обоснования. При этом вымышленные эпизоды не служат для подтверждения готовых теорий. Скорее идеи и реальные образы находятся в постоянной борьбе: мелочь важна, потому что в ней таится проблема, которой должно быть найдено философское объяснение, а высказывание общего характера может найти подтверждение в реальном эпизоде или быть им опровергнуто. Фантазия автора связывает реальный мир и мир идей. Кауфманн подчеркивает, что смена реального и вымышленного планов, а также лирического и идеологического содержания заставляет читателя испытывать духовное и эмоциональное

---

<sup>25</sup>Kaufmann H. Poesie und Prosa bei Heine: Einleitung zu einem Lesebuch. Zeitschrift für Germanistik /Vol. 2, No. 1 (1981, Februar), pp. 69-87

напряжение, так как он постоянно должен находить реальный смысл. Соединяя в своих произведениях образность и философское содержание, Гейне идет против тенденции, согласно которой ученые пишут глубокомысленные трактаты, а поэты красивые слова.

Одной из отличительных особенностей прозы Г. Гейне Х. Кауфман называет сильное лирическое начало. Это проявляется в сходстве лирического героя с личностью Гейне. Он не отождествляется полностью с личностью автора, но разделяет его убеждения, выражает его точку зрения, которые поэт выражает и в переписке с друзьями. Многие эпизоды, персонажи, диалоги вымышлены, позиция же лирического героя всегда совпадает с позицией автора. Гейне использует принцип романтизма. Романтический лиризм происходит из необходимости противопоставить главенству вещей и обстоятельств аутентичное «я», индивидуализм. Гейне не противопоставляет субъективность и объективность, а описывает их противоречивые взаимоотношения. Его проза повествует о реальных вопросах, политике, современной истории, истории прошлых веков, взаимодействии с другими реальными людьми. В этих условиях автор предстает перед читателем как человек, находящийся в гуще современных исторических процессов и сражений. Изображение самого себя приобретает исторический характер.

Гейне не случайно выбирает для своего произведения форму письма. Эго занимала проблема того, что отношения между автором и читателем регулирует книжный рынок, духовные отношения подменялись товарно-денежными. Автор начинает искать адресата, человека или круг лиц, к которым он обращается, он описывает выдуманные ситуации в форме доверительного повествования, анекдота или сплетни, перепрыгивает с темы на тему. В «Книге Le Grand» он принимает на себя образ очаровательного балагура, который хочет произвести впечатление на даму своим остроумием и жизненным опытом.

Поочередно обращаясь к личным и общественно-политическим темам, автор создает стройную структуру произведения, разделяя его на главы. Якобс выделяет следующие тематические части в «Идеях»:

- любовь (1-5 главы)
- темы юности и Наполеона (6-10 главы)
- писательство (11-15 главы)
- снова любовь (16-20 главы)<sup>26</sup>.

Первая и последние главы относятся к личной сфере, главы в середине – к общественной. В обеих сферах размышление автора и развитие действия сменяют друг друга. Действие всегда происходит в прошлом, размышления относятся к настоящему времени. Размышляя, лирический герой возвращается в мыслях к событиям прошлого, ход мысли автора структурирует прошедшие события. Таким образом, нельзя говорить о линейном времени в произведении Гейне, так как оно упраздняется и определяется ходом его размышлений. В произведении также отсутствует систематическая структура рассуждений, она прерывается действием и направляется им. Примером такого взаимоотношения может служить воспоминание (действие в прошлом) о посещении Наполеоном Дюссельдорфа, которое дает автору повод перейти к смерти Наполеона (размышления в настоящем).

Выбрав для своего произведения название «Идеи», Гейне посвящает свое творчество критике политических и социальных условий Германии своего времени и прославлению идей Французской революции. Рассматривая идейное содержание произведения, К. Леирос обращает внимание на то, что центральные главы, относящиеся к общественной сфере, хронологически подразделяются на три уровня:

---

<sup>26</sup>Jacobs, J.: «Zu Heines Ideen. Das Buch Le Grand». Heine-Jahrbuch (1968), S. 3

- 1) Детство рассказчика в Дюссельдорфе. К нему примыкают размышления о князьях и старом режиме (из воспоминаний), смена режима (французская оккупация), воспоминания о школе и противопоставленный им урок барабана Ле Грана. Сюда относится отступление об осознании рассказчиком революционных идей Ле Грана и впечатления о Наполеоне.
- 2) Юность рассказчика, снова в Дюссельдорфе. Впечатления о Дюссельдорфе во времена Реставрации, поражении французов и революционного идеала и смерти Ле Грана.
- 3) Настоящее время как время клоунов (Реставрация), в противоположность времени высоких идеалов революции, которое завершается смертью Наполеона и Ле Грана. К настоящему времени относятся размышления о цензуре, оцитировании и писательстве, об идеях, о зависимости свободного писателя от рынка и о глупцах<sup>27</sup>.

В этих главах появляется стилизованная картина прошлого, времени Наполеона, которое автором идеализируется. В противоположность ему дается искаженная картина настоящего времени, времени глупцов. К. Леирос указывает на то, что несмотря на кажущуюся фрагментарность произведения, его части объединены двумя сквозными мотивами: мотивом барабана (Trommelmotiv) и мотивом глупцов (Narrenmotiv).

---

<sup>27</sup>Leiros C. «Du sublime au ridicule»: Trommel- und Narrenmotiv in Ideen. Buch Le Grand (Heines Reisebilder)/ Revista de Filología Alemana 2000, S. 187

### 2.1.1 Мотив барабана и мотив глупцов

Мотив является ключом к интерпретации и смыслу произведения. В данном случае мотив барабана заявляет о необходимости революции жизненных условий и требует свободы. Барабан относится к прошлому, к детским переживаниям рассказчика. Он возникает в противоположность устаревшей системе образования того времени, становится для рассказчика проводником настоящего познания.

С мотивом барабана связаны два персонажа: Легран и рассказчик. Первый использует барабан как средство критики. Он преподаёт новую историю, историю Французской революции. Язык барабана – это не общедоступный язык, его не понимают, а чувствуют. В противоположность этому языку выступает язык немецких князей, искусственный и формализованный. Услышав барабанный бой, рассказчик переживает понимание неравенства в обществе и сам начинает барабанить. Барабанный бой относится ко времени детства рассказчика, который неосознанно барабанит ногами марш протеста на уроке, когда его голова спит, а ноги бодрствуют и протестуют. Последний раз рассказчик начинает барабанить, когда слышит ругательства, направленные против Наполеона. Он барабанит своими усталыми ногами в мозолях против высказываний ученых профессоров, которые олицетворяют косные политическую и социальную системы. Это противопоставление подчеркивается игрой слов, которая не сохранена ни в одном из переводов на русский язык («Hühneraugen» рассказчика противопоставляются «Juno-Augen» профессора). Когда Легран предвещает своим боем падение Наполеона, завершается процесс преобразования барабанщика, его сердце начинает отбивать генеральский марш, когда он видит Наполеона в Дюссельдорфе. После кульминации наступает спад: юность отрезвляет героя, его сердце стареет, время торжества Наполеона закончилось. Во время Реставрации Дюссельдорф превращается в «лазарет для придворных умалишенных» (пер.

Касаткиной, с 16). Даже барабанщик Легран выглядит как старый потрепанный инвалид, но глаза его не потухли, что говорит о том, что его старые идеалы еще живы. Поэтому рассказчик и разбивает барабан после смерти Леграна, так никто не сможет опозорить или извратить идеи революции, свободы и равенства. Барабан не будет приспосабливаться к новым условиям, идеи свободы непоколебимы.

Саммонс выделяет следующие функции барабана в построении сюжета:

- военная сила на службе революции;
- связующее звено с обожествленным образом Наполеона;
- связь между писательством и поступком (барабанщик является одновременно и художником и революционером)<sup>28</sup>.

В основе построения произведения лежит противопоставление между временем героев (Наполеона, Леграна) и временем глупцов и обскурантов (реформация). Возвышенное и комическое систематически противопоставляются автором. Мотив глупцов также находит двойное изображение в произведении. С одной стороны автор сам берет на себя роль дурака, шута, чтобы критически оценить действительность, с другой стороны рассказчик высмеивает реальных дураков, глупцов.

Для создания образа глупцов автор использует гротеск. К. Леирос выделяет следующие функции гротеска у Гейне:

- овеществление (рассказчик использует горожан как разменную монету, чтобы купить товары): «Так, например, из одного плотно набитого, толстого миллионера я устрою себе плотно набитое кресло, известное у французов под названием *chaise regée*. За его толстую миллионершу я куплю себе лошадь» (пер. Зоргенфрея)

---

<sup>28</sup>Sammons, J.L.: Heinrich Heine. The elusive Poet (New Haven 1969), S. 116

- придание дуракам сходства с животными: «я отберу на убой целые гекатомбы дураков» (пер. Касаткиной, с. 56).

Для создания карикатуры глупцов автор использует не только гротеск, но и другие средства художественной выразительности, призванные создать комический эффект:

А) библейские аллюзии: «И вот, когда я встречаю этого толстяка — верблюд скорее пройдет в царство небесное, чем этот человек сквозь игольное ушко» (пер. В. Зоргенфрея, с. 40)<sup>29</sup>. Комичность здесь основана на контрасте возвышенного высказывания и ситуации, в которой оно цитируется;

Б) преувеличения: «нос ее — как башня, обращенная к Дамаску, грудь ее пространна, как море» (пер. В. Зоргенфрея, с.15 );

В) неологизмы, варваризмы: «Там жуируют всласть и имеют немало плезира..., ну точно как бог во Франции» (пер. Н. Касаткиной)<sup>30</sup>;

Г) каламбуры: «толстую миллиардуру» (пер. Касаткиной, с. 87);

Д) упущения: «спина ее очень мила и пышно округлена, как... - объект сравнения находится несколько ниже» (пер. Касаткиной, с. 98).

С помощью шутки Гейне удастся отменить шкалу бюргерских ценностей и социальную иерархию, по его воле «миллиардуры» превращаются в лошадей, вино, ночные горшки, а обноски собратьев рассказчика превращаются в благоухающие цветы. Таким способом автор воплощает в жизнь идеал Французской революции: равенство людей и объединяет реальность и искусство.

---

<sup>29</sup>Гейне Г. Путевые картины // Гейне Г. Собрание сочинений: В 10 т. Л.: Гослитиздат, 1957. Т. 4., с.

7

<sup>30</sup>Гейне Г. Избр. произв. М., 1950, с. 300



Критика бюргерского общества осуществляется с помощью сатиры, корни которой уходят в античную традицию. Бруммак выделяет следующие предпосылки сатиры:

А) выпад против какого-либо реального объекта частного или общего характера (целью критики Гейне стали филистеры, которые руководствуются жадной жаждой денег и лишают свободных писателей их независимости);

Б) связь выпада с идеей, которую автор хочет выразить (идея свободы, переданная Французской революцией и воспринятая Гейне);

В) иносказание (автор снимает с себя ответственность, скрываясь за маской рассказчика-шута)<sup>31</sup>.

Образы барабана и шута образуют два полюса художественной критики социально-политических недостатков. Они становятся символами двух начал в творчестве Гейне: патетического и комического, которые сменяют друг друга, позволяя автору избежать однообразности повествования. Так, образ Наполеона создается в «Идеях» с большим пафосом. Ле Гран барабанит страсть революции, пафос Наполеона. Наполеон въезжает в Дюссельдорф как герой в лучах славы. С другой стороны, это описание постоянно прерывается вставками, замечаниями, которые снижают пафос фигуры: политическое предписание, которое не позволяет ехать посреди аллеи. Здесь сталкиваются патетическое и смешное, сразу после описания великого императора следует история о мозолях, которые молодого доктора просят осмотреть. Сомнению подвергается не только героическое посредством комического, но и наоборот. Обе установки: возвышенная и комическая, ставят друг друга под сомнение и обе, поэтому, являются преходящими. Автор может позволить себе выражаться патетически, так как пафос растворится вскоре в комическом, при этом комическое не

---

<sup>31</sup>Brummack, J.: «Satire», Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. W.Kohlschmidt u. W.Mohr, 3.Bd. (Berlin, New York 1977), S. 603

занимает главенствующую роль, так как сменяется пафосом. Это можно назвать ироническим приемом Гейне.

### **Выводы.**

Подводя итог, необходимо выделить основные особенности стиля прозы Г. Гейне, которые нашли свое отражение и в «Идеях»:

1. Проза Гейне находится на стыке жанров, обладая как публицистическими, так и художественными чертами, выражая как общественно-политические взгляды автора, так и его эстетические предпочтения;
2. Само название «Идей» говорит о фрагментарности произведения, однако за кажущейся хаотичностью построения сюжета стоит принцип, согласно которому размышления в настоящем вызывают у лирического героя воспоминания о событиях прошлого;
3. Идейную целостность произведения поддерживают сквозные мотивы, в случае «Книги Ле Гран» это мотивы барабана и глупцов, которые раскрывают позицию автора;
4. Приёмы создания комического в «Идеях» необычайно разнообразны, к ним относятся гротеск, цитирование, использование варваризмов, неологизмов, игры слов и опущений;
5. Ироническим приемом Гейне можно назвать соединение комического и патетического, которое сосуществуют в произведении Гейне, позволяя ему превозносить идеи свободы и клеймить пороки бюргерского общества.

## Глава III. Практические вопросы критики перевода

### 3.1 Перевод игры слов в произведении Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand»

#### 3.1.1. Понятие, функции и виды языковой игры

Определение понятия языковой игры в философии довольно широко. В лингвистике, в свою очередь, не существует единого понятия языковой игры. Немецкая ученая-лингвист Э. Пирайнен понимает под языковой игрой «креативную метаязыковую деятельность, продуктом которой являются окказиональные, одноразовые образования, требующие декодирования реципиентом» (Wortspiel)<sup>32</sup>. В автореферате к кандидатской «Языковая игра в словообразовании» Симутова Ольга Петровна дает более широкое определение языковой игры, близкое психолингвистике: «Языковая игра — это форма речевого поведения человека, способ выражения личности средствами языка, в котором проявляется её индивидуальный стиль и в котором языковая личность реализует свои лингвокреативные способности»<sup>33</sup>. Этот автор выделяет 4 основных риторических функций языковой игры:

- комичность;
- побуждение;
- аргументацию;
- поэтику (характерный стиль автора в сжатом изложении).

Языковая игра строится по принципу намеренного использования отклоняющихся от нормы и осознаваемых на фоне системы и нормы явлений.

<sup>32</sup>Piirainen E. Usualisiertes Wortspiel in der deutschen Phraseologie// Wörter in Bildern - Bilder in Wörtern: Schneider Verlag, 1999. С.264

<sup>33</sup>Симутова О. П. «Языковая игра в словообразовании»/ Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Уфа, 2008, с. 7.

Играя с формой речи, автор усиливает ее выразительность или создает комический эффект, реализует языкотворческую функцию и способствует созданию новых слов, обогащая тем самым язык. Это даст исследователям богатый языковой материал для изучения творческих начал в человеке, позволяет стать участниками тонкой интеллектуальной игры, какой является индивидуальное словотворчество.

Кроме того, О. Симутова выделяет правила, характерные для любой языковой игры:

- 1) наличие участников игры — производителя и получателя речи;
- 2) наличие игрового материала — языковых средств, используемых автором и воспринимаемых реципиентом речи;
- 3) наличие условий игры;
- 4) знакомство участников с этими условиями;
- 5) поведение участников, соответствующее условиям и правилам.

Наряду с термином «языковая игра» многими учеными употребляется понятие «каламбур». Брандес<sup>34</sup> относит каламбуры к стилистическим фигурам (*der Wortwitz*), которые построены на несовместимости понятий. Основу несовместимости могут образовывать многозначность слов и выражений, омонимия, звуковое сходство.

Автор выделяет несколько видов каламбуров:

- игра слов, в основе которой лежит многозначность слов, в результате чего возникает двусмысленность:
  - «Ich war ebensowenig jemals in Kalkutta wie der Kalkuttenbraten»<sup>35</sup>
  - «die mit ihren kleinen Hühneraugen das Treiben der Welt besser

---

<sup>34</sup>Брандес М.П. Стилистика текста. Теоретический курс: Учебник. — 3-е изд., перераб. и доп. — М: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004

<sup>35</sup>Heine H. Ideen. Das Buch Le Gran. Berlin: Eulenspiegel, 1969. S. 21

durchschauen, als der Geheimerat mit seinen großen Juno-Augen»<sup>36</sup>

- «ich habe noch nicht einmal ordentlich zitiert - ich meine nicht Geister, sondern im Gegenteil, ich meine Schriftsteller»<sup>37</sup>
- игра слов, построенная на омофонных лексических элементах. Например, комическое или ироническое изменение слова или устойчивого словосочетания с целью придания им нового значения;
- игра слов, возникающая в результате контаминации из двух разных слов:
  - «dicke Millionärrin»<sup>38</sup>
- игра слов, возникающая при трансформации крылатых выражений,
- игра слов, выражающая языковые парадоксы (das Paradoxon),
- зевгма (das Zeugma), синтаксическое объединение двух семантически несовместимых членов предложения:
  - «der seinen Stock mit dem vergoldeten Knopf bis an die erste Etage werfen konnte und seine Augen sogar bis zur zweiten Etage»<sup>39</sup>
- различные виды сатирических перечислений, являющиеся частным видом зевгмы:
  - «...Türken, Kümmeltürken»<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup>Там же. S. 98

<sup>37</sup>Там же, 1969. S. 40

<sup>38</sup>Heine H. Ideen. Das Buch Le Gran. Berlin: Eulenspiegel, 1969. S. 36

<sup>39</sup>Там же. S. 60

<sup>40</sup>Там же, 1969. S. 47

### 3.1.2. Виды перевода игры слов.

Наиболее подробно на возможностях перевода игры слов останавливался В. В. Виноградов<sup>41</sup>, рассматривавший переводы с испанского.

В работе автор подчеркивает, что игра слов создается для достижения комического эффекта благодаря умелому использованию различных созвучий, полных и частичных омонимов, паронимов, полисемии и изменения устойчивых лексических оборотов.

В. Виноградов рассматривает лексические закономерности создания каламбуров и способы их перевода. Он выделяет в структуре большинства каламбуров два компонента, представляющие собой слово или словосочетание. Первый компонент несет опорную функцию, является лексическим основанием каламбура, то есть стимулирует автора на создание игры слов, обладает скрытым потенциалом. Опорный компонент не изменяется автором каламбура и соответствует существующим орфографическим, орфоэпическим и лексическим нормам языка. Второй член изменяется автором языковой игры, нарушает нормы языка. Благодаря употреблению второго компонента в заданном контексте, которое отличается от привычного словоупотребления слова-образца, возникает комический эффект, игра слов. При этом первый компонент каламбура не обязательно должен присутствовать в непосредственной близости от результативности, он может и подразумеваться автором и расшифровываться читателем. Руководствуясь данным анализом состава каламбуров, Виноградов выделяет 3 основных способа перевода языковой игры:

---

<sup>41</sup> . Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). -- М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001, -- 224 с.

### а) Формально обусловленный перевод каламбуров-созвучий

Часто переводчик вынужден сохранять опорный компонент игры слов без изменений, если им является имя собственное, например, имя героя данного произведения, персонажа другого произведения, исторической личности, название населенного пункта и т.д. В таких случаях зависимость переводчика от формы особенно сильна и ему зачастую приходится создавать новую игру слов на основе заданного в тексте оригинала имени собственного путем подбора в русском языке созвучий к нему.

Переводчики, воссоздавая каламбуры рассматриваемого типа, обычно сохраняют имена собственные, являющиеся в оригинале основанием для игры слов, и саму форму игры, связанную с фонетическим созвучиями. В процессе перевода создается новая игра слов, в ходе которой к исходному имени собственному подбирается созвучное русское слово или словосочетание, создающее комичный эффект. Например, в переводе Зоргенфрея каламбур Гейне «Türken, Kümmeltürken»<sup>42</sup> звучит так: «турки, полудурки»<sup>43</sup>. Переводчик сохраняет формальное основание каламбура и дополняет его созвучным словом, которое не является точным переводом второго компонента оригинала (Kümmeltürke – фанфарон, хвастун). При этом игра слов и комический эффект сохраняются, чего нет в переводе Касаткиной «филистеры, турки», точнее передавшей смысл второго компонента, но утратившей эффект, производимый на читателя текстом оригинала.

Частным случаем формально обусловленного метода перевода является замена опорного компонента на другое имя собственное. Это становится

---

<sup>42</sup>Там же, 1969. S. 47

<sup>43</sup>Т. Гейне «Путевые картины»// Собрание сочинений в 10 томах. Том 4. М.: "Государственное издательство художественной литературы", 1957 г., с. 70

возможным лишь в тех случаях, когда у героя, мифологического существа или местности есть несколько имен:

«Ich war ebensowenig jemals in Kalkutta wie der Kalkuttenbraten»<sup>44</sup>

«Я так же не был никогда в Индии, как и та индейка»<sup>45</sup> (Перевод Н. Касаткиной). «Я бывал в Индии не более, чем жареная индейка» (Перевод Зоргенфрея). Оба переводчика выбрали название страны вместо названия города из текста оригинала, с помощью чего сохранили игру слов.

Создавая игру слов, основанную не только на созвучиях имени собственного как опорного компонента, но и на полисемии, Гейне ставит переводчиков ситуацию выбора меньшего из зол: сохранить полисемию или созвучие? Характерным примером является следующая игра слов: „die mit ihren kleinen Hühneraugen das Treiben der Welt besser durchschauen, als der Geheimerat mit seinen großen Juno-Augen“. В русском языке существует не так много синонимов слову «мозоль» (Hühneraugen) и ни одного, которое было бы созвучно имени Юнона или ее вариантам (Гера). Кроме того, в русском языке в слове «мозоль» отсутствует полисемия, невозможно пересмотреть внутреннюю форму этого слова. Поэтому объясним выбор переводчика В. Зоргенфрея, оставившим игру слов только в примечаниях переводчика: «прозревающие маленькими мозолями дела мирские лучше, чем тайный советник своими большими, как у Юноны, глазами» (с. 80). Метафора «прозревать мозолями» для русского читателя звучит неожиданно и парадоксально, так как не соответствует внутренней форме слова «мозоль». Теряется созвучие и в переводе Н. Касаткиной: «лучше проникающие в мировые события своими глазками-мозолями, чем тайный советник своими воловьими глазами» (с. 64). Примечательно, что переводчица все-таки отказывается от имени собственного, которое больше не участвует в игре

---

<sup>44</sup>Heine H. Ideen. Das Buch Le Gran. Berlin: Eulenspiegel, 1969. S. 21

<sup>45</sup>Т. Гейне. «Избранные произведения», Государственное издательство художественной литературы, 1956, с. 75



слов, ради создания образа тайного советника, смиренного и недалекого, как корова. Такая подмена отнюдь не является вольностью переводчика, если вспомнить, что в Древнем Риме корова была символом богини Юноны и ассоциировалась с ней. Скорее всего, это также имел в виду и Гейне.

#### **б). Формально необусловленный перевод каламбуров-созвучий**

При отсутствии в каламбурах имен собственных исчезает зависимость переводчика от формы опорного компонента. Переводчик старается сохранить созвучие компонентов каламбура, но уже с помощью нарицательных слов, дающих ему большую свободу. Такая игра слов, как в переводном, так и в оригинальном тексте, основывается на комических сопоставлениях созвучных слов, омонимах, ошибках словоупотребления, «ложной» этимологизации. При формально необусловленном переводе возможно изменение не только результаты, но и опорного компонента. Переводчик использует словотворчество во всем многообразии его проявлений. Это позволяет семантически приблизить переводную игру слов к оригинальной, ведь переводчик уже не обязан отставлять без изменения опорный компонент, а имеет возможность выбрать подходящий вариант из синонимического ряда. В тексте Гейне, например, встречается игра слов „dicke Millionärin“ (S. 23), которую Касаткина перевела как «толстую миллиардуру», сохранив ее смысл, звучание и комический эффект. В переводе Зоргенфрея игра слов в переводе утрачена, о ней напоминает лишь ссылка переводчика.

К каламбурам-созвучиям можно отнести и каламбуры, основанные на рифмующихся компонентах. Пользуясь свободой формально необусловленного перевода, Касаткина сохраняет рифму Гейне „Träume sind Schäume“ (S. 27) в своем переводе «Сновидения-наваждения» (с.53),

несколько меняя семантику второго компонента. Перевод Зоргенфрея строже придерживается семантике второго компонента, воспроизводя фразу буквально: «Сны — что пена морская».

При переводе игры слов с говорящими именами, основанной на созвучии, переводчику зачастую необходимо изменить имя собственное, перевести его, подобрав русский эквивалент, созвучный с результатом. Например, игру слов „Freilich, Herr v. Weiß - er ist weiß und unbescholten wie eine Lilie» Н. Касаткина перевела как «господин фон Бельц,- он бел и непорочен, как лилия». Переводчица пожертвовала формальным переводом ради сохранения игры слов, переведя корень имени и добавив суффикс, ассоциирующийся у русскоговорящего читателя с фамилией. Эту же фразу В. Зоргенфрей перевел как «господин фон Вейс — он бел и непорочен, как лилия» (с. 43), пожертвовав игрой слов ради формального воспроизведения имени собственного, хотя бы и придуманного автором. Читатель оригинала может узнать о каламбуре только из ссылки, включенной переводчиком в текст.

Переводя еще одно говорящее имя, на котором основана скрытая игра слов, „Jener große Philoschnaps“ (S. 17) оба переводчика принимают те же переводческие решения, что и в предыдущем примере. Касаткина изменяет говорящее имя, изменяя смысловое наполнение: «Тот великий филосел» (с. 49), (Philoschnaps – «любитель шнапса»). Зоргенфрей оставляет имя без изменения, что в данном случае может быть оправдано, так как имя состоит из интернациональных корней, знакомых русскоязычному читателю: «Великий филошнапс».

Возможность наиболее близкого к оригиналу перевода, как по форме, так и по содержанию, напрямую зависит от сложности игры слов в оригинале. В текстах Гейне встречаются примеры игры слов, основанной на созвучиях, где опорный компонент и результата меняются автором местами: „bei Erwähnung des großen Voxhornius könnte ich auch all die großen Gelehrten

zitieren, die sich ins Voxhorn jagen ließen und davonliefen“ (S. 12). Здесь опорным компонентом становится не имя собственное, а фразеологизм „ins Voxhorn jagen“, для игры с которым автор использует имя реального ученого Боксхорниуса. В таком каламбуре переводчик сталкивается с тройной трудностью: перевод имени собственного, воспринимающегося как говорящее, каламбура, основанного на созвучии и фразеологизма. Оставаясь верным подходу, при котором имена собственные должны быть сохранены в тексте оригинала, Зоргенфрей жертвует игрой слов и фразеологизмом, заменяя его фразой, лишенной образности: «упомянув о великом Боксгорниусе, я мог бы цитировать всех великих ученых, которым приходилось струсить и обратиться в бегство» (с. 80). Второй переводчик, Касаткина, также оставляет немецкое имя без изменений, сохраняя при этом образность фразеологизма: «упомянув о великом Боксхорниусе, я мог бы тут же процитировать всех великих ученых, которые, из страха быть согнутыми в бараний рог, спасались бегством» (с. 64). Второй вариант перевода подспудно дает читателю, хотя бы немного знакомому с немецким языком, возможность почувствовать утраченную в тексте перевода игру слов.

К каламбурам, основанным на созвучиях, можно считать и звукоподражание Гейне: „Dum - Dum - Dum - ich ärgerte mich, aber ich verstand ihn doch“ (S.28). Результанта здесь подразумевается благодаря созвучию dum - dumm (глупый). Как известно, звукоподражания зачастую не совпадают в разных языках, поэтому переводчику необходимо сделать выбор либо в пользу адекватного перевода звукоподражания, либо сохранения смысла. По пути сохранения формы идет Зоргенфрей: «дум-дум-дум; я рассердился, но понял его» (с. 30), однако этот перевод оставляет читателя, не говорящего по-немецки в недоумении. Смысл каламбура становится ясен в переводе Касаткиной: «туп-туп-туп,-я рассердился, но все же понял его» (с. 39), хотя звук барабана в русском языке передается не так.

### **в). Перевод каламбуров, основных на полисемии.**

Данный вид каламбуров основан на многозначности слов, многие из которых обладают «двойниками-омонимами». Если в определенной речевой ситуации реализуются сразу два значения, присущих одной языковой форме, то возникает каламбур. По форме результата является в таких каламбурах фактически тем же словом, что и опорный компонент, только обладает другим смыслом, обнаруживающимся в данном контексте. Контекст раскрывает противоречивость и неоднородность данной лексической единицы. Опорный компонент и результата могут совмещаться в одном звуковом комплексе, который реализовывается по-разному в одном и то же контексте. Контекст актуализует в сознании читателя оба значения слова или словосочетания. В качестве опорного компонента таких каламбуров может быть задействован и фразеологизм, буквальный смысл которого раскрывается в результате. При всей несхожести семантических полей лексических единиц в разных языках, Виноградов утверждает, что сами феномены полисемии и фразеологии в разных языках дают возможность перевести такие каламбуры. Переводчику необходимо сохранить главное — саму игру как таковую, как стилистический прием автора, и ее общий смысл.

На рассматриваемом в данной работе языковом материале можно сделать выводы о том, что этот вид языковой игры для упомянутых переводчиков Гейне является самым сложным, так как не всегда возможно сохранить полисемию в конкретном контексте в языке перевода:

«ich habe noch nicht einmal ordentlich zitiert - ich meine nicht Geister, sondern im Gegenteil, ich meine Schriftsteller» (S. 12);

«я ни разу ничего как следует не процитировал» (Перевод Н. Касаткиной, с. 85). Зоргенфрей также отказывается от воссоздания игры слов, заменяя его на перевод с комментарием: «я еще ни разу не цитировал» — имею в виду не духов, а писателей» (с. 78).

В риторическом вопросе „haben Sie überhaupt eine Idee von einer Idee?“ (S.7) у Гейне реализуется двойное значение слова „Idee“, которое не находит соответствия в русском, что также вынуждает переводчиков отказаться от передачи этого каламбура:

«имеете ли вы вообще понятие об идее?» (пер. В. Зоргенфрея, с. 16)

«имеете ли вы вообще представление об идеях» (пер. Н. Касаткиной, с. 87).

На раскрытии внутренней формы составного прилагательного „liebenswert“, построен еще один каламбур Гейне: „Sie war liebenswert, und Er liebte Sie; Er aber war nicht liebenswert, und Sie liebte Ihn nicht“ (S.5)

Зоргенфрей пренебрегает игрой слов в переводе, сохраняя лаконичность фразы автора: «Она была мила, и он любил ее; но он не был мил, и она не любила его». Касаткина находит для перевода однокоренные слова «пленительна» и «плениться», воссоздавая игру слов, которая, однако, становится несколько громоздкой, из-за длинны русских эквивалентов: «Она была пленительна, и он был пленен ею; он же пленительным не был, и она им не пленилась».

Каламбур „während des Frisierens haarklein erzählte“ (S. 20) основан на актуализации внутренней формы слова „haarklein“, которая не прослеживается в русском. В своем переводе Зоргенфрей переводит его фразой «во всех подробностях»: «причесывая его, во всех подробностях рассказывает ему о том» (с. 39), а Касаткина словом «обстоятельно»: «орудуя щипцами, обстоятельно рассказывал» (с. 50). Игра слов опущена обоими переводчиками за неимением похожих семантических вариантов в русском языке.

При пересечении семантических полей в русском и немецком языках перевод каламбуров, основанных на полисемии, не представляет особых трудностей: «und verstand jedes Wort, obschon kein Verstand darin war» (S. 47).

«и я уразумел каждое слово, хотя во всей речи не было ничего разумного»  
(пер. В. Зоргенфрея, с 40)

«и уразумел каждое слово, хотя в словах этих было мало разумного» (пер.  
Н. Касаткиной, с. 52).

„der seinen Stock mit dem vergoldeten Knopf bis an die erste Etage werfen konnte  
und seine Augen sogar bis zur zweiten Etage“ (S. 26)

«который мог вскинуть свою булаву с позолоченной головкой до второго  
этажа, а глаза и до третьего» (пер. В. Зоргенфрея, с 30)

«который вскидывал свою булаву с позолоченной головкой до второго этажа,  
а глаза даже до третьего». (пер. Н. Касаткиной, с. 34)

В каламбурах Гейне повсеместно раскрывается семантика говорящих имен,  
которая должна быть отражена и в переводе: "Wenn Sie sich nicht stellen Herr  
Löwe, so sind Sie ein Hund" (S. 34). Здесь переводчик уже не ограничен  
необходимостью подбора созвучий или несовпадением семантики, в основе  
каламбура лежит парадокс, сохраненный в переводе Касаткиной: «Если вы  
уклонитесь, господин Лев, я сочту вас жалким псом» (с. 70). Зоргенфрей не  
переводит фамилию вымышленного персонажа, оставаясь верным принципу  
непереводимости имен собственных: «Если вы не согласны стреляться,  
господин Лёве, то вы — собака». (с. 54)

Изучив каламбуры в переводах произведения Г. Гейне „Идеи. Книга Le Grand“  
Н. Касаткиной и В. Зоргенфрея, можно сделать вывод о том, что переводчики  
ставят перед собой различные цели: В. Зоргенфрей систематически  
отказывается от сохранения игры слов, если это ведет к отдалению от  
семантики исходной фразы, требует изменения говорящих имен или  
утяжеления фразы. Касаткина воссоздает практически все каламбуры,  
присутствующие в тексте оригинала, прибегая к словотворчеству, переводу  
говорящих имен собственных и изменению семантики составных

компонентов каламбуров. Таким образом, сохраняется одна из характерных черт стиля прозы Генриха Гейне – изобилие острых сатирических каламбуров, создающих комический эффект.

### **3.2. Перевод варваризмов в произведении Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand».**

В Словаре литературных терминов под редакцией Н. Бродского под варваризмами понимаются «слова, заимствованные из других языков, которые воспринимаются как чужеродные среди слов родного языка»<sup>46</sup>. В этом, по мнению многих авторов, и заключается стилистический потенциал варваризмов, которые сразу обращают на себя внимание в литературном тексте и могут нести несколько функций. Функции таких внедрений из чужеродной языковой среды различны в разных языках и зависят, по мнению Б. В. Томашевского<sup>47</sup>, от целого ряда факторов:

- 1) от бытового влияния среды, из которой делается заимствование;
- 2) от отношения этой среды к языку того произведения, в которое эти слова внедряются;
- 3) от литературной традиции использования этого приема;
- 4) от мотивировки этого внедрения, даваемой автором;
- 5) от связанной с этим сюжетной роли приема (т.е. встречается ли это внедрение чужеродных слов в речи героев, в речи рассказчика, в определенных моменты повествования и т.д.)».

---

<sup>46</sup>Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. - М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1 - с. 300

<sup>47</sup>Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/Вступ. статья Н.Д. Тамарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. - М.: Аспект Пресс, 1999.- с.38

Вне зависимости от языка, из которого было заимствовано слово, Б. Томашевский выделяет следующие функции варваризмов в русском языке:

- 1) введение термина, отсутствующего в русском языке;
- 2) освобождение понятия от посторонних ассоциаций, связанных с русским словом, иностранные слова в таком случае звучат более «научно», точно, терминологично;
- 3) привлечение внимания новизной выражения;
- 4) придание местного колорита речи (в случае описания реалий, незнакомой местности и т.д.).

Очевидно, что при переводе литературных текстов, в которых содержатся варваризмы, следует учитывать все эти факторы как по отношению к языку оригинала, так и по отношению к языку перевода.

В произведении Г. Гейне «Идеи. Книга Le Gran» в первую очередь обращают на себя внимание заимствования из французского языка, которые не только соответствуют сквозной теме произведения (Наполеоновские войны), но и делают стиль повествования более разнообразным, снижают его, дают автору богатый материал для игры слов, введения неологизмов, создания комического эффекта. Галлицизмы в произведениях Г. Гейне также позволяют расширить и обновить состав поэтической лексики, заменить заимствованными словами «истертые», банальные немецкие эквиваленты.

Сама структура немецкого языка позволяет автору использовать галлицизмы в большом количестве, так как в немецком языке существуют возможности заимствования французских слов при помощи присоединения к ним немецких суффиксов и окончаний. В русском этот процесс заимствования не так свободен, и в целом заимствований из французского языка меньше. Возможно сравнить функции галлицизмов в произведениях А. Пушкина и Г. Гейне, которые были современниками и ощутили на себе влияние



французской культуры и французского языка. Так, Б. Томашевский указывает на роль французского языка как языка общения образованного общества того времени. Многие французские заимствования в своих произведениях А. Пушкин комментирует сам как необходимые, мотивируя это отсутствием подходящих эквивалентов в русском языке. Кроме того, Б. Томашевский выделяет еще одну функцию французских заимствований у Пушкина: нарушение существовавшей тогда русско-славянской традиции стихотворчества, создание иллюзии неформального, салонного разговора с читателем. Галлицизмов в творчестве А. Пушкина намного меньше, чем у Г. Гейне, что объясняется, в том числе, и различностью строев немецкого и русского языков.

На примере ранних переводов «Ideen. Книга Le Grand» на русский язык А. Федоров выделяет следующие **возможности перевода галлицизмов**:

1. Перенос фраз и предложений без изменения в текст перевода. Такой способ возможен при условии замкнутости этих фраз, отсутствия в них немецких вкраплений. Самый простой вид перевода;
2. Ввод галлицизмов в русский язык, по аналогии с заимствованием в немецком языке, которым пользуется автор:

„ Dort *amüsiert* man *sich ganz süperbe*, ... man lebt in lauter Lust und *Plaisir*, so recht wie Gott in Frankreich“ (S. 14) - «Там жуируют всласть и имеют немало плезира..., ну точно как бог во Франции» (перевод Н. Касаткиной, с. 40). Переводчица не только передает насмешливый тон высказывания, но и поддерживает игру слов, которая поясняет значение фразеологизма (как бог во Франции – как в раю). В. Зоргенфрей избегает использования устаревшего заимствования и сглаживает перевод, теряя игру слов и насмешливый тон: «Там забавляются самым великолепным образом ..., там живут среди сплошной радости и веселья, как господь бог во Франции» (с. 28).

Н. Касаткина последовательно пытается внедрять французские заимствования в текст перевода, там, где это позволяет передать иронию и не звучит как слишком чужеродное: „sich eschauffierte“ - «взвинчивая себя и приходя в ажитацию», в то время как В. Зоргенфрей ограничивается русским синонимом «горячился». Такие соответствия французских заимствований не являются очевидными, но они встречались в русской литературе XIX века, а, следовательно, имеют право на возрождение в тексте перевода, пусть тот и написан значительно позднее: „Augenscheinlichement“ – «Натурально» (пер. Н. Касаткиной, с. 80).

В. Зоргенфрей намного реже пользуется данным способом, даже когда дело касается французских реалий, названия которых можно найти и в русском языке: „eine tiefherabhängende Allongeperücke“ (S. 16) - «низко свешивающийся парик с косичкой». В данном случае перевод является не совсем верным, так как алонжевым называют парик с длинными локонами, который носили придворные во времена Людовика XVI. Касаткина переводит эту фразу, используя обозначение этой реалии, закрепившееся в русском языке: «пышный аллонжевый парик» (с. 50).

Частным случаем этого способа перевода может являться перевод с помощью заимствованного слова французского языка, вошедшего в русский язык давно и не являющегося стилистическим варваризмом: „graziöse hüpfte herbei die alte Noblesse“ (S. 66) - «грациозно семенит туда же древняя знать» (пер. В. Зоргенфрея, с. 80); «грациозно семенит старая аристократия» (пер. Н. Касаткиной, с. 92). Выбор Гейне галлицизмов здесь не случаен, он говорит о французской знати, используя французские заимствования, однако в русских переводах этот подтекст сглаживается, так как слово «грациозный» является привычным, а французское заимствование „Noblesse“ передано русским синонимами в обоих случаях.

3. Передача французского слова в исходной иностранной форме. При этом внимание читателя акцентируется на «иностранности» этого слова, а не на приеме как таковом, сниженный стиль, разговорность окраски не всегда прослеживается.

Фразу „*muß man mich en canaille behandeln*“ (S. 17) оба переводчика перевели таким способом, укрепив французское звучание заимствованным глаголом «третировать»:  
«должен третировать меня *en canaille*» (пер. В. Зоргенфрея, с. 28)  
«должна третировать меня *en canaille*» (пер. Н. Касаткиной, с. 41).

Описание французских солдат изобилует у Гейне заимствованиями из французского: „*Bajonette, die Voltigeurs voll Lustigkeit und Point d'honneur*“ (S. 40). При переводе В. Зоргенфрей сохраняет французские военные термины, а последний французский компонент переносит без изменения: «сверкающие штыки вольтижеров, полных веселья и *point d'honneur* (с. 60)». Н. Касаткина заменяет «вольтижеров» на более привычное для русского уха «стрелков»: «сверкающие штыки, на стрелков, полных веселья и *point d'honneur*» (с. 72).

4. Большинство галлицизмов все же переводятся с помощью русских эквивалентов, отражающих только смысл высказывания, но не выполняющих стилистическую функцию, заложенную в них автором оригинала. Текст перевода таким образом сглаживается, уходят оттенки значений и ослабевают непринужденность повествования:

„*mit ihren alten abgestandenen Späßchen und zartlegitimen Bonmots*“ (S. 24) - «со своими старыми, отжившими островами и изящно-легитимными каламбурами» (пер. Зоргенфрея, с. 32)  
„*mit den Augen eines Roué betrachte*“ – «смотрю ... глазами фата» (пер. Касаткиной, с. 45).

Подводя итог, следует отметить, что перевод галлицизмов является одной из сложных проблем перевода, так как русский язык не так охотно и легко принимает новые французские заимствования, как немецкий. Кроме того,

функции галлицизмов в русском и немецком языках различны, и в русском они чаще всего звучат слишком экзотично, чтобы вписаться в канву повествования. Именно поэтому большинство переводчиков не находят подходящих галлицизмов-эквивалентов в русском языке и чаще всего передают их стилистически нейтральными синонимами, теряя некоторые оттенки значений (непринужденность повествования, иронию, отсылки к эпохе и стране). Однако в некоторых случаях нахождение нужного варваризма-эквивалента возможно, и переводчики, особенно Н. Касаткина, пользуются этой возможностью, если не изобретая свои галлицизмы в подражание автору, то находя устаревшие или редкие варианты в языковом пласте XIX века.

### **3.3. Особенности перевода индивидуально-авторских метафор в произведении Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand»**

Индивидуально-авторские метафоры в художественном произведении являются одним из показателей стиля автора. В художественном тексте эмоционально-оценочная функция метафоры совмещается с эстетической функцией, т. е. функцией воздействия на читателя. Ю. Солодуб дает следующее определение этому термину: «метафора – это особый прием выразительности речи, заключающийся в переносе свойств (а часто и названия) с денотата В на денотат А на основе определенного их сходства, а иногда и явного логического и предметно-вещественного противопоставления»<sup>48</sup>. В природе метафоры изначально заложен ее двучленный состав, без компонента А невозможен компонент В, значение которого становится переносным из-за столкновения со значением компонента А. При этом компонент В часто выражен не одной лексемой, а словосочетанием, компоненты которого могут раскрывать, по замыслу автора, как семантическое поле, относящееся к компоненту А (пространство

---

<sup>48</sup>Солодуб Ю. П., «Теория и практика художественного перевода» - М: «Академия», 2005, с. 146

а), так и к компоненту В (пространство b). Основываясь на отношениях компонента А и компонента В, Ю. Солодуб выделяет следующие структурные разновидности метафор:

1) Метафора типа «А=В», где первый компонент уподобляется второму. Ее подвидом является метафора типа «А=В, С, D» (один компонент уподобляется нескольким метафоризированным компонентам);

2) Метафора «А gen В» (двучленная генитивная метафора). Своеобразная модификация метафоры А=В, в которой компонент В по-прежнему характеризуется через компонент А, но стоит в генитиве;

3) Метафора «Ab», созданная с помощью приемов метафоризации и олицетворения. А является неодушевленным объектом, который наделяется свойствами человека (b). Значительную семантическую трансформацию претерпевают компоненты b, так как эти признаки не характерны для неодушевленных предметов и, следовательно, употребляются в переносном значении, метафоризируются. Менее распространены метафоры, где вместо приема олицетворения используется прием овеществления, то есть объекту придаются признаки другого объекта, например, «цветочные метафоры» («цветут глаза»).

Помимо двучленных метафор Солодуб выделяет одночленные, в которых компонент А выражен имплицитно, то есть не называется, а лишь подразумевается. Условно эту метафору обозначают «(А)=b». Такие метафоры являются загадками как для читателя, так и для переводчика, который должен не просто разгадать смысл метафоры, найти скрытый компонент А, но и адекватно перевести метафору.

В тексте произведения Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand» встречаются метафоры всех трех типов. Метафоры используются автором для создания образов героев, в которых преобладают либо комические, либо патетические черты. Они служат для создания комического эффекта при описании дураков,

пафоса при создании образов глашатаев Революции и для образного описания переживаний лирического героя.

#### **а) Перевод метафор типа «А=В»**

Группу первого типа метафор в «Идеях» образует небольшое количество метафор, одна из которых служит для характеристики барабанщика Леграна, а другая для описания представителя противоположного лагеря, лагеря дураков.

Метафора «die Augen waren wie verbrannter Zunder» (S. 21) служит для описания постаревшего Леграна, который, хоть и является своим жалким подобием, сохранил, однако, искру веры в революционные идеи, вдохновившие и самого лирического героя. Как в переводе В. Зоргенфрея «глаза походили на истлевшие угли» (стр. 72), так и в переводе Н. Касаткиной «глаза - подобные перегоревшим углям» (стр. 101) значение глагола “sein” конкретизируется, превращая метафору в сравнение. Прилагательное «перегоревшие» ближе к оригиналу по внутренней форме, но использованное в первом переводе прилагательное «истлевшие» более подходит существительному «угли» в плане сочетаемости.

Гиперболизированный образ жены миллиардера-дурака создает развернутая метафора «ihr Busen ist groß wie das Meer, und es flattern darauf allerlei Bänder, wie Flaggen der Schiffe, die in diesen Meerbusen eingelaufen» (S. 28). Синтаксис оригинала сохраняется в обоих переводах, но выбор лексического наполнения отличается. В обоих переводах происходит конкретизация прилагательного “groß”, так как русских эквивалент «большой» не сочетается с существительным «море»: «грудь ее пространна, как море, и на ней развеваются всевозможные ленты, подобно флагам судов, вошедших в это море» (пер. В. Зоргенфрея, с. 79). Очевидно, что в переводе Н. Касаткиной выбор прилагательного обусловлен сочетаемостью с существительным «море», поэтому переводчик останавливается на сочетании «широкий бюст»:

«бюст ее широк, как море, и на нем развеваются всевозможные ленты, точно флаги кораблей, плывущих по волнам этого моря» (с.112). Примечательно, что, ни тот, ни другой перевод не сохраняют игру слов, на которой построена вся развернутая метафора: «Busen – Meerbusen».

Перевод метафор первого типа не представляет серьезных трудностей, их структура сохраняется в обоих переводах, которые отличаются лишь лексическим наполнением, расставляющим несколько разные акценты.

### **б) Перевод метафор типа «A gen B»**

Генитивные метафоры у Гейне служат для создания пафоса, они являются маркерами возвышенного стиля, выражая положительное отношение автора к действующим лицам, событиям и идеям. Так, описывая остатки поверженной армии Наполеона, автор не приукрашивает картину, но в его словах слышны одновременно уважение и сострадание: “diese Waisenkinder des Ruhmes“ (S. 21). Наличие в русском языке родительного падежа позволяет переводить генитивные метафоры, не изменяя их структуру. Перевод Зоргенфрея передает оригинал дословно: «этих сирот славы» (с. 71). Касаткина в переводе следует внутренней форме слова “Weisenkinder”, реализовывая 2 семы сложного слова в прилагательном и существительном: «этих осиротелых детей славы» (с. 101).

Вводя в повествование легенду о влюбленном рыцаре (глава 18), Гейне снова возвращается к возвышенной манере, используя множество средств выразительности, в том числе и метафор. Автор описывает смятение рыцаря с помощью генитивной метафоры: “die Dolchstiche der Verleumdung“ (S. 35). В обоих переводах происходит генерализация значения, место дословного перевода «удары кинжалом» занимает перевод «кинжалы клеветы», в результате фраза звучит менее громоздко, передавая при этом образность метафоры.

Генитивные метафоры распространены как в немецком, так и в русском языках, что позволяет передавать их, не меняя при переводе их структуры. Сложности возникают в связи с лексической сочетаемостью отдельных элементов при переводе, в целом, однако, переводы отличаются друг от друга незначительно.

### **в) Перевод метафор типа «Ab»**

Метафоры данного типа довольно часто встречаются у Гейне. Их структуру образуют, как правило, субъект и предикат, который наделяет субъект метафоричными свойствами. Данные метафоры служат либо для олицетворения абстрактных понятий, идей, которые становятся действующими лицами повествования, либо для гротескного описания, овеществления людей, событий, которые подвергаются, таким образом, критике автора.

В «Идеях» олицетворения являются одним из приемов создания иронии. Романтичную историю любви своих далеких предков лирический герой перемежает размышлениями о том, что они точно произошли не из мозолей Брахмы, а из его головы. Метафора их отношений, однако, написана возвышенным языком: “ihre Seelen küßten sich, sie küßten sich mit den Augen“ (S. 9). В переводе Зоргенфрея парадоксальный образ, создаваемый данной метафорой, вызывает недоумение: «души их целовались, они целовались глазами» (с. 59). Касаткина при переводе использует метафору, ставшую устойчивой в русском языке, что делает образ более привычным: «души их сливались в поцелуе, они целовали друг друга глазами» (с. 78). Кроме того, переводчица заменила возвратный глагол невозвратным, так как в русском он употребляется чаще.

Иронии служит и подражание Гейне античным авторам, пользующихся обилием риторических фигур и поэтических формул. При этом автор сразу снижает регистр повествования, уточняя, что он не достиг еще



предначертанных ему высот: “mein Ruhm schläft” (S. 11). Оба перевода близки оригиналу и различаются лишь выбором глаголов, которые конкретизируют значение немецкого “schläft”. Перевод Зоргенфрея: «теперь слава моя дремлет еще» (с. 61) делает акцент на том, что слава спит некрепко, может в любой момент проснуться. Перевод Касаткиной «слава моя поживает» акцентирует внимание на возвышенном «поэтическом» стиле пассажа и вызывает ассоциации с фразеологизмом «почивать на лаврах».

Поддерживая легкую светскую беседу с воображаемым собеседником на возвышенные темы, лирический герой Гейне повсеместно снижает стиль повествования «низменными», комическими деталями, что указывает на его ироничное отношение к ученым мужам и мыслям о вечном. Так, он делает героем повествования свой желудок: “mein Magen hat wenig Sinn für Unsterblichkeit“ (S. 28). При переводе выражения “wenig Sinn haben” необходимо учитывать контекст, так как в русском языке нет однозначного ему эквивалента. Продолжение фразы звучит так: “ich hab mirs überlegt, ich will nur halb unsterblich und ganz satt werden“. Автор заявляет, что сытый желудок ему дороже славы, следовательно, перевод Касаткиной является более точным: «желудок мой мало видит толка в бессмертии» (с. 111). Зоргенфрей использует другой глагол: «желудок мой не интересуется бессмертием», что также передает общий смысл высказывания.

Фраза “fremde Nasen behaupten“ построена с помощью сразу двух приемов, что нередко для Гейне: метонимизации и олицетворения. Вместо ханжей, утверждающих, что бродяги и пьяницы плохо пахнут, перед читателями возникают носы, описывающих эти запахи. При переводе Зоргенфрей оставляет образность этого олицетворения: «чужие носы утверждают» (с. 79), переводя его слово в слово. Касаткина жертвует образностью в угоду краткости: «для посторонних носов» (с. 120).

«Книга Le Grand» полна портретов всевозможных персонажей, которые автор рисует одним-двумя штрихами. Так, тощего трусоватого портного Килиана

метко характеризует олицетворение “daß die nackten Beinchen betrübt hervorguckten“. Все в этом портном маленькое и грустненькое. Жалкое состояние Килиана, его страх перед вторжением Наполеона передает перевод Зоргенфрея: «что печально выглядывали голые ножки» (с. 62). Перевод Касаткиной выглядит по сравнению с этим более описательным, а определение «хмуро» не вписывается в образ испуганного маленького человека: «так что голые коленки хмуро выглядывали наружу» (с. 100).

Наравне с олицетворениями автор использует овеществления. Некоторым абстрактным понятиям он придает черты конкретных объектов, например, сравнивает глупость с виноградной лозой, которую щедро выращивают в его родной стране: “die Torheit wächst“ (S.9). Здесь переводчики расходятся не при переводе предиката, а в переводе объекта, который является абстрактным понятием со множеством синонимов в русском языке. И снова это расхождение обусловлено различной интерпретаций переводчиков. У Зоргенфрея читаем: «растет само безумие» (с. 59), у Касаткиной: «растет дурь» (с. 90). Сниженный регистр существительного «дурь» соответствует оригиналу, тогда как «безумие» несет другие коннотации (стоит вспомнить благородных безумцев античных трагедий). Здесь Касаткина также учитывает внутреннюю форму слова (der Tor – дурак).

Продолжая тему дураков, сквозной нитью проходящую через все произведение, автор создает образ «миллиардуры» похожей на лошадь, не называя ее таковой. В этом ему помогает метафора “sie wiehert mit dem Auge“ (S. 29). Оба переводчика не отказываются от парадоксальной гротескной метафоры, Зоргенфрей, всегда стремящийся быть ближе к оригиналу, переводит этот фрагмент дословно: «она ржет своим глазом» (с. 79). Касаткина производит грамматическую замену единственного числа на множественное: «она ржет глазами» (с. 89), уподобляя эту метафору более привычной русскому уху «смеяться глазами», которая звучит поэтому более аутентично.

Глаза являются у Гейне частым объектом метафоризации. Автор приводит примеры сравнений, которые используют представители разных народов, когда говорят о глазах красавицы. Гейне иронизирует и по поводу бравых французов, использующих военные метафоры даже в такой ситуации: “sie hat Augen vom größten Kaliber, und wenn so ein dreißigpfünder Blick herausschießt, krach! so ist man verliebt“ (S. 33). Зоргенфрей меняет в переводе субъект: «у нее глаза крупнейшего калибра, если она стрельнет своим тридцатифунтовым взглядом, готово! — всякий влюбится» (с. 83), и действительно, глазами стреляет девушка. Звукоподражание переводчиком не сохраняется, вместо него используется лексема «готово». Неопределенно-личное местоимение “man” передано прилагательным «всякий». Касаткина оставляет субъект без изменения, что требует замены глагола, так как сам взгляд не стреляет, но может попасть в цель: «У нее глаза крупнейшего калибра. Попадет такой тридцатифунтовый взгляд в человека, - трах! - и он влюблен» (с. 76). Переводчицей сохранено звукоподражание, но изменена длина предложения, что в данном случае не совсем обоснованно, так как исходное предложение не превышает среднюю длину русского предложения.

О глазах говорит лирический герой и при описании вдохновенного состояния, в котором он будет читать свои стихи в старости. Горечью наполнена метафора “Tränen blühen wieder aus meinen toten Augen“ (S. 8), писатель использует лексику и образы, характерные для его лирических стихотворений. В этом пассаже лирический герой не смеется, а открывает свое сердце. Уподобление слез цветам не сохраняется в переводе Зоргенфрея: «слезы выступают опять на мертвых моих глазах» (с. 58). Касаткина воспроизводит глагол «цвести», оставляя структуру метафоры без изменения: «слезы вновь расцветают на мертвых очах» (с. 75).

С помощью метафор типа «Ав» осуществляется образное описание событий, исторической эпохи. Передел Европы во времена Наполеоновских войн сравнивается писателем с выпеканием горячих пирожков, быстро

разбираемых покупателями: “Königtümer wurden gebacken und hatten Absatz wie frische Semmel“ (S. 15). Зоргенфрей сохраняет структуру метафоры в переводе: «новые королевства пеклись и находили сбыт, как свежие булки» (с. 65). Касаткина заменяет сравнение эпитетом «новоиспеченные», в котором уже содержится намек на выпечку, избегая прямого сравнения: «вновь испеченные королевства брались нарасхват» (с. 80).

Вспоминая уроки латыни в гимназии, автор использует метафору “es regnete Prügel“ (S.15). Переводчикам не удается сохранить скрытое сравнение ударов с дождем, оба используют распространенную в русском языке метафору «и посыпались удары» (пер. Зоргенфрея, с. 66), «на меня посыпались побои» (пер. Касаткиной, с. 114).

Даже трагические мгновения автор вспоминает с иронией. Безответная любовь, казавшаяся в молодости тяжким испытанием, теперь вспоминается с легкой грустью. В одном предложении лирический герой вспоминает о своих прежних чувствах и о панталонах, которые на нем тогда были: “mein Verderben war hineingewebt“ (S. 36). Оба переводчика сохраняют этот образ: «погибель моя была выткана в них» (пер. Зоргенфрея, с. 86), «погибель моя была выткана в них» (пер. Касаткиной, с. 126).

### **г) Перевод метафор типа «(A)=b»**

Метафоры-намёки, опорный компонент которых скрыт от читателя и доступен только посредством анализа второго компонента, также встречаются у Гейне. Смысл этих метафор нередко остается загадкой и для самих переводчиков. Так, метафору “das edle Wild war den ganzen Tag gehetzt worden“ (S. 35) переводчики перевели абсолютно по-разному. Зоргенфрей воспринимает метафору буквально: «весь день травили благородного зверя» (с. 86). Касаткина же полагает, что под дичью подразумевается сам рыцарь, которого преследовали кинжалы клеветы: «как благородную дичь, травили его целый день» (с. 123). И та, и другая интерпретации основываются на

контексте и имеют право на существование, но более вероятен первый вариант, иначе автор, скорее всего, использовал бы сравнение с союзом “wie”.

Индивидуально-авторские метафоры являются характерной особенностью стиля Гейне, определяя своеобразие его образной ироничной прозы. Оба перевода «Идей», рассматриваемые в этой работе, сохраняют большинство авторских метафор, передавая их структуру и образное наполнение. Исходя из анализа конкретных примеров, можно сделать вывод, что стратегии переводчиков меняются, в зависимости от специфики каждой метафоры. Следует отметить, что Зоргенфрей чаще придерживается структуры оригинала, прибегая к минимальному количеству трансформаций. Касаткина обходится с метафорами более свободно, учитывая фразеологию и устойчивые сочетания в русском языке. В большинстве случаев перевод метафор является творческим процессом и зависит от интерпретации текста переводчиком, поэтому переводы некоторых метафор отличаются друг от друга особенно сильно, но при этом оба имеют право на существование и обоснованы многозначностью метафоры в тексте оригинала.

### **3.4 Перевод эпитетов**

В произведении «Идеи. Книга Le Grand» автор размышляет на темы любви, политики, истории, поэзии, творчества. Авторская оценка каждой идеи, каждого персонажа, передается различными средствами художественной выразительности. Одним из важнейших, тропов, передающих отношение автора к изображаемому, является эпитет. Толкование этого термина довольно широко. Под эпитетом чаще всего понимается «поэтическое определение»<sup>49</sup>, т. е. образное определение, которое либо подчеркивает характерный признак определяемого слова, либо наоборот, контрастирует с ним. Гальперин дает следующее определение эпитету: «Эпитет — это выразительное средство,

---

<sup>49</sup>Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие – М.: Аспект Пресс, 1999.– с.37

основанное на выделении качества, признака описываемого явления, которое оформляется в виде атрибутивных слов или словосочетаний, характеризующих данное явление с точки зрения индивидуального восприятия этого явления»<sup>50</sup>. Исходя из этого определения, можно сделать вывод, что эпитет может быть выражен не только прилагательным, но и наречием при глаголе, или существительным в атрибутивной функции. Для немецкого языка и «Книги Le Grand» в частности характерны составные существительные, один из компонентов которого несет функцию образного определения.

И. Гальперин выделяет следующие функции эпитетов в художественном тексте:

1. Выражение субъективного отношения автора к изображаемому;
2. Достижение желаемой реакции у читателя;
3. Создание художественного образа (особенно в случае метафорических эпитетов).

Вышеперечисленные функции позволяют противопоставить эпитеты логическим определениям, которые лишь дополняют содержание термина, но не несут поэтической и эстетической функции. Некоторые ученые, например Н. М. Наер<sup>51</sup>, однако, понимают эпитет более широко, выделяя группу конкретизирующих эпитетов, по сути являющихся логическими и не несущих образной функции.

Как Б. Томашевский, так и И. Гальперин, выделяют четыре основных вида эпитетов:

- 1) Эпитеты, выделяющие один из свойственных явлению признаков;
- 2) Эпитеты, наделяющие явление или объект не характерными для него чертами, часто контрастирующими с ожиданием читателя, или оксюмороны;

---

<sup>50</sup> Гальперин И. Р. Стилистика английского языка.— М.: Высшая школа, 1977 .—с. 90

<sup>51</sup> Наер, Н.М. Стилистика немецкого языка: учебное пособие , - М.: Высшая школа – 271 с.

- 3) Метафорические эпитеты, заключающие в себе скрытое сравнение с другим объектом, не выраженным эксплицитно, а подразумеваемым;
- 4) «Украшающие», устойчивые эпитеты, характерные для античной поэзии или русской поэзии 20х гг. XX в., которые либо закреплялись за конкретными определяемыми словами, либо напротив, могли быть применимы к любому слову.

В «Идеях» Г. Гейне большинство эпитетов принадлежат к первым трем группам, т. е. являются авторскими. Для сравнения переводов этих выразительных средств следует разделить эпитеты по способу их выражения, т. е. на эпитеты, выраженные простыми прилагательными и наречиями, составными прилагательными и наречиями, а также рядом из нескольких лексических единиц.

#### **а) Перевод эпитетов, выраженных простыми прилагательными**

Даже перевод эпитетов, выраженных простыми прилагательными, может нести определенные трудности, так как переводчикам необходимо выполнить трудную комплексную задачу: передать образность авторского эпитета, вызывающего у читателя определенные эмоции, и соблюсти формальную лексическую и грамматическую сочетаемость с определяемым словом. Эпитет должен выделяться своей необычностью на общем фоне повествования, как это обычно происходит у Гейне, но не должен звучать парадоксально для русскоязычного читателя.

Гейне предпочитает комбинировать эпитеты, в его тексте преобладают эпитеты, выраженные сложными прилагательными, или группы эпитетов, одиночные односложные определения составляют лишь небольшую группу.

К ним относятся поэтические эпитеты, служащие для создания образа возлюбленной или передачи эмоций лирического героя, либо эпитеты, передающие авторскую иронию.

Поэтические эпитеты у Гейне чаще всего являются устойчивыми, что осложняет их передачу на русский язык, ведь переводчику необходимо подобрать привычный для русскоязычного читателя устойчивый поэтический эпитет, передающий содержание оригинального эпитета. Руки возлюбленной Гейне называет “süße Hände“ (S. 10). Многозначность этого немецкого прилагательного обуславливает различные варианты переводов: «милые руки» (пер. Зоргенфрея, с. 38), «нежные руки» (пер. Касаткиной, с. 52). Оба перевода уместны, так как характерны для описания прекрасной возлюбленной и в русском языке.

Разочарованный поэт называет сказку своей прошедшей любви “ein neues, häßliches Märchen” (S. 21). Эпитет “häßlich“ употреблен в немецком языке в переносном значении, что отражено и в переводах: «скверная новая сказка» (пер. Зоргенфрея, с. 50), «новая гадкая сказка» (пер. Касаткиной, с. 64). Оба перевода передают настроение автора, но эпитет, подобранный Зоргенфреем является более возвышенным, а эпитет Касаткиной делает акцент на отвращении лирического героя.

Автор никогда не относится к своим душевным терзаниям серьезно, его самоиронию передают и эпитеты. Описывая потерянное настроение Дюссельдорфа, захваченного Наполеоном, он говорит и о своих детских чувствах: “ich armes Kind irrte ängstlich umher” (S. 12). У Зоргенфрея читаем: «и я, бедный ребенок, боязливо блуждал взад и вперед» (с. 50), эпитет здесь переведен дословно. Касаткина добавляет всей фразе мрачности и возвышенности, что оригиналом не предполагается: «я, горемычное дитя, пугливо бродил во мраке» (с. 38). Перевод Зоргенфрея в данном случае лучше передает отношение автора к себе в детстве, ироничное и



снисходительное, как и ко всем немцам, находившимся в страхе и тревоге при появлении Наполеона.

Не только лирический герой в детстве, но и весь город испытывают страх и недоумение после побега курфюрста от Наполеона. Гейне описывает это состояние как “stumpfe Beklemmung“ (S. 12). Переводчики подбирают абсолютно разные эквиваленты для этого словосочетания: «тупая подавленность» (пер. Зоргенфрея, с. 37), «мрачное уныние» (пер. Касаткиной, с. 58). Подбор данных лексических единиц не случаен, а обусловлен интерпретацией текста оригинала. Касаткина рисует мрачную удручающую картину, Зоргенфрей делает акцент на тупости жителей, которые плачут из-за отъезда курфюрста и не знают, куда себя деть. Рассматривая более широкий контекст, следует отметить, что ближе к настроению оригинала этого отрывка, описывающего с иронией жителей Дюссельдорфа, является перевод Зоргенфрея.

Иронизирует автор и по поводу своей учености, намекая на авторов, пересыпающих свои трактаты большим количеством цитат и латинизмов: “meine tiefe Gelahrtheit“ (S. 56). Прием создания иронии здесь служит не только эпитет, но и устаревшая форма существительного, что, однако невозможно сохранить в переводе. Зоргенфрей передает эпитет дословно: «мою глубокую ученость» (с. 37), Касатка опускает его: «свою ученость» (с.43).

Отдельную группу образуют эпитеты религиозного характера. Гейне не рассуждает на серьезные религиозные темы, но использует религиозные образы в повествовании. Так, он описывает картину, изображающую распятого Христа в монастыре, с помощью эпитета “ein wüstes Bild ” (S. 14). Этот эпитет является метафоричным, в нем заложено скрытое сравнение с пустыней отшельника, поэтому предпочтителен вариант перевода Касаткиной: «скорбный образ» (с. 44), несущий религиозный подтекст. Перевод Зоргенфрея создает несколько отличный от оригинала образ, в

котором отсутствует сострадание к Христу, заложенное в оригинале “ O du armer, ebenfalls gequälter Gott” (S. 14).

Противоположное настроение создают образы нечистой силы в произведении. Так, автор помещает Амура, бога любви, в ад, намекая на то, что он мучает людей как настоящий слуг дьявола: “Beelzebübchen Amor, den artigen Croupier der Hölle ” (S. 4). Эпитет “artig” не имеет прямого соответствия в русском языке и поэтому переводится по-разному. Зоргенфрей делает акцент на манерах Амура: «благовоспитанный крупье преисподней» (с. 50). В этом переводе Амур предстает галантным кавалером, героем-любовником. Касаткина обращает внимание на «профессиональные качества» служителя ада: «образцовый крупье ада» (с. 62).

Этим образом не ограничивается пантеон Гейне. В ироничном пересказе «Божественной комедии» Данте встречаем следующего персонажа: “vierschrötiger Teufel“ (S. 4). Как ни странно, оба переводчика едины в данном случае: «глупый дюжий черт» (с. 70, с. 89), хотя словарь дает такие варианты как «неотёсанный, неуклюжий», обладающие скорее нейтральной окраской. Использование двух эпитетов вместо одного помогает пережить емкое образное значение немецкого оригинала.

## **б) Перевод эпитетов, выраженных составными прилагательными и наречиями.**

Гейне довольно часто использует составные прилагательные для создания более яркого образа. Возможности такого способа словообразования прилагательных, как сложение, в русском языке, по сравнению с немецким, сильно ограничено, что ставит перед переводчиками дополнительные трудности. В каждом конкретном случае переводчик должен реализовывать

семный состав одного сложного прилагательного оригинала в нескольких отдельных словах, не утяжеляя при этом фразу и сохраняя ощущение непринужденной беседы, которую ведет автор с читателем.

Писатель способен одним сложным прилагательным создать образ призрака дамы, завернутой в черный шелк: “eine schwarzseidene Dame” (S. 21). Для перевода этого эпитета Зоргенфрей использует сразу 4 слова: «дама в черном шелковом платье» (с. 40), что несколько загромождает фразу, сильно увеличивая ее в объеме. Касаткина создает более компактный перевод, не теряющий при этом образности: «дама в черных шелках» (с. 56).

Для описания одежд ангелов на райском лугу автор также использует эпитет, выраженный составным прилагательным: “die weißwallenden Kleider“ (S. 4). Касаткина также использует при переводе составное прилагательное: «воздушно-белые одежды» (с. 25), повторяя структуру оригинального эпитета. Зоргенфрей же использует при переводе два отдельных эпитета, что является более привычным для русского читателя: «широкие белые одежды» (с. 30).

Ранее нами уже были рассмотрены метафоры, создающие образ взгляда возлюбленной. Для этой цели автором используются и эпитеты: “diesen meuchelmörderischen Augen” (S. 5). И снова Касаткина сохраняет форму оригинала при переводе: «смертоубийственных глаз» (с. 40). Зоргенфрей ограничивается при переводе односложным прилагательным: «убийственные глаза» (с. 29). Использование в первом переводе непривычного для сложного прилагательного придает эпитету некоторую ироничность, что справедливо и по отношению к оригиналу.

При описании собственных глаз Гейне также пользуется эпитетами: «schlaftrunken schließen sich meine Augen» (S. 8). В данном случае оба переводчика прибегают к грамматическим трансформациям. Зоргенфрей не меняет субъект, заменяя эпитет существительным: «глаза мои сомкнутся в

дремоте» (с. 42). Касаткина заменяет эпитет олицетворением, делая сон субъектом: «неодолимый сон смыкает мне глаза» (с. 53). Перевод Зоргенфрея звучит более архаично, что, возможно, обусловлено временем создания перевода, а, возможно, сознательным выбором переводчика возвышенной лексики.

Лирический герой поет оды взгляду возлюбленной: “ihr Auge sah mich an so mild, so todbesiegend, so lebenschenkend” (S. 30). Этот ряд эпитетов передается при переводе с помощью деепричастных оборотов, при этом Зоргенфрей оставляет субъект прежним: «глаза ее взглянули на меня так нежно, торжествуя над смертью и даруя жизнь» (с. 49), а Касаткина меняет его: «она остановила на мне свой кроткий взор, побеждающий смерть и дарующий жизнь» (с. 60). Более однородным по структуре является второй перевод, что производит более гладкое впечатление.

Эпитеты являются неотъемлемой частью описания воображаемых пейзажей у Гейне. Рисуя картину солнечной Индии, похожей на рай на земле, Гейне описывает звуки криков обезьян, которым наполнен воздух: “süßnärtische Laute” (S. 5). Здесь Зоргенфрей в свою очередь использует составной эпитет при переводе: «бессмысленно-радостные голоса» (с. 50). Касаткина ограничивается простым эпитетом, который звучит более аутентично: «забавные возгласы» (с. 70).

Гейне также использует и трехкомпонентные слова, например, характеризуя благоразумие ученых мужей: “die alleinseligmachende Quelle der Gedanken“ (S. 31). В таком случае переводчики распределяют семный состав сложного прилагательного между несколькими словами в переводе: «единственно благодатный источник мыслей» (пер. Зоргенфрея, с. 33), «превозносят единый источник блаженства» (пер. Касаткиной, с. 40). Ближе к тексту является перевод Зоргенфрея.

#### **в) Перевод рядов эпитетов.**

Ряды эпитетов у Гейне встречаются так же часто, как и составные эпитеты. В основном они представляют собой сочетание наречия или прилагательного с партиципом II. При переводе таких рядов эпитетов переводчики следуют определенной тенденции. Так, Зоргенфрей использует при переводе составные прилагательные или наречия:

„schmelzend klagende Stimme“ (S. 5) – «жалобно-томный голос» (с. 41)

„grüßten mich bettelstolz herablassend“ (S.13) – «кланялись мне спесиво-снисходительно» (с. 30)

Касаткина при переводе тех же единиц руководствуется другим принципом, опуская один из эпитетов, или упрощая структуру фразы:

„schmelzend klagende Stimme“ (S. 5) – «томная жалоба» (с. 20)

„grüßten mich bettelstolz herablassend“ (S.13) – «спесивые тюльпаны кланялись мне снисходительно» (с. 50)

В целом стратегия Касаткиной в данном случае является более выигрышной, так как в русском языке составные наречия не являются распространенными.

При переводе эпитетов оба переводчика сохраняют в большинстве случаев образную составляющую и смысловое наполнение эпитетов. В связи с различиями в способах словообразования русского и немецкого языков переводчики вынуждены прибегать к ряду грамматических и синтаксических трансформаций. При этом в каждом конкретном случае переводчик выбирает стратегию перевода, не ограничиваясь одним доминирующим приемом. Во многом перевод эпитетов зависит от интерпретации переводчика, поэтому переводы Касаткиной и Зоргенфрея не уступают друг другу, а лишь делают акценты на разных семах оригинальных эпитетов.



## **Заключение.**

Произведение Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand» является уникальным литературным памятником. Не принадлежа ни к одному конкретному жанру, оно содержит в себе черты путевых заметок, политической сатиры, лирической исповеди и исторического анекдота. Стилистическое своеобразие этого произведения ставит перед переводчиками сложные задачи, которые решаются ими по-разному.

В ходе написания данной работы была предпринята попытка выделить основные стилистические особенности произведения Г. Гейне «Идеи. Книга Le Grand». К ним относятся фрагментарность произведения, сочетание в нем комизма и пафоса, наличие сквозных мотивов барабана и глупцов. Для создания комического эффекта автор использует такие стилистические приемы, как гротеск, ирония, цитирование, использование варваризмов, неологизмов, игры слов и опущений. Как для создания трагизма, так и для создания пафоса, автор использует метафоры и эпитеты в различных сочетаниях. В целом, язык прозы Г. Гейне необычайно богат тропами и средствами художественной выразительности, передача которых и вызывает у переводчиков самые большие трудности.

Изучив существующие сегодня модели и подходы к переводческой критике, автором данной работы был сделан вывод, что необходимо рассматривать перевод произведения такого масштаба и объема, выделяя в нем фрагменты, представляющие трудность для перевода, и делать вывод о том, какими средствами они решаются конкретными переводчиками и какого результата переводчики достигают в конечном итоге.

Проведя сравнительный анализ переводов В. Зоргенфрея и Н. Касаткиной, следует отметить, что переводчики ставят перед собой несколько разные задачи. Представляя старую школу перевода, В. Зоргенфрей, переведивший Г. Гейне в 30х годах XX, не уделяет достаточно внимания игре слов, считая ее

во многих случаях непереводаемой. То же касается переводов варваризмов, выполненных этим переводчиком. В. Зоргенфрей в большинстве случаев заменяет варваризмы нейтральными русскими эквивалентами, лишая текст некоторой доли образности. Н. Касаткина, переводившая Гейне в 50х годах, уделяет большое внимание переводу каламбуров, прибегая к словотворчеству и отступая от оригинала. Она также последовательно стремится воссоздать варваризмы там, где это возможно и не вызывает у русского читателя недоумения.

При переводе метафор оба переводчика стараются сохранить образность и эффект метафоры, производимый на читателя оригинала. Здесь следует отметить, что оба переводчика чрезвычайно редко опускают метафоры, стирая их образность. При этом Н. Касаткина задействует более глубокие слои образности, прибегая к раскрытию внутренней формы слова в переводе.

Переводя эпитеты различных видов, переводчики пользуются различными стратегиями в каждом конкретном случае. В. Зоргенфрей все же больше ориентирован на сохранение структуры эпитета оригинала, что в некоторых случаях приводит к утяжелению текста перевода. При этом этот переводчик зачастую передает настроение оригинала, созданное с помощью эпитетов, более точно, чем Н. Касаткина.

Подводя итог сравнительному анализу двух переводов «Идей», следует отметить, что оба они обладают художественными достоинствами и передают стилистическое своеобразие оригинала. Большинство различий в переводах обусловлены подходами переводчиков к переводу и их интерпретацией текста Г. Гейне, который во многих случаях является неоднозначным.



## Список используемой литературы:

1. Барашкова С.Н. «Путевые картины» Генриха Гейне и немецкий путевой очерк первой половины XIX века. Автореф. дис. .канд. фил. наук. М.: МГУ, 1982.-23 с.
2. Бархударов Л С. Язык и перевод. М.: Международные отношения, 1975.
3. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. М., 1975, с. 27.
4. Брандес М.П. Стилистика текста. Теоретический курс: Учебник. — 3-е изд., перераб, и доп. — М: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004, с. 300;
5. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. М., 1978;
6. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). -- М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001, -- 224 с.
7. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка.— М.: Высшая школа, 1977 . —с. 90
8. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., 1972, с. 91
9. Гейне Г. Избр. произв. М., 1950, с. 683
- 10.Гейне Г. Путевые картины // Гейне Г. Собрание сочинений: В 10 т. Л.: Гослитиздат, 1957. Т. 4.
- 11.Гиждеу С.П. Генрих Гейне. Очерк жизни и творчества. М.: Худож. лит., 1964.-238 с.
- 12.Гофман И.А. Ранняя проза Гейне. Автореф. дис. .канд. фил. наук. Л.: ЛГУ им. Жданова, 1968. 21 с.
- 13.Грешных В.И. Авторская роль в «Путевых картинах» Г.Гейне. («Путешествие по Гарцу», «Идеи. Книга Ле Гран») // Автор. Жанр. Сюжет. Калининград: КГУ, 1991. С. 31-41.

14. Казакова Т. А., Художественный перевод : теория и практика : учебник/  
Т.А. Казакова. - Санкт-Петербург : ИнЪязиздат, 2006 - 535 с.
15. Комиссаров В. Н. Слово о переводе. - Очерк лингвистического учения о  
переводе. М., 1973, -30 с.
16. Костикова О. И.. Трансформация и деформация как категория  
переводческой критики. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н.  
М., 2002, с. 18
17. Кэтфорд Джон К. Лингвистическая теория перевода. Перевод:  
определение, общие типы. - В кн.: Вопросы теории перевода в  
зарубежной лингвистике. Сб. статей. М., 1978, с. 91-92 (перевод Л. А.  
Черняховской).
18. Левицкая Т. Р., Фитерман А. М. Проблемы перевода. М., 1976, с 400;
19. Левый И.. Искусство перевода. М., 1974, с. 300
20. Наер, Н.М. Стилистика немецкого языка: учебное пособие , - М.:  
Высшая школа – 271 с
21. Ревзин И. И., Розенцвейг В. Ю. Основы общего и машинного перевода.  
М., 1969
22. Реформатский А. А. Лингвистические вопросы перевода. -  
Иностранные языки в школе, 1952, N 6.
23. Савченкова Т.П. «Путевые картины» Генриха Гейне. Метод и жанр.  
Автореф. дис. .канд. фил. наук. Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1988. 16 с.
24. Сердюченко Г. П. Очерки по вопросам перевода. Нальчик, 1948
25. Соловьева А.В. Эволюция романтического метода в творчестве Генриха  
Гейне. Автореф. дис. .канд. фил. наук. М.: Изд-во МГУ, 1983.-27 с.
26. Стадников Г.В Критическое суждение как форма освоения  
литературной традиции (Гете и Гейне) // Пути освоения  
художественного опыта в зарубежной литературе. Иркутск: ИГПИ,  
1987. С. 3-14.

27. Стадников Г.В. Критическое суждение и художественный текст (Об одной жанровой особенности «Путевых картин» Г. Гейне) // Проблемы жанра литератур стран Западной Европы и США (XIX первая половина XX веков). Л.: ЛГПИ, 1983. С. 98-114.
28. Стадников Г.В. Литературная критика в творческой системе Генриха Гейне. Л.: ЛГПИ, 1986.-93 с.
29. Станевич В. Ритм прозы и перевод // Вопросы теории художественного перевода. М.: Худож. литература, 1971
30. Столяров М. Искусство перевода художественной прозы. - Литературный критик, 1939, N 5-6, с. 249.
31. Сысолятина В.Н. Особенности авторской речи Г. Гейне в произведении «Путевые картины» // Стилистические исследования художественного текста. Якутск: ЯГУ, 1988. С. 114-118.
32. Симутова О. П. «Языковая игра в словообразовании»/ Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Уфа, 2008, с. 7.
- 33.. Солодуб Ю. П, Альбрехт Ф. Б., Кузнецов А. Ю Теория и практика художественного перевода. М., 2006, с.240
34. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/Вступ. статья Н.Д. Тamarченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тamarченко. – М.: Аспект Пресс, 1999.–334с.
35. Тынянов Ю.Н. Портрет Гейне // Гейне Г. Сатиры. Л.: Academia, 1927. С. 5-16.
36. Усов Д. С. Основные принципы переводческой работы. М., 1934;
37. Федоров А. В. Введение в теорию перевода. М., 1953,
38. Федоров А. В. О художественном переводе. Л., 1941
39. Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. М., 1971, с. 44-45.
40. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. М., 1968, с. 151

41. Федоров А. В. «Стилистический эксперимент в двуязычном плане» М., 1968, с. 140
42. Чуковский К. И. Высокое искусство. М., 1941;
43. Чуковский К. И., Федоров А. В. Искусство перевода. Л., 1930;
44. Швейцер А. Д. Социолингвистические основы теории перевода//Вопросы языкознания, 1985, № 5.
45. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. Н.: Наука, 1988.
46. Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л.: Худож. лит., 1969. 503 с.
47. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода //Якобсон Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985.
48. Ammann, M.: „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. 1990.“ Textcontext 5, S. 225
49. Atkins H.G. Heine. NY: Dutton & co., 1929. 232 с.
50. Bernhard M. A. Welterlebnis und gestaltete Wirklichkeit in Heinrich Heines Prosaschriften. Inaug. Diss. Stuttgart, 1961. 127 с
51. Brinitzer K. Heinrich Heine. Roman seines Lebens. Hamburg: Hoffman u. Campe, 1960.-595 с.
52. Broeck, Raymond van den (1985): Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of its Analytic Function. Hermans, Theo (Hrsg.) 1985: S- 400;
53. Literature. Studies in Literary Translation. London/Sydney: Croom Helm.
54. Brummack, J.: «Satire», Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. W.Kohlschmidt u. W.Mohr, 3.Bd. (Berlin, New York 1977), S. 603
55. Piirainen E. Usualisiertes Wortspiel in der deutschen Pphraseologie// Wörter in Bildern - Bilder in Wörtern: Schneider Verlag, 1999. C.264
56. Bürger P. Der Essay bei Heinrich Heine. Inaug. Diss. München, 1959. 143 с.
57. Cauer P. Die Kunst des Übersetzens. Berlin, 1914
58. Ehlers J. Worin besteht die Übersetzungskunst. L. Эббен, 1871? S. 70;
59. Keller J. Die Grenzen der Übersetzungskunst. Karlsruhe, 1892, S.90 S;

60. Heine H. Ideen. Das Buch Le Grand. Berlin: Eulenspiegel, 1969. S. 40
61. Hermand J. Heines "Ideen" im "Buch Le Grand" // Refrate und Diskussionen Internationaler Heine-Kongress. Hamburg, 1972. S. 370-385.
62. House, Juliane (1997): Translation quality assessment: a model revisited. Tübingen. Narr., S. 115
63. Jacobs, J.: «Zu Heines Ideen. Das Buch Le Grand». Heine-Jahrbuch (1968), S. 37 Poesie und Prosa bei Heine: Einleitung zu einem Lesebuch .
64. Kaufmann H. Zeitschrift für Germanistik /Vol. 2, No. 1 (1981, Februar), pp. 69-87
65. Kortstadt C. Die Individualisierung der Prosa Heinrich Heines in Sprache und Stil durch französische Sprachelemente // Heine-Jahrbuch, 1974. Bd. 13. S. 60-84.
66. Leiros C. «Du sublime au ridicule»: Trommel- und Narrenmotiv in Ideen. Buch Le Grand (Heines Reisebilder)/ Revista de Filología Alemana 2000, S. 190
67. Mommsen T. Die Kunst des Übersetzens fremdsprachlicher Dichtungen ins Deutsche, 1858; 2. Aufl. Frankfurt.a.M., 1886; S. 600
68. Reiß K. Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik : Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. Hueber, München 1986, S. 300
69. Sammons, J.L.: Heinrich Heine. The elusive Poet (New Haven 1969), S. 120
70. Wills W. Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden. Stuttgart, 1978

### **Словари:**

71. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т/ Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. - М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.