

Оглавление

Введение	3
Глава первая. Метафора в когнитивных исследованиях: семиотическая природа и стилистический потенциал	5
1.1. Метафора в истории лингвистики и философии	5
1.2. Лингво-семиотическая природа метафоры и когнитивный и стилистический потенциал	13
1.3. Выводы по главе первой	23
Глава вторая. Метафора в художественной картине мира Гейне	24
2.1 Художественный мир Генриха Гейне	24
2.2. Метафора в стилистике Г. Гейне	28
2.3. Трансформационные преобразования метафор в переводе	34
2.4. Выводы по главе второй	69
Заключение	70
Список использованной литературы	71

Введение

Любая культура существует и развивается в рамках собственного национального языка. На рубеже XX-XXI столетий в гуманитарных исследованиях (лингвистике, когнитивистике, антропологии и др.) произошло глобальное переосмысление вопросов о языковой картине мира, о двусторонней связи между языком и человеком как носителем языка. Анализ функционирования метафоры и её когнитивного потенциала – один из ключей к ответу на эти вопросы.

Актуальность работы обусловлена интересом современной лингвистики и когнитивистики к метафоре как сложной полифункциональной языковой единице, посредством которой происходит альтернативная (не логическая) классификация мира (кодирование информации). Одновременно, в особенности в области интерпретации и перевода художественного текста, это ещё и интерес к метафоре как инструменту экспрессивности.

Новизна работы связана с немногочисленностью исследований вторичной номинации в поэзии Г. Гейне.

Объектом исследования являются вторичные номинации в оригинальных и переводных текстах Генриха Гейне, а **предметом** – когнитивно-стилистический потенциал метафор.

Цель работы: выявление семиотического и стилистического потенциала метафоры в художественной картине мира Г. Гейне.

Цель конкретизируется следующими **задачами**:

- описать лингвосомиотический механизм метафоры;
- выяснить, какие аспекты физического мира визуализируются через метафору в стилистике Г. Гейне;
- определить стратегию перевода метафор;

- сделать сопоставительный анализ семантического пространства метафор (художественных картин мира) оригинала и перевода.

Для изучения когнитивно-стилистических функций метафор использовались приемы компонентного анализа, а также лингвостилистический, сопоставительный методы, метод контекстуального анализа.

Материал исследования: За основу практической части нашего исследования были взяты оригиналы (235 произведений) и переводы стихотворений (354) Генриха Гейне из «Книги песен» (Спб, 1893г.) - Buch der Lieder (Hamburg, 1827) в переводе русских писателей: М. Ю. Лермонтова (1841) г, Ф. И. Тютчева (1827) В. В. Левица, (1938) г., С.Я. Маршака (1959). Методом сплошной выборки из текстов Гейне выбрано 1389 метафор. Помимо этого, разрабатывались собственные стихотворные переводы произведений Г.Гейне.

Практическая значимость работы. Исследование роли метафоры в поэтической речи будет полезно для учителей немецкого и русского языков, для разработки элективных курсов по литературе и языку в школе.

Структура данной работы определяется целями и задачами. Работа состоит из введения, в котором обосновывается выбор темы исследования и ее актуальность, формулируются цели и задачи, освещается научная новизна, и практическая значимость работы. В главе первой рассматриваются вопросы о когнитивной функции метафоры, её смысловой и стилистической нагрузке в литературной речи, функциях вторичных номинаций и др. В главе второй в связи с когнитивным потенциалом вторичных номинаций рассматриваются особенности стилистики Гейне, проводится сопоставительный анализ метафор оригинала и перевода. Работа завершается заключением и списком использованной литературы.

Глава 1. Метафора в когнитивных исследованиях, ее семиотическая природа и стилистический потенциал

1.1. Метафора в истории лингвистики и философии

С понятием метафоры в процессе жизнедеятельности сталкивается каждый человек. Нарочно или неосознанно метафоры используются людьми для наилучшего выражения своих мыслей и объяснения действительности.

С самым привычным определением метафоры каждый ребенок знакомится в школе. Под метафорой понимается скрытое образное сравнение, уподобление одного предмета или явления другому, а также вообще образное сравнение в разных видах искусств (*Ожегов, 1996 с. 156*). Для большинства понятие метафоры остается таковым – это нечто литературное, риторическое или даже философское. Однако метафоры используются человеком ежедневно, постоянно и часто бессознательно. Метафора – это новое использование уже существовавшего ранее в языке слова или словосочетания для обозначения какого-либо понятия с целью передачи ему части предыдущего смысла.

Исследование метафоры было начато еще в Античности: первое письменно зафиксированное упоминание о метафоре относят к Исократу, знаменитому афинскому оратору, упоминавшему о метафоре как риторическом приеме украшения поэзии, наряду с иностранными словами и неологизмами.

Первое научное определение термину «метафора» дал Аристотель: «Метафора – перенесение слова с изменением значения из рода в вид, из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии». Метафора по Аристотелю дает право «говоря о действительном, соединять с ним невозможное». Аристотель отмечал, что метафоры возникают из области

неявного сходства двух объектов, что сближает поэтическое мышление с философским в умении находить новое в известном и общее в отличном. У Аристотеля метафора рассматривается как речевое излишество, недопустимое, в частности, в научных или философских трактатах, поскольку порождает искажение основного смысла и не имеет собственного смыслового значения. Опираясь на мнение Аристотеля, Цицерон сравнивал метафору с роскошным платьем для речи, излишним и, следовательно, недостойным истинного мастера.

Говоря об античной эпохе, необходимо упомянуть имя древнегреческого философа Аристида Квинтилиана. Он создал первую из известных сегодня типологий метафоры, где метафора определялась как перенос значения:

- 1) с одушевленного объекта на одушевлённый ;
- 2) с неодушевленного на неодушевленный;
- 3) с одушевленного на неодушевленный;
- 4) с неодушевленного на одушевленный (*Лосев* , 1979, с. 276).

Единственным, кто был не согласен со взглядами Аристотеля, был философ Гермоген. Он выделил в метафоре два уровня: первоначально она обозначается словом, синтезирующим два различных понятия, затем метафора оформляется в философскую идею, соединившую семантическое значение двух объектов. (*Морескини*, 2011, с. 708). Долгие годы эта концепция не признавалась и лишь в конце XX в. стала одним из самых плодотворных направлений когнитивной лингвистики.

Средневековая наука (в частности, Ансельм Кентерберийский и его учение об универсалиях) противопоставляет античной философии метафоры собственное видение. Его концепция представляет метафору как сверхидею чувственного мира, переносящую человеческое познание на недоступный человеческому познанию уровень. (*Будаев*, 2007, с. 300).

Для Нового времени были характерны свои особенности. Томас Гоббс сравнивал метафоры с болотными блуждающими огнями, уводящими человека

от истинного понимания вещей. Данная позитивистская позиция до сих пор остается фундаментальным положением современной европейской философии и науки (Исократ, 1891, с. 416). Необходимо отметить и другую тенденцию Нового времени, проявившуюся в трудах Ф. Шеллинга, И.В. Гёте, братьев Шлегелей и, в особенности, Фридриха Ницше: эти философы рассматривали метафору как единственный инструмент творческого мышления, рожденного воображением и интуицией. Философы-иррационалисты видели в метафоре не речевое излишество, а уникальный инструмент расширения сферы человеческого познания. Например, Ф. Ницше называл метафоры языком Бога-творца. По его мнению, люди, пытаясь судить о материальных объектах, в реальности имеют дело не с объектами, а их чувственными образами. Когда человек использует метафору, иллюзия возможности познания действительности становится осознанной.

Для XX в. характерны свои специфические особенности взглядов на природу метафоры. Хосе Ортега-и-Гассет считал метафору специфической ловушкой для определения содержательного значения абстрактных явлений и объектов. Более того, он определил саму метафору как базовый элемент нашего мировосприятия и мировоззрения, определяющий все сферы человеческого сознания и деятельности. Представитель феноменологической философии М. Мерло-Понти отмечал, что метафорическое видение мира позволяет объединить телесный опыт и спекулятивное мышление в один синтетический процесс. Иначе говоря, по М. Мерло-Понти, понимание смысла метафоры осуществляется посредством синтеза психологических мотивов и телесных причин, а воспринимаемость субъектом фактов окружающей действительности реализуется через метафорические конструкции, объединяющих личную и коллективную картины мира в единое целое (Будаев, 2007, с. 367).

В начале XX в. западноевропейская философия переориентируется на категорию языка – происходит так называемый «лингвистический поворот»:

язык переносится в центр философского анализа. Философ-неокантианец Э. Кассирер выделял в языке такие формы мышления, как логические и мифологические. Метафора, по мнению немецкого философа, – это концептуальная форма мифо-синкретического мировосприятия, рефлекс мифологических представлений. Генезис метафоры, по Кассиреру, обусловлен фиктивным отождествлением части и целого, соединением мировоззренческого (онтологического) аспекта и познавательной (эпистемологической) функции метафоры. Французский философ П. Рикёр, последователь создателя феноменологии Э. Гуссерля, предложил осуществить феноменологическую редукцию метафоры и рассмотреть ее как символ, функционирующий на более глубоком уровне, чем сознание участников коммуникации. Это, по нашему мнению, было большим шагом к рассмотрению метафоры как категории когнитивистики (Будаев, 2007, с 285).

А. Ричардс в книге «Философия риторики» (1936 г.) в рамках интеракционистской концепции метафоры впервые высказал мысль, получившую развитие в англоязычной философии и в дальнейшем в когнитивной лингвистике, что метафора – это взаимодействие двух разных идей о паре различных объектов внутри одного слова.

Для пояснения этой идеи Ричардс вводит ряд новых терминов:

- «tenor» – содержание метафоры, закодированная в ней идея;
- «vehicle» – ментальная оболочка, вторая мысль, которая непосредственно выражает смысл изучаемого феномена.

Взаимодействие «оболочки» и «содержания» формирует значение метафоры, как языкового процесса мировосприятия, представляющего собой иерархию метафор, разворачивающихся в пространстве и времени, и осознаваемых как личный опыт, возникший из эмблематической цепочки непредумышленных метафор. Изначальное сопряжение индивидуума и окружающей реальности составляет онтологическое основание метафоры.

В 1970-х гг. XX в. в сфере исследовательского интереса гуманитарных наук оказались когнитивные структуры и механизмы оперирования этими структурами. Впоследствии этот процесс получил название когнитивной революции (cognitive revolution), когнитивного поворота (cognitve turn), приведшего к возникновению когнитивной науки (когнитологии, когитологии), которая ставит своей целью исследовать как процессы восприятия, категоризации, классификации и осмысления мира, так и системы репрезентации и хранения знаний (Будаев, 2007, с. 34).

Центральное место в когнитивной лингвистике занимает проблема категоризации окружающей действительности, важную роль в которой играет метафора как проявление аналоговых возможностей человеческого разума. Метафору в современной когнитивистике принято определять как (основную) ментальную операцию, как способ познания, категоризации, концептуализации, оценки и объяснения мира.

В целом, метафора характеризуется как видение одного объекта через другой и в этом смысле функционирует как репрезентация знания в языковой форме. Существует несколько классификаций метафор, выделенных современными исследователями. Н.Д. Арутюнова в работе «Язык и мир человека», показывая функциональные типы языковой метафоры, выделяет:

- номинативную метафору,
- образную,
- когнитивную (признаковую)
- генерализирующую (как конечный результат когнитивной метафоры (Арутюнова, 1998, с. 145).

Суть номинативной метафоры в переносе названия с одного объекта на другой, смене одного дескриптивного значения другим. Образная метафора связана с переходом идентифицирующего значения в предикатное. Когнитивная метафора является результатом сдвига в сочетании предикатных слов (т.е.

переноса значения выражений). Генерализующая метафора стирает в лексическом значении слова границы между логическими порядками (Арутюнова, 1998, с. 569).

У метафоры есть определенные функции – как с лингвистической, так и с когнитивистикой точки зрения. Метафора является не только ресурсом образной (поэтической) речи, но и источником новых значений слов, которые наряду с характеризующей функцией способны выполнять номинативную (идентифицирующую, классифицирующую) функцию, закрепляясь за индивидуумом в качестве его наименования, либо становясь языковой номинацией некоторого класса объектов. Многие исследователи (Н.Д. Арутюнова, Г.Н. Складаревская, В.Н. Телия, Н.А. Иваницкая, Н.И. Маругина и др.) говорят также о миромоделирующей функции метафоры, причем некоторые исследователи не считают нужным как-то обосновать это свойство метафоры, а просто его констатируют. Использование метафор формирует определенное мнение человека о мире, систему его ценностей и взглядов. При этом огромное значение имеет образ жизни человека, место его рождения, быт, эпоха и особенности языка. Если обратиться к труду Дж. Лакоффа «Метафоры, которыми мы живем», то можно увидеть иллюстрированное объяснение. Например, достаточно простая, привычная метафора «Больше» – «Вверх», когда «Больше» тождественно «Лучше» для большинства людей является очевидной, поскольку ей отвечает наиболее очевидное физическое основание. Однако есть некоторые социальные группы, для которых характерны противоположные ценности. Например, Лакофф рассматривает категорию монахов. Для этой группы «Лучше» будет означать «Меньше», поскольку в отказе от благ, аскетичном образе жизни и лишениях есть смысл их существования.

Можно также упомянуть экспрессивную функцию метафоры в лингвистике (усиление воображения), а также о когнитивной функции, которая

будет подробнее рассмотрена в параграфе 1.2. С когнитивной природой метафоры связана роль метафор в мировоззрении человека.

Дж. Лакофф обращал внимание на роль метафор в формировании картины мира. На его труде «Метафоры, которыми мы живем» следует остановиться подробнее. В рамках этого труда метафору рассматривается и как инструмент концептуализации картины окружающего мира и как функциональный элемент конструкции речи в художественном тексте.

Этим обусловлено деление работы на несколько смысловых частей, где отдельные параграфы посвящены лингвостилистическим особенностям метафоры, а другая часть данного текста связана с непосредственно к значением метафоры как основы вербального мышления. Словесное мышление метафорично по своей природе, поскольку главным инструментом обыденного познания является редукция – сведение незнакомого к знакомому, а сложного к простому, и главным инструментом подобной редукции служит метафора (Будаев, 2007, с. 21).

Автор подробно рассуждает о значении метафоры в культурах разных общностей. Многие ценности, по его мнению, укоренились в сознании человечества именно благодаря метафорам. Для утверждения «В будущем будет больше» в качестве особых случаев можно указать накопление товаров потребления и повышение заработной платы. «Ваш статус должен повыситься в будущем» – утверждение карьеризма (продвижения по служебной лестнице). Эти утверждения согласуются с нашими пространственными метафорами, а противоположные им утверждения с ними не согласуются. Поэтому можно предположить, что наши культурные ценности существуют не изолировано друг от друга, а должны образовывать согласованную систему вместе с метафорическими понятиями, в мире которых протекает наша жизнь. Отсюда и связь метафор с формированием картины мира – без метафорических понятий картина мира просто не была бы сформирована.

Дж. Лакофф рассматривает метафорическую системность, своеобразное «затемнение» понятиями друг друга. Системность, благодаря которой люди могут осмысливать некоторые аспекты одного понятия или в терминах другого понятия, по необходимости затемняет другие аспекты данного понятия. Так, например, он подробно рассматривает метафору «Спор – это война», то есть обмен аргументацией с обязательным выигрышем одного оппонента. В этом случае позитивные аспекты спора (например, обмен мнением, взаимодействие) отходят на второй план. Труд Дж. Лакоффа также интересен наличием большого количества примеров различных метафор на нескольких языках.

Человек в процессе жизнедеятельности постоянно присваивает явлениям и предметам значения и названия, осуществляя так называемое неосознанное удвоенное семиотическое кодирование, то есть «называние» одними и теми же словами различных вещей, либо наоборот присваивая одному предмету характеристик другого.

Первоначально кодирование информации происходит на уровне общей смысловой сферы в естественном семиозисе («семиозис» – *греч.* интерпретация информации). Затем из данного конструкта производится номинация, заимствованная из другого семиотического конструкта. Для генезиса метафорической номинации необходимы родовые и типологические образы, связанные с осмыслением предназначения группы объектов, процессов или явлений. Здесь осуществляется неосознаваемая аналитика качеств объектов, процессов или явлений, а также выстраиваются конкретные смысловые аналогии между объектами, процессами или явлениями, обычно находящимися в разных семиотических областях.

В результате человек получает не просто инструмент, улучшающий понимание картины мира количественно, но и формоорганизующую структуру, встраивание которой в его внутренний мир качественно модифицирует весь процесс мышления. Такова, например, модель атома Резерфорда, в которой

внутренний космос (атом) сравнивается с внешним космосом (солнечной системой).

Таким образом, метафора, которая изначально воспринималась как средство языка, необходимое (или, напротив, ненужное) для эффектного и красочного донесения мысли, сегодня рассматривается как психологическая, смысловая, всеобщая категория, обуславливающая как восприятие мира отдельным человеком, так и формирование целостной картины мира. Отношение мыслителей разных эпох к метафоре было неоднозначным, однако само явление интересовало людей во все времена и сегодня продолжает активно изучаться.

1.2. Семиотическая природа метафоры и ее стилистический потенциал

Метафора – философская категория, ее восприятие и определение зависит от индивидуально-личностных факторов исследователя. По определению Г. Г. Кулиева, определение метафоры зависит от методологической установки самого исследователя, его личной картины мира, национального типа мышления, наконец, контекстуального наполнения самого понятия «метафора» (*Скляревская, 1993, с.152*). Для определения роли и содержания данного термина следует разграничить семантическое поле метафоры от других языковых феноменов. Как отмечал Л. Витгенштейн, в каждой теории необходимо соблюдать «принцип петель»: необходимо базовое определение понятия, которое должно стать смысловой константой всей теоретической конструкции. (*Витгенштейн, 1999, с.124*)

Метафора – результат интуитивной аналитической работы нашего творческого «Я». Поэтому изучением данного феномена уже не одно столетие занимаются исследователи из самых различных областей гуманитарной науки:

психологи, культурологи, литературоведы, лингвисты, философы, искусствоведы и др.

Исследователь Г. Н. Скляревская указывает основные области научного изучения данного явления:

1) семасиологическая, где метафора рассматривается как этимологический фактор, порождающий новые значения слов и позволяющий понять происхождение уже существующих лексических значений;

2) ономасиологическая, в которой метафора исследуется как связующий элемент в конструкции «слово – материальный объект»;

3) логическая, служащая подсистемой теории референции и позволяющая подробно рассмотреть смысловые эмблематические цепочки, порожденные языковыми метафорами;

4) лингвистическая, в которой метафора рассматривается как структурная лексическая единица;

5) лингвостилистическая, где метафора рассматривается как инструмент создания речевой коммуникации во всех ее аспектах;

6) психолингвистическая, исследующая метафору не только как лингвистический, но и как психологический феномен;

7) экспрессивная, изучающая языковую метафору как средство выразительности речи;

8) лексикологическая, где метафора рассматривается с точки зрения различных языковых групп;

9) лексикографическая, в которой метафора служит средством преодоления культурных лакун, составляющих основную трудность при изучении языка иностранными студентами;

10) прагматическая в рамках общего изучения семантического аспекта художественной вербальной метафоры. (Скляревская, 1993, с.152)

Метафора — это поэтическое и риторическое выразительное средство,

принадлежащее скорее к необычному языку, чем к сфере повседневного обыденного общения – утверждает Дж. Лакофф в работе «Метафоры, которыми мы живем».

Исследование метафоры как понятия проводится как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике. В качестве теоретической основы для нашей работы мы опираемся на труды Н.Д. Арутюновой, Н.Д. Бессарабовой, А.И. Ефимова, О.С. Зубкова, Е.С. Кубрякова, Б.А. Серебренникова, Е.Т. Черкасовой, А.И. Чудинова, В.К. Харченко.

Эти ученые смогли установить основные факторы, влияющие на генезис и функционирование языковой метафоры. Так, О. С. Зубкова в работе «Метафора как часть естественного семиозиса» выделяет следующие:

- 1) главное лексическое значение конкретного слова;
- 2) объединяющий в семантическом плане компонент, порожденный двусмысленностью смысла метафоры;
- 3) интуитивно-ассоциативные эмблематические цепочки значений связующие далекие в логическом смысле друг от друга реальные объекты и процессы;
- 4) специфичный смысловой характер конкретного слова;
- 5) категории «одушевленности – неодушевленности» данной пары имен существительных. (Зубкова, 2010, с. 330)

В истории исследования метафоры еще много неясностей и в лексическом, и в грамматическом, и в синтаксическом планах, поскольку в языке возможны совмещения в одном слове различных тропов. Например, среди видов метафоры можно выделить гиперболические, метонимические, иронические, а также такие группы как метафорические сравнения и метафорические перифразы.

Говоря о метафоре как языковой семантико-синтаксической единице, можно выделить следующие признаки метафоры:

1) семантическая двусмысленность, проявляющая себя в общности в данной языковой единице прямого и переносного смыслов слова (например, в слове «ток» передано восприятие электричества как жидкости;

2) абстрагирование, создающее в процессе метафоризации специфическую двойственность, объединяющую в одном слове общее и частное, абстрактное и конкретное;

3) экспрессивность, придающая метафоре качество квалификационно-оценочной деятельности человеческого мышления.

Технология создания метафоры базируется на приеме косвенной номинации, когда в процессе переосмысления семантического значения слова становятся актуальными неспецифичные для данного объекта признаки, что запускает механизм предикации маркированным объектам нехарактерных для них свойств, и, следовательно, генезиса новых значений за счет интерференции предшествующих смыслов и свойств объекта.

Данный онтологический аспект метафоры как инструмента для рождения новых смыслов изучен еще слабо, немногочисленные работы по изучению механизмов метафоризации как инструментария для интерференции вербальных обозначений объектов касаются в основном семасиологического аспекта этой проблемы. Историография метафоры пока еще не дает определенного ответа на вопрос, как генерируется метафора.

В лингвистике достаточно подробно изучено отличие языковой и речевой метафоры. В основе языковой метафоры лежат объективированные ассоциативные связи, отражаемые в коннотациях, связанных коллективным культурно-историческим языковым опытом, поэтому языковая метафора так заурядна и слабо экспрессивна. Речевая метафора контекстуальна и ярко индивидуальна.

Подобно любой другой языковой единице, метафора имеет свой набор функциональных характеристик. Так, В.К. Харченко приводит в своей работе «Функции метафоры» такие функции:

1) номинативная – создание и закрепление в речевой практик новых слов; данная функция работает как внутри языка, так и при межнациональных коммуникациях, например, при дословном переводе заимствованного слова или же, наоборот, при внедрении родного слова в чужие языки; например, стимул (*лат. Stimulus*) в античности означал палку для загона скота;

2) информативная – формирование целостного знания о предмете, представленном метафорой; еще Аристотель ставил поэта в познавательном плане выше ученого, потому что ученый может рассказать только о том, что было, а поэт – о том что могло или должно было быть;

3) мнемоническая – информация, имеющая эмоциональную окраску, запоминается лучше (например, пресловутый «эффект бабочки», выражающий сложную математическую зависимость событий внутри открытой системы в виде крыльев бабочки); данная функция обычно сопутствует эвристической функции в научных и философских текстах;

4) текстообразующая, проявляющаяся в смысловом развертывании метафоры, особенно в стихотворной речи;

5) жанрообразующая, особенно характерна в фольклорном творчестве (загадках, пословицах, поговорках), Аристотель в своей «Поэтике» охарактеризовал загадку как хорошо составленную метафору;

6) объяснительная: при изложении научной информации метафоры значительно упрощают процесс понимания и запоминания сложных терминов и вопросов; еще Ж.-Ж. Руссо указывал, что в игровой форме дети обучаются быстрее и легче, подобно тому, как животные играют, непреднамеренно обучаясь навыкам, необходимым для взрослой самостоятельной жизни;

7) эмоционально-оценочная – правильно подобранная метафора становится мощным орудием воздействия на сознание реципиента;

8) конспирирующая, т.е., шифрующая истинный смысл метафора, данная функция наиболее характерна для различных сленгов, арго, жаргонов; в литературной речи эта функция связывается с понятием «эзопов язык» и выражается в повышенном метафорическом кодировании содержания;

9) игровая: о культуuroобразующей роли игры говорили многие, от Л.С. Выготского до Й. Хейзинга, речевая игра не является исключением примером языковой игры в поэтической речи может служить импровизация, буриме, поэтические турниры, традиция которых идет еще из античности;

10) ритуальная: ритуал, в данном случае, – это речевая формула, служащая для трансформации окружающей реальности посредством изменения сознания участников коммуникации; подобная функция наиболее характерна для ритуально-художественной речи (поздравлений, тостов, речей, соболезнований, приветствий, всевозможных презентаций) (Харченко, 1992, с. 98).

Разумеется, приведенная здесь типология метафор по их функциям неоднозначна и абстрактна. Количество функций, их характеристика, иерархичность и пр. в реальной языковой ситуации постоянно изменяются, метафора – явление полифункциональное, сложное и динамично развивающееся.

По когнитивной функции метафоры делятся на второстепенные (побочные) и базисные (ключевые). Первые определяют представление о конкретном объекте или частной категории объектов, вторые определяют способ мышления о мире (картину мира) или о его фундаментальной части.

Когнитивную функцию метафоры следует рассмотреть подробнее. Большое внимание изучению когнитивной функции метафоры уделял Дж. Лакофф. Понятия, управляющие человеческим мышлением, не замыкаются

в сфере интеллекта. Они управляют также повседневной деятельностью индивида, включая самые обыденные ее детали. Понятия и термины упорядочивают воспринимаемую реальность, способы поведения в мире и контакты с людьми. Понятийная система человека, по мнению Лакоффа, играет центральную роль в определении повседневной реальности. «И если мы правы в своем предположении, что наша понятийная система носит преимущественно метафорический характер, тогда наше мышление, повседневный опыт и поведение в значительной степени обуславливаются метафорой», – отмечает автор.

Говоря о когнитивной функции метафоры, необходимо обозначить категорию когнитивного потенциала. В психологии слово «когниция» означает способность к обретению знания и его переработке, и, помимо этого, такие вещи, как восприятие, мышление, речь, сознание, память, внимание и концентрацию, т.е. это очень объемное понятие. Потенциал метафор используется в речи, особенно в политическом дискурсе, дискурсе СМИ, для изменения видения картины мира адресата: метафоры определяют сознание, воздействуя на него. Метафора рассматривается как проявление аналоговых возможностей человеческого разума. Основными предпосылками когнитивного подхода к исследованию метафоры стали положения о ее ментальном характере и познавательном потенциале. Когнитивный потенциал метафоры раскрывается посредством проведения процедур детерминационного анализа (Познер).

Метафора как стилистический прием выступает в качестве посредника между такими областями семиозиса, как семиотическая и лингвистическая реальность, повседневное мышление и культура, становясь специфичным лингво-семиотическим конденсатором. Смысл и восприятие метафоры как языковой единицы детерминируется культурой, определяющей семантический образ данного феномена.

Романтизм как поэтическое и витальное пространство в стилистическом плане суть поэзия метафоры. Трансформация реальности в интуитивно-мистическую поэзию, создаваемая поэтом-романтиком, творится исключительно при помощи разнообразных способов метафоризации действительности. В романтизме метафора – это не поэтическая фантазия и не риторическое украшение, а проникновение в подлинную глубинную сущность Вселенной, скрытую за телесностью материальных форм. Именно поэтому немецкие, а затем и русские философы и поэты романтики воспринимали поэзию как высшую реальность, как способ художественного познания трансцендентных истин.

Метафора определяется как скрытое сравнение, осуществленное с помощью применения названия одного объекта к другому и определяющая таким способом некоторую важную черту второго объекта. Простая метафора, выраженная одним образом, не обязательно однословная, она может быть одночленной и двучленной. Метафора, построенная на преувеличении, именуется гиперболической. Развернутая метафора построена из ряда метафорически употребленных слов, конструирующих общий образ, из ряда взаимообусловленных простых метафор, укрупняющих стилистическую нагрузку образа при помощи синтеза общих планов и параллельного их функционирования.

Традиционными называют метафоры, общепринятые в данный исторический период или в определенном социальном окружении, либо в литературном направлении или школе. Например, английские поэты-романтики в описании женской внешности регулярно пользовались традиционными, постоянными метафорическими эпитетами, как. В метафорическом эпитете необходимы такие качества, как двуплановость, черты сходства и различия, семантическое рассогласование, нарушение маркированности.

В описании природы нередко используются анимистические метафорические эпитеты, в которых неодушевленному объекту приписываются свойства живого существа, или антропоморфный метафорический эпитет, приписывающий присущие человеку качества и поступки объектам живой или неживой природы. В работе Фридриха Новалиса «Фрагменты» составляющие духовного и материального Бытия объединяются при помощи метафорических уподоблений. Автор рассматривает эти аналогии во взаимодействии идеального и физического в природе. Планеты Новалиса – большие окаменелости, а природа – это «окаменелый волшебный город» (*eine versteinte Zauberstadt*). Движение поэт называет «языком природы», цветы у Новалиса – это символ тайной жизни растений (*Allegorien der Bewusstseins*).

Метафорическое соединение разных проявлений природы происходит благодаря их объединению и мистической связи, определяемой интуицией художника при помощи метафоры. Поэтому «Божественная Природа» воспринималась как «энциклопедия Духа. Из этого метафорического мировосприятия и родилась у Новалиса идея «символического метода в естествознании» (*symbolische Behandlung der Naturwissenschaften*) (Лосев, 1979, с. 815).

Натурфилософия Шеллинга и его последователей-романтиков построена на таком же метафорическом воспроизведении существования природы как ступени эволюции духа на пути к самоосознанию. Когда Ф. Шеллинг, поэт и философ, рассказывает нам о природных структурах в форме поэтической речи в сатирическом «Эпикурейском исповедании веры Гейнца Видерпорста», мы видим метафорическую цепочку, символизирующую эволюционное движение духовной жизни природы как божественного синтеза.

Отдельное место занимает композиционная или сюжетная метафора, которая иногда может быть распространена на текст всего произведения в целом. Примером подобной композиционной метафоры можно представить

роман-миф (например, «Кентавр» Дж. Апдайк, в котором система образов конструируется посредством объединения повседневного быта жителей США конца XX с мифологическими персонажами античных мифов).

Метафору часто сравнивают со сновидением, потому что сновидение, подобно художнику, тоже «мыслит» образами. Именно поэтому большинство глобальных научных открытий были сделаны в момент анализ сновидения, поразившего сновидца. Для интерпретации сновидения нужно сотрудничество сновидца и толкователя, даже в том случае, если это один и тот же человек. Так же толкование метафор – это результат сотворчества автора и интерпретатора.

Понимание, как и создание метафоры, – это результат творческого труда, слабо ограниченного предписаниями, так как для создания метафор не существует инструкций, нет справочников, или энциклопедий, позволяющих получить исчерпывающее определение значения метафоры, или ее коммуникативной ценности, что отмечал еще Аристотель.

1.3.Выводы по главе 1

1. В главе 1 мы рассмотрели понятие метафоры, особенности ее изучения с древнейших времен, функции и сущность этого явления, а также подробно изучили два аспекта этого феномена – когнитивный и лингвистический. Обе стороны изучения одинаково важны, неоднозначны и представляют большой интерес для специалистов.

2. Метафора – один из важнейших когнитивных инструментов. Прежде всего, с помощью метафоры происходит альтернативная (не логическая) классификация, или упорядочивание объектов мира. Одновременно в этой операции создаётся альтернативная языковая картина мира.

3. Вот почему изучение метафоры – один из ключей к раскрытию индивидуально-авторской стилистики. Вот почему сохранение метафорической образности автора – часто очень трудная задача для переводчика.

ГЛАВА 2. Метафора в художественной картине мира Гейне

2.1. Художественный мир Генриха Гейне

Генрих Гейне – лирик и сатирик, о нем даже сейчас ведутся споры, но отчасти Генриха Гейне считают романтиком. В его творчестве представления о мире в целом смешиваются с интересом к современности во всех ее проявлениях. Лирическое переживание взаимодействует с острой иронией. Его настроение постоянно находится между печалью и жизнелюбием. Политические взгляды Генриха противоречивы, но он всегда чувствовал себя свободным, был резким и откровенным в своих симпатиях и антипатиях, поэтому среди современников нажил себе много врагов. В 1835 г. запретили публикацию его произведений в Германии. Чтобы избежать ареста, Гейне был вынужден переехать во Францию. Поэта упрекали в отсутствии патриотизма и нравственности, в неверии, позже его книги сжигались, знаменитое стихотворение «Лорелея» печаталось с пометкой: «Автор неизвестен».

В России, наоборот, Гейне ценили, ценят и сейчас. Переводы его стихов сделали известные русские поэты: Лермонтов и Тютчев, Ап. Григорьев и А. К. Толстой, Фет и Блок. «...Гейне едва ли не самый популярный чужеземец-поэт у нас в России», – писал Тургенев. Для развития русской поэзии 60-х гг. XIX в. большую роль сыграли переводы поэта, выполненные М. Михайловым.

Все творчество Гейне можно разделить на два основных направления. Первое – любовно-романтическая поэзия, лирическое творчество. Второе – так называемая лирика гражданская, поэзия революционной направленности на социальные и политические темы.

В своих ярких, своеобразных стихах автор касался реально существующих в обществе проблем и настроений и закладывал таким образом новое направление в искусстве поэзии – реалистичное и вместе с тем критическое освещение происходящих событий.

Величие Гейне как мастера художественного слова заключается в том, что творческую одаренность он сочетал с широтой общественного кругозора. Объявляя себя приверженцем «вольной песни романтизма», он давал трезвую аналитическую оценку своему времени, в своем творчестве отражал важнейшие его закономерности.

Критическое отношение к своей эпохе привело Г. Гейне к социалистическим настроениям. В 1830-е гг. он разделял взгляды утопических социалистов (таких как К. А. Сен-Симон, Ш. Фурье, Р. Оуэн), а в эпоху революционного подъема 1940-х гг. открыто призывал современников к революции. И хотя взгляды писателя были противоречивы, он один из первых раскрыл революционный смысл классической немецкой философии и угадал неминуемость победы коммунизма. Гейне прекрасно понимал историческую роль рабочего класса и указывал на необходимость слияния теории социализма с революционной практикой рабочего движения.

Творчество Гейне многогранно. Удивительно тонкий и задушевный лирический поэт, он умел беспощадно преследовать своих идейных противников. «И волчий зуб у меня, и сердце волчьей закалки», – писал он в одной из своих сатирических поэм (*Писарев*, 1981, с.364).

В обширном поэтическом и публицистическом творчестве Гейне сменяются, сочетаются и отталкиваются друг от друга три мировоззрения, боровшиеся в его эпоху: он начал свою поэтическую деятельность как певец лунной сказки и романтической любви. Этой поэзии соответствовали времена и его политические воззрения, когда он высказывался за монархию и заявлял, что не любит республики, что больше ценит подвиги верности, нежели подвиги свободы. Но так как он сам вырос в эпоху эмансипации бюргерства, то эта дворянско-романтическая идеология все больше и больше вытеснялась идеологией революционно-буржуазной.

Внутренние противоречия не оставляли поэта в течение всей жизни. Он то называет любовь к буржуазной свободе своей религией, «первосвященником которой был Христос, а апостолами французы», отвергая дворянство как ненавистное ему привилегированное сословие, то сочувствует ему как, якобы, хранителю цивилизации, отстаивавшему не столько своё классовое господство, сколько все художественные коллекции, которые оно собирало в течение веков. Познакомившись основательней с развитой буржуазией во Франции, он вследствие переменчивости своих взглядов переходит к романтизму в творчестве.

Однако революционный настрой Гейне также дает о себе знать. Разочаровавшись в конце концов в дворянстве и буржуазии, он приближается к идеологии пролетариата, сознаёт его историческую роль, но боится победы коммунизма, поскольку, как индивидуалист и интеллигент, с трудом представлял себе господство пролетариата, этих, как писал он, «мрачных иконоборцев», которые «своими грубыми руками беспощадно разобьют все мраморные статуи красоты, столь дорогие моему сердцу; они разрушат все те фантастические игрушки искусства, которые были так милы поэту; они вырубят мои олеандровые рощи и на их месте станут сажать картофель» (Стадников 1983, с. 129).

Гейне всю свою творческую жизнь колебался между дворянством и буржуазией, между романтизмом и реализмом. Благодаря двойственности своего творчества Гейне мог удовлетворять совершенно противоположным запросам и настроениям отрицающих друг друга общественных групп, и в этом есть определенная уникальность его как автора и деятеля искусства (Стадников, 1983, с.131).

От всего написанного Гейне, по мнению критика и публициста Д.И. Писарева, останутся лишь «его сарказмы, направленные против традиционных доктрин, против политического шарлатанства, против

национальных предрассудков, против учёного педантизма». Для современников Гейне было непонятно, что он «защищает более возвышенное мировоззрение против ограниченного мелкобуржуазного радикализма»? – отмечал Ф. Меринг (*Писарев*, 1981, с. 237).

Гораздо глубже Гейне был оценен в XX в. Это было достигнуто за счет многократных переизданий творчества писателя на разных языках, но главным образом за счет изменений в психологическом и социальном укладах общества (Генрих Гейне, <http://www.geynegenrih.net.ru>). В эпоху войн и революций, усложнённую в своих обострившихся противоречиях, поэзия Гейне, полная острого осознания общественных антагонизмов и предчувствия грядущих катастроф, как и чувства собственной обречённости и оторванности от исторического движения, должна была снова стать близкой некоторым слоям русской интеллигенции (*Дмитриев*, 1956, с.34).

Самая известная книга Гейне – «Путевые картины» (1826–1830). Она удивляет образами, романтическим тоном с сатирическими нотками. Много в ней и пейзажей. Поэт заражает читателя своим настроением и чувствами, но одновременно высказывает свое отношение к обществу и современности.

Гейне всю жизнь стремился к гармонии и духовности, говоря о высоком назначении поэзии и искусства в целом. При этом он был человеком своего времени, ясно осознавая проблемы своей эпохи и участвуя в происходящих событиях (*Громова*, 2006, с.44).

В 1821 г. вышел в свет первый сборник стихов Гейне «Юношеские страдания», который затем, вместе с другими его поэтическими циклами («Лирическое интермеццо», «Возвращение», «Северное море»), составил большое лирическое произведение – «Книгу песен» (1827), знаменовавшую собой первый этап в творчестве Гейне-поэта. «Книга песен» завоевала признание и любовь во всем мире именно своим романтическим настроением,

показанными в ней чувствами. Герой ее – молодой человек, который страстно, активно, но при этом трагично, с присутствием боли воспринимает мир.

В стихах «Книги песен» Генрих Гейне выступает продолжателем романтической традиции в немецкой лирике. Особенно явственно эта традиция слышна в первом цикле «Юношеские страдания». Молодой поэт использует мотивы народных песен, формы баллады, испанского романса. Главной темой «Книги песен» является любовь. В «Юношеских страданиях» – это любовь неразделенная, не приносящая радости. Сердце поэта исходит в тоске. Любовь носит фатальный характер, граничит со смертью. Исступленная сосредоточенность на одном чувстве смешивает грани яви и сна. Один из разделов сборника носит название «Сновидения». Во сне поэту видятся могилы, встающие из гроба мертвецы, и сам он мечтает лишь о смерти, в которой надеется обрести покой. (Гейне, 1893, с.124)

В следующих циклах – «Лирическое интермеццо» и «Возвращение» – Генрих Гейне уже полностью обретает собственную неповторимую манеру. Он выступает мастером короткого любовного стихотворения, где чувство выражает себя не в патетической декламации, а как бы между строк. Глубина душевных переживаний часто воспроизводится через аналогию с предметами материального мира (например, переживания от неразделенной любви, сами по себе тихие, происходящие внутри человека, сопровождаются в стихах грохотом труб и боем в барабаны, тем самым приобретая огромный размах и делая страдание всеобъемлющим) (Писарев, 1981, с.569).

Говоря о политических стихах Гейне, необходимо упомянуть «Современные стихотворения». По-новому начинает звучать голос поэта в цикле «Современные стихотворения» (1844). Лирическая печаль «Книги песен» сменяется здесь боевыми, призывными интонациями. Назначение поэта Гейне теперь видит не в выражении индивидуального чувства, а в пробуждении народа к решительному действию.

Когда в 1844 г. в Силезии вспыхнуло восстание ткачей, Гейне написал в связи с этим стихотворение «Силезские ткачи». Оно было напечатано в парижской газете и переведено на английский язык. Простое по форме, стихотворение содержит в себе новую, революционную мудрость. Это – хоровая песнь. Рабочие-ткачи осознают свою классовую позицию и свою роль. Они ткут саван для старой Германии и для всех ее политических и общественных институтов. Коллективный образ ткачей вырастает в стихотворении до грандиозного символа исторической судьбы. Рефрен, венчающий каждую строфу («И ткем мы, и ткем мы...»), выражает неотвратимость исторического движения. Рабочие выступают как сила, низвергающая старое и несущая будущее. Мужественно-патетический тон стихотворения подчеркивает величие их исторической миссии (В.Карп. <http://www.narodovlastie.com/litera/54-politicheskie.html>).

2.2. Метафора в стилистике Гейне.

Генрих Гейне - поэт эпохи позднего романтизма, считается в Германии и родоначальником современного фельетонного жанра. Своим ироничным стилем, язвительной критикой в адрес современных порядков и самих современников, он вызывал неоднозначную реакцию литературных критиков и недовольство политиков.

Естественное место находит в ироническом стиле Гейне и метафора. В стилистике метафоры разделяются на индивидуально-авторские (у Гейне это «holde Menschenblüte» - милый человеческий цветок), созданные автором для конкретной ситуации, и анонимные, закрепившие свои позиции в языке (У Гейне: «Der Mond ist aufgegangen» - луна взошла. М.Н. Лапшина утверждает, что в языке укоренились многие метафоры, стали частью словарного запаса. Такие метафоры называют языковыми метафорами (узуальными), их

используют в различных стилях речи, они легко воспроизводятся и воспринимаются. Узуальная метафора, лишившаяся образности полностью либо частично называется стертой. В стилистике метафора понимается как скрытое сравнение, ведь лексические значения объединяются, передавая свойства с одного на другое. (Лапшина, 2013, с.272)

В поэтической, художественной речи метафора служит эстетической (а не собственно информативной) функции языка. Это проявляется в том, что к метафоре нет стандартного вопроса. В поэзии, не придерживающейся принципа эксплицитности, метафора употребляется по преимуществу во вторичной для нее номинативной функции, внося в именные позиции атрибутивные и оценочные значения (Воротников, 1995, с. 96).

Гейне как поэт оставил нам поэтическое наследство. Его талант раскрылся особенно ярко в стихах о неразделенной любви.(«Ein Fichtenbaum steht einsam» - сосна стоит одиноко, «Ich wollte bei dir weilen»- мне с тобою побыть хотелось.) «Herz, mein Herz, sey nicht beklommen...» - сердце, не плачь. Однако стиль Гейне легок, грусть и меланхолию свою он передает достаточно мягко и светло.

Поэзия Генриха удивительно богата и многогранна по своему душевному выражению, искренности чувств и драматизму, по своей сердечной взволнованности и человечности, лаконичности и живописности образов.

Для создания поэтического настроения Гейне умеет использовать метафору: в поэзии Гейне покоряет песенный стиль, гармония мысли и образа, единство внешнего рисунка стиха с внутренней эмоциональностью. У этого поэта в стихотворении «Ein Fichtenbaum steht einsam...» Лед (Eis) и Снег (Schnee) закутывают Кедр (Fichtenbaum) в белое покрывало и заковывают льдом. Грамматика немецкого языка позволяет создавать из пейзажной зарисовки аллегорические картины насилия и страха. Внешне (символически) это выглядит как оборачивание льдом и снегом кедра в белое покрывало,

укутывание и замораживание его в прозрачной коре. Кроме того, «Ег traeuimt», одновременно с «Palme... trauert». Сомнительно, чтобы сладкий любовный сон породил желание траура. Обращает внимание и то обстоятельство, что Fichtenbaum находится в чужом мире («Im Norden auf kähler Höh»), хозяева которого Лед и Снег заковали его («umhüllen inn»). Метафорический сюжет поэтического шедевра Гейне состоит в том, что одинокий кедр, закутанный в саван из снега, впадает в забытие в ледяной пустыне, в котором приходит к нему образ печальной пальмы-вдовы, закутанной в черный траур на раскаленном песке... Тогда объясняется странный заголовок перевода Тютчева: «С чужой стороны». Кедр-чужак оказался во власти Льда и Снега, и в предсмертном бреде он грезит о своей овдовевшей любимой. Ностальгия по Родине изгнанника Гейне, его безответная любовь к кузине Амалии объединились в поэтическом сердце и выразились в метафорически стройной картине, вызывающей сочувствие к одиноким изгнанникам, неслучайно лучшие переводы этого стихотворения принадлежат поэтам со сходной судьбой и переживаниями. Ностальгия по Родине изгнанника Гейне, его безответная любовь к кузине Амалии объединились в поэтическом сердце и выразились в метафорически стройной картине, вызывающей сочувствие к одиноким изгнанникам, неслучайно лучшие переводы этого стихотворения принадлежат поэтам со сходной судьбой и переживаниями.

В поэзии Гейне преобладают антропоморфные и олицетворяющие метафоры, выполняющие текстообразующую функцию. Метафоры Генрих Гейне использует, чтобы полнее выразить себя. Семантический анализ типов метафор позволил обнаружить высокую степень распространенности антропоморфных метафор, в основе которых лежат такие явления, как персонификация, олицетворение. Метафора способна уловить и указать на ускользающие смыслы, которые порой проблематично выразить вербально. (Арутюнова 1979, с. 385-402)

Нами были исследованы стихотворения Гейне из «Книги песен». («Ein Fichtenbaum steht einsam», «Lorelei», «Die Nixen», «Das Meer erglänzte weit hinaus», «Saphiren sind die Augen dein», «Der Mond ist aufgegangen» выявлено, что из них четыре из них содержат индивидуально - авторские метафоры: Menschenblüte- человеческий цветок, Ergreift es mit wildem Weh - схватывает с дикой болью, Vergiftet mit ihren Thränen – отравила своими слезами, Von bunten Träumen befangen – яркой мечтой плененный, Die Seele stirbt vor Sehnen (душа умерла от тоски). Присутствуют и общеязыковые метафоры: Der Mond ist aufgegangen (луна поднялась), Der Nebel stieg (туман поднимался), Das Wasser schwoll (вода прибывала), Das kommt mir nicht aus dem Sinn (не выходит у меня из головы). Использование поэтом разной цветовой гаммы способствует передаче настроений, придает романтическую одухотворенность, свежесть образам. Любимые цвета поэта - синий и золотой и красный, это мы видим на примере метафор: Ihr **gold'nes** Geschmeide blitzet (ее золотое украшение блестит), sie kämmt ihr **goldenes** Haar (она расчесывает ее золотые волосы), sie kämmt es mit **goldenem** Kamme (она расчесывает их золотым гребнем), **Saphiren** sind die Augen dein (твои глаза- сапфиры, в минералогии сапфирами называются корунды синего цвета), die blauen Husaren (голубые гусары), **Rubinen** sind die Lippen dein (твои глаза – рубины, рубин разновидность корунда красного цвета), Mädchen mit dem rothen Mündchen (девочка с красным ротиком).

Еще Аристотель заметил, что слагать хорошие метафоры - значит подмечать сходство. Наблюдательный глаз художника находит общие черты почти во всем. Неожиданность таких сопоставлений придает метафоре особую выразительность:

Индивидуально-авторские метафоры очень выразительны, возможности создания их неисчерпаемы, как неограниченны возможности выявления сходства различных признаков сопоставляемых предметов, действий, состояний. Еще античные авторы признавали, что «нет тропа более

блистательного, сообщающего речи большее количество ярких образов, чем метафора (Универсальная энциклопедия школьника, 1995, с. 463).

2.3. Трансформационные преобразования метафор в переводе

Полноценный перевод возможен только на основе правильного и глубокого понимания подлинника как единства содержания и формы, на основе передачи его как целого, с соблюдением характерного для него соотношения между содержанием и формой и с учетом отдельных элементов для целого, образуемого этим соотношением.

«Нужно согласиться с мыслью, что перевод – это особый, своеобразный и самостоятельный вид словесного искусства. Это искусство «вторичное», искусство «перевыражения» оригинала в материале другого языка. Переводческое искусство, на первый взгляд, похоже на исполнительское искусство музыканта, актера, чтеца тем, что оно репродуцирует существующее художественное произведение, а не создает нечто абсолютно оригинальное, тем, что творческая свобода переводчика ограничена подлинником. Перевод резко отличается от любого вида исполнительского искусства и составляет особую разновидность художественно-творческой деятельности, своеобразную форму "вторичного" художественного творчества» (Виноградов, 1978, 8).

Для более точного перевода необходимо учитывать, что такое единица перевода. Поскольку единицей какого-либо конкретного или абстрактного объекта принято называть его элементарную частицу, сохраняющую все характеристики целого, то выделяемая единица перевода должна совпадать с единицей речи исходного (переводимого) текста, смысл/информацию которой переводчик должен понять, соответствие которой он должен подобрать. То есть единицу перевода следует искать в исходном тексте. Она представляет собой

единицу речи, требующую отдельного решения на перевод (Миньяр-Белоручев, 1999, с.47). Иначе говоря, единица перевода - это такая единица в исходном тексте, которая должна быть выделена и которой может быть подыскано соответствие в тексте перевода, но составные части которой по отдельности не имеют соответствия в тексте перевода как текстовые единицы (Бархударов, 1975, с 68).

И.И. Ревзин и В.Ю. Розенцвейг отмечают, что единица перевода зависит от «той пары языков, которые участвуют в переводе» (Ревзин, Розенцвейг 1964, с. 117). Фактически в процессе письменного перевода единицей перевода может быть и слово, и словосочетание, и синтагма, и целое предложение, и абзац, и весь переводимый текст (Рецкер, 2007, с. 29).

Действительно, само понятие "единица перевода" в известной мере условно, так как не является величиной постоянной. Учитывая асимметрию пар языков, включаемых в процесс перевода, в качестве основных единиц перевода в процессе сегментации исходного текста могут выступать слово, словосочетание, предложение, сверхфразовое единство.

Успешность переводческой деятельности в значительной степени зависит от свободного владения различными способами членения исходного текста - переводческой сегментацией. Наиболее распространенной ошибкой начинающих переводчиков является стремление переводить пословно - однообразно членить исходный текст или высказывание на отдельные слова и находить их соответствие в языке перевода. Суть этой ошибки состоит в подмене представлений о характере переводимых знаков: вместо речевых единиц перевода переводчик механически подставляет языковые единицы, в то время как в разных языках языковой состав той или иной речевой единицы может не совпадать.

Главная цель перевода - достижение адекватности.

Адекватным, с точки зрения А. А. Смирнова, мы должны признать «такой перевод, в котором переданы все намерения автора (как продуманные им, так и бессознательные), в смысле определенного идейно-эмоционального воздействия на читателя, с соблюдением, по мере возможности всех применяемых автором ресурсов образности, колорита, ритма и так далее. Несомненно, что при этом приходится кое-чем жертвовать, выбирая менее существенные моменты текста» (Смирнов, 1934 с. 527).

Основная задача переводчика при достижении адекватности - умело произвести различные переводческие трансформации для того, чтобы текст перевода как можно более точно передавал всю информацию, заключённую в тексте оригинала при соблюдении соответствующих норм переводящего языка.

Переводческие трансформации представляют собой особый вид межъязыкового перефразирования, которое имеет существенные отличия от трансформаций в рамках одного языка. «Когда мы говорим об одноязычных трансформациях, то мы имеем в виду фразы, которые отличаются друг от друга по грамматической структуре, лексическому наполнению, имеют (практически) одно и то же содержание и способны выполнять в данном контексте одну и ту же коммуникативную функцию. Сравнивая тексты языка оригинала и языка перевода, мы невольно отмечаем, что некоторые отрезки текста языка оригинала переведены «слово в слово», а некоторые - со значительными отклонениями от буквальных соответствий. Особенно обращают на себя те места, где текст языка перевода своими языковыми средствами совершенно не похож на текст языка оригинала. Соответственно, в нашем языковом сознании существуют некоторые межъязыковые соответствия, отклонения от которых мы и воспринимаем как межъязыковые трансформации (Нелюбин, 2001, 78).

В зависимости от характера единиц языка оригинала, переводческие трансформации Нелюбин подразделяет на:

- Стилистические трансформации
- Морфологические трансформации
- Синтаксические трансформации
- Семантические трансформации
- Грамматические трансформации
- Лексические трансформации

Рецкер Я. И. называет лишь два типа трансформаций. Этот лингвист говорит о таких приемах их воплощения, как:

1. Грамматические трансформации в виде замены частей речи или членов предложения.

1. Лексические трансформации заключаются в конкретизации, генерализации, дифференциации значений, антонимическом переводе, компенсации потерь, возникающих в процессе перевода, а также в смысловом развитии и целостном преобразовании. (Рецкер, 2007, с. 104) .

2.

Бархударов Л. С. называл четыре типа преобразований (трансформаций), имеющих место в ходе работы над переводом. Это перестановки, замены, опущения и добавления.

В процессе переводческой деятельности трансформации чаще всего бывают смешанного типа. Как правило, разного рода трансформации осуществляются одновременно, то есть сочетаются друг с другом - перестановка сопровождается заменой, грамматическое преобразование сопровождается лексическим.

Важный критерий адекватности - «передача в переводе эффектов смысловой многоплановости на уровне цельного текста, эффектов, возникающих за счет уподобления представления о тексте на уровне линейной связности - иному представлению о тексте на уровне объемной цельности» (Псурцев, 2002, с. 26). Другими словами, адекватность предполагает максимально возможное сохранение параметров текста оригинала: сюжетно-композиционных, лексических, грамматических. Критерием же адекватности будем считать сохранение в переводе индивидуально стилистического своеобразия текста оригинала.

Итак, главная цель перевода - достижение адекватности. Основная задача переводчика при достижении адекватности - умело произвести необходимые переводческие трансформации, для того, чтобы текст перевода как можно более точно передал всю информацию, заключённую в тексте оригинала при соблюдении соответствующих норм переводящего языка. В процессе переводческой деятельности трансформации чаще всего бывают смешанного типа, то есть носят сложный, комплексный характер.

Теперь обратимся к переводу метафор. В соответствии с «Гипотезой когнитивного перевода», предложенной Н. Мандельблитом, выделяют два вида сценариев перевода метафор:

- 1) Состояние аналогичного метафорического проецирования (similar mapping condition, далее SMS); этот сценарий используется, если между метафорами оригинала и перевода не происходит концептуального сдвига;
- 2) Состояние иного метафорического проецирования (different mapping condition, далее DMC); этот сценарий используется при наличии концептуального сдвига между метафорами оригинала и перевода. (Мандельблит, 1995, с.278)

В первом случае (SMS), сохраняется исходная метафора, тогда как во втором переводчик вынужден искать новую метафору, требующую использования иных языковых средств.

В исследуемом в данной работе текстах переводов стихотворения Гейне мы можем рассмотреть оба данных сценария.

В соответствии с «Гипотезой когнитивного перевода», предложенной Н. Мандельблитом, выделяют два вида сценариев перевода метафор:

- 1) Состояние аналогичного метафорического проецирования (similar mapping condition, далее SMS); этот сценарий используется, если между метафорами оригинала и перевода не происходит концептуального сдвига;
- 2) Состояние иного метафорического проецирования (different mapping condition, далее DMC); этот сценарий используется при наличии концептуального сдвига между метафорами оригинала и перевода.

В первом случае (SMS) , сохраняется исходная метафора, тогда как во втором переводчик вынужден искать новую метафору, требующую использования иных языковых средств.

В исследуемом в данной работе текстах переводов стихотворения Гейне мы можем рассмотреть оба данных сценария.

Рассмотрим сохранение метафор в переводах стихотворения «Ein Fichtenbaum steht einsam». К переводу этого текста обращались – А. Фет, М.Ю. Лермонтов и В. Майков.

Строка «ihn schläfert» у Лермонтова в тексте «На севере диком стоит одиноко» получает такое истолкование: «И дремлет, качаясь».

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой она.

И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горячем
Прекрасная пальма растет.

Казалось бы, здесь нет концептуального сдвига, поскольку «качаясь» - это естественная ассоциация с «дремлет». Использование глагола «дремлет» вместо дословного перевода «спится» не придает состоянию лирического героя слишком активного характера, поскольку самое понятие «дремлет» лишено активности. Но в русском тексте исчезает, таким образом, идея внешних сил, детерминирующих сонливость. На эти внешние силы указывает немецкая безличная форма: «ihn schläfert» ближе по смыслу было бы «морит сон», причем нигде не говорится, что этот сон должен быть сладким. Однако Тютчев в еще большей степени, чем Лермонтов, развивает тему сладкого сна и идею ветра:

«И сладко заснул он в инистой мгле,

И сон его вьюга лелеет».

А вот А. Фет оказался ближе к оригиналу:

«Он дремлет сурово покрытый

И снежным и ледяным покровом».

Аналогичную конструкцию находим у (Овсяников, 1902, с. 142):

«И дремлет, и белым покровом

Одели ее снег и лед».

Следующая строка является кульминационной в семиотической конструкции немецкого стихотворения, однако Лермонтов кардинально изменяет ее в соответствии с собственным замыслом.

По-немецки покров (Decke) сосны образуют лед и снег; по-русски – снег сыпучий. Очевидно, что первое сковывает, а второе лежит мягко и может лишь содействовать впечатлению волшебной сказки, вводимому словами и дремлет качаясь и усугубляемому сверкающей очевидно на солнце ризой, в которую превратилось Decke. Лермонтова не смущают ни ветер, который предполагается его же вставкой слова качаясь и от которого снег должен был бы облетать, ни сосна, на которой сыпучий снег никак не держится, – ему нужен красивый поэтический образ, уничтожающий трагедию немецкого оригинала, и он рисует всем нам знакомый восхитительный, хотя и несколько меланхоличный, облик ели, густо обсыпанной легким снегом, который сверкает на солнце

То, что для Гейне образы Eis und Schnee были более важны, чем weisse Decke, явствует из порядка слов, из того, что грамматическое подлежащее Eis und Schnee он сделал психологическим сказуемым (ср. Der neue Direktor kommt heute и Heute kommt der neue Direktor): «белым покровом облегают ее лед и снег» звучит точный, более или менее угаданный Фетом и Овсянико-Куликовским (см. выше) перевод, который показывает недвусмысленно, что Fichtenbaum находится не только в одиночестве, но и в суровом заточении, лишаются его возможности действовать (ср. безличную форму – ihn schläfert).

Во второй строфе почти все переводчики понимают *er träumt* как «ей снится» или «видится во сне» (только Майков переводит «дремлет и видит»), т. е. переводят личную конструкцию – безличной и не хотят понимать *träumen* как «мечтать».

Инеем снежным, как ризой, покрыт,
Кедр одинокий в пустыне стоит.
Дремлет, могучий, под песнями вьюги,
Дремлет и видит — на пламенном юге
Стройная пальма растёт и, с тоской,
Смотрит на север его ледяной.

Между тем наличие этого значения в немецком несомненно (ср. у Goethe, W. Meist., 6; *Mein geschäftiger Geist konnte weder schlafen noch träumen*; у Schiller, HofEnung: *Es reden and träumen die Menschen viel von besseren künftiger Tagen* (Heyne, Deutsches Wörterbuch). При этом надо отметить, что значение это выражается исключительно личной формой, тогда как значение «снился» может выражаться и лично и безлично.

В итоге, перевод «снился ей» своей безличной формой, подчеркивающей независимость действия от личной воли, является неправильным и искажает образ Гейне в том же направлении, в каком он искажен заменой *Fichtenbaum* сосной, т. е. лишая его волевой направленности. Это продолжается и дальше тем, что точное указание оригинала на непосредственный объект мечтаний (*von einer Palme*) заменено длинным придаточным предложением о нахождении где-то «прекрасной пальмы». Точнее было бы в данном случае, если не правильное он мечтает об одной пальме, то по крайней мере ей снится одна пальма, почти как и находим в одном из черновых вариантов, но от чего Лермонтов, по-видимому, сознательно отступил в окончательной редакции.

Из проделанного лингвистического анализа следует совершенно недвусмысленно, что сущность стихотворения Гейне сводится к тому, что

некий мужчина, скованный по рукам и по ногам внешними обстоятельствами, стремится к недоступной для него и тоже находящейся в тяжелом заточении женщине, а сущность стихотворения Лермонтова – к тому, что некое одинокое существо благодушно мечтает о каком-то далеком, прекрасном и тоже одиноком существе.

Покажем анализ трансформационных преобразований на примере двух метафор, которые встречаются в стихотворениях «Книги Песен» Генриха Гейне: *Saphire sind die Augen dein*» и «*Dein Herz, es ist ein Diamant.*»

Наш анализ метафор проводился по следующей схеме.

1. Описание семантического пространства метафоры оригинального текста для чего использовались толковые словари немецкого языка, выявлялись контекстуальные значения. Ставился вопрос о степени «прозрачности» вторичных номинаций.
2. Выявлялась функция метафоры в стилистике текста.
3. Сходным образом описывалась семантика и функции метафоры в переводных текстах.
4. Проводился сопоставительный анализ метафор оригинала и перевода.
5. Делался вывод о типе трансформаций в переводе и сохранении/изменении читательского восприятия / авторской картины мира.

1. Начнем с метафоры «*Saphire sind die Augen dein* ». Для этого уточним значения слов «*Saphire*» («сапфиры» - единственное число - сапфир) , обратившись к Толковому словарю русского языка Ожегова С.И. и DWDS-Wörterbuch.

 Saphir

mask., -s, -e

Wertvoller, meist durchsichtig blauer Edelstein .



1. Ein Ring mit einem Saphir. 2. Umgangssprachlich: Saphirnadel

Перевод: Сапфир. Мужск. 1. Ценный, в большинстве случаев прозрачно синий драгоценный камень. Кольцо с сапфиром. 2. В обиходе: игла сапфира.

Обратимся к словарю Ожегова:

Сапфир, -а, м. Драгоценный камень синего или голубого цвета, прозрачная разновидность корунда. II прил. сапфирный, -ая, -ое и сапфировый, -ая, -ое.

Перейдем к значению слова «Die Augen» глаза, единственное число- das Auge (глаз.).

DWDS-Wörterbuch



Auge

neutr., -s, -n

1

Sehorgan des Menschen, der Tiere

a

mit Adj.

blaue, braune, graue, schwarze, große, schmale Augen

bildlich

große Augen machen (staunen)

b

bildlich mit Gen.

das Auge des Gesetzes (die Polizei; ein Polizist)

c

mit Vb. das Auge blitzt, flammt, funkelt, lacht, lächelt, leuchtet

bildlich

das Auge konnte sich nicht satt daran sehen

sprichwörtlich

eine Krähe hackt der anderen kein Auge aus (Spießgesellen stehen einander bei)
gehoben Blick



nichts als Wasser, soweit das Auge reicht

Перевод: Глаз

1-а, ср.р.

Орган зрения человека, животных

с прилагательным:

синие, коричневые, серые, черные, большие, тонкие глаза. Большие глаза делают (удивляются).

2. Глаз закона (полиция; полицейский).

С глаголом:

Глаз блестит, горит, сверкает, смеется, улыбается, светится .

Снова обратимся к словарю Ожегова: Глаз, -а (-у), о глазе, в глазу, мн. глаза, глаз, глазам, м. 1. Орган зрения, а также само зрение. Черные, карие, серые, голубые глаза. Своими глазами видал (видел) (сам). В оба глаза смотреть (смотреть внимательно или перен.: быть осторожным, бдительным; разг.). Во все глаза глядеть, смотреть(очень пристально, с жадным вниманием; разг.). Одним глазом взглянуть(мельком; разг.). Глаза бы не смотрели (о чем-н. огорчающем, раздражающем; разг.). Поднять глаза на кого-что-н. (посмотреть вверх, снизу вверх). Идти куда глаза глядят (идти, не разбирая куда, все равно куда; разг.). С закрытыми глазами идти на что-н. (не думая об опасности, о предстоящем).Закрывать глаза на что-н. (намеренно не обращать внимания на что-н.). Глазами хлопать (1) бессмысленно смотреть; 2) не знать, что сказать в ответ; разг. неодобр;). Большие (круглые, квадратные) глаза делать (выражать удивление, крайне удивляться; разг.). Глаза на лоб лезут (о сильном удивлении; разг.).За прекрасные глаза, ради чьих-н. прекрасных, (красивых) глаз сделать

что-н.(ни за что, просто так; разг. ирон.). Хоть г. выколи (совершенно темно; разг.). Глаза разгорелись на что-н. (очень захотелось иметь что-н.; разг.).Глаза разбежались у кого-н. (не знает, что выбрать, на чем остановиться; разг.). Верный г. у кого-н. (о том, кто действует безошибочно). Дурной г. У кого-н. (в старых народных представлениях: взгляд, приносящий неблагополучие, несчастье). С глаз долой (об уходе, исчезновении кого-н.;разг.). С глаз долой - из сердца вон (посл.). Смотреть чьими-н. глазами на кого-что (не иметь собственного мнения). Бить, бросаться в глаза (о чем-н. резко, заметном: привлекать к себе особое внимание). Лезть на глаза кому-н.(стараться, чтобы увидели, обратили внимание; разг. неодобр.). Отвести глаза кому-н. (намеренно отвлечь внимание; разг. неодобр.). Для отвода глаз (чтобы отвлечь внимание, обмануть; разг. неодобр.). Открыть или раскрыть глаза кому-н. на кого-что-н. (разубедив, показать кого-что-н. в истинном свете).Г. положить на кого-что-н. (приметить для себя, взять на заметку; прост.).Глядеть в глаза опасности, смерти (о близкой опасности, смерти; книжн.). Г. радуется или глаза радуются на кого-что-н. (радостно, приятно смотреть на кого-что-н.). В глаза говорить (в лицо, открыто). В глаза не видел кого-что-н. (никогда не видел; разг.). За глаза говорить (заочно, в отсутствие; разг.). За глаза довольно или хватит (больше чем достаточно; разг.). Ни в одном глазу (нисколько не пьян; разг.). С глазу на. глаз и на глаз (наедине; разг.). С пьяных глаз (из-за того, что пьян; прост.). Раскрой(протри, продери, разуй) глаза! (посмотри хорошенько, неужели не видишь, не замечаешь?; прост, неодобр.). 2. ед. В некоторых сочетаниях: присмотр, надзор. Хозяйский г. Нужен г. да г. У семи нянек дитя без глазу(посл.). 3. ед. Дурной взгляд, сглаз. Бояться глазу. 4. глазами кого. С точки зрения кого-н., в чьем-н. понимании. Россия глазами иностранца. Взрослые глазами детей. * На сколько (куда) хватает глаз - далеко, в пределах обзора, видимости, куда ни посмотришь, всюду. Глаз (носу) не казать (разг.) – не показываться, не появляться. На глаза попасться (разг.) – случайно встретиться,

попасться. На глаза не показываться (разг.) - скрыться и не появляться. На глаз - то же, что на глазок. На глазах - очень быстро. Город растет на глазах. На глазах у кого или кого, в знай. предлога с род. п. – на виду у кого-н., в чьем-н. присутствии. На глазах у всех. На глазах у удивленной публики. В глазах кого или чьих, в знач. предлога с род. п.-сточки зрения кого-н. Он преступник в глазах окружающих. В глазах матери он еще дитя. II уменьш. глазок, -зка, мн. глазки, -зок, м. (к 1 знач.), глазик,-а, мн. глазики, -ов, м. (к 1 знач.), только мн. глазенки, -нок (к 1 знач.).* Делать глазки кому (разг.) - кокетничать с кем-н. На глазок (разг.) -неточно, приблизительно. II увел. глазище, -а, м. (к 1 знач.). II прил. глазной, -ая, -ое (к 1 знач.). Глазная впадина. Глазные болезни.

Теперь рассмотрим данную метафору на примере стихотворения Г.Гейне:

«Saphire sind die Augen dein...»

Saphire sind

die Augen dein,

Die lieblichen, die süßen.

Твои глаза - сапфиры,

Любимые, сладкие.

Глаза здесь представлены как органы зрения, они – предмет восхищения автора. В данном контексте слово «глаз» имеет прямое значение. Сапфир представляется именно как драгоценный камень, но его свойства переносятся на глаза на основе общего свойства, синего цвета.

Рассмотрим перевод С.Я. Маршака:

Твои глаза - сапфира два,

Два дорогих сапфира.

Переводчик уточняет, что глаза – это именно два сапфира, производит лексическую трансформацию. Конкретизируется значение, уточняется, что глаза – парные органы зрения. Автор, возможно имел в виду не два, а именно множество сапфиров, стремясь утонить, насколько драгоценные и искрящиеся глаза возлюбленной, а переводчик не уловил этот момент. Переводчик совершает лексическую трансформацию. Достижение переводчиком эквивалентности не всегда получается в высшей степени, это может допускать разночтения.

Далее, опираясь на классификацию Дж. Лакоффа, определим особенности метафоры в оригинале и переводе.

Метафора

<p>В оригинале: Мы находим метафору: Saphire sind die Augen dein .Это онтологическая метафора, выполняющая текстообразующую функцию, используется для создания портрета.</p>	<p>В переводе С.Я. Маршак : Здесь автор переводит метафору метафорой: «Твои глаза- сапфира два» .Онтологическая метафора. Так же, как и в оригинале, выполняет текстообразующую функцию. Служит для создания портрета.</p>
--	--

Исходя из проведенного анализа, можно сделать вывод, что авторская картина мира приобрела в переводе отраженный характер. Она субъективна и включает в себя черты языковой и этнокультурной личности переводчика.

Перейдем к анализу метафоры «Dein Herz, es ist ein Diamant».(Твое сердце, оно бриллиант). Уточним значение слов :

Diamant

mask.

Wertvollster Edelstein von größter Härte und meist wasserheller Farbe, der sich durch große Lichtbrechung und Farbenzerstreuung auszeichnet und als Schmuck und zu industriellen Zwecken verwendet wird DWDS-Wörterbuch.

Перевод:



Алмаз

Мужск.

Самый ценный драгоценный камень самой большой твердости и в большинстве случаев водно-светлого цвета, который отличается большим преломлением света и дисперсией света и используется как украшение и с промышленными целями.

Снова обратимся к словарю Ожегова:

Алмаз. -а, [муж. род] 1. Прозрачный драгоценный камень, блеском и твердостью превосходящий все другие минералы. Ювелирный а. (бриллиант). Сырые алмазы (необработанные, не ограненные в бриллианты). 2. Инструмент для резки стекла в виде острого куска этого камня, вделанного в рукоятку. - Свой глаз - алмаз (разг.) - свои глаза - лучшая проверка. II прил. алмазный, -ая, -ое. Алмаз рынок.

Das Herz

Средн.

1Мускулистый ist das hohle Organ von der Größe um der Faust, die von der linken Seite gelegen ist, hinter dem Brustbein, und Regler, dem zentralen Motor des Blutkreislaufs. Das gesunde, gute, starke, kranke, schwache Herz zu haben.

Anschaulich:

Sie trägt das Kind unter dem Herzen (ist schwanger)

Переход.: die industrielle Stadt bekommt das grüne Herz (die Einrichtung der grünen Anpflanzungen).

2. Das äußerliche Gebiet des Herzens:

Auf dem Herzen drücken (auf die Brust).

Die Hand auf dem Herzen - (Sie sind ehrlich!)

3 Zentrum der Gefühle, der Psyche, der Bewegungen und der Qualitäten beim Menschen.

Das gute, warme, weiche, starke, richtige, feste, ehrliche, wohlgeneigte, lustige Herz zu haben.

Das Wohlergehen, das Schicksal, die Erziehung der Kinder (sehr) ist am Herzen mir (nahe das Wohlergehen, das Schicksal, die Erziehung der Kinder ist meine Blutssache).

Zu gelten:

Ich verfüge der Abgang der jungen Tiere ganz besonders im Herzen. Man ist viel auf dem Herzen der Bitten zu haben.

Er wagte aller nicht, zu sagen, dass es bei ihm auf dem Herzen war.

Es war mir aus dem Herzen (tatsächlich übergeben es war aller mein Sinn, aus der Tiefe der Seele). Aus der Tiefe der Seele (vom ganzen Herzen zu danken).

4. Konfidentiell:

Mein liebes Lieblingsherz.

5. Am meisten geheim, die am meisten Geheimsachen.

Das Herz kочана des Salates.

6. Die Sachen, die der Form des Herzens, die Imitation entsprechen. Das Herz des Pfefferkuchens, aus dem Marzipan, aus der Schokolade

Перевод:

Сердце

Средн.

1 Мускулистый полый орган величиной с кулак, который расположен с левой стороны, за грудиной, и является регулятором, центральным мотором кровообращения. Иметь здоровое, хорошее, сильное, больное, слабое сердце.

Наглядно:

Она носит ребенка под сердцем (беременна)

Переносн.: Промышленный город получает зеленое сердце (устройство зеленых насаждений).

2. Внешняя область сердца:

На сердце нажимают (на грудь).

Рука на сердце - (Вы честны!)

3 Центр чувств, психики, движений и качеств у человека.

Иметь хорошее, теплое, мягкое, сильное, верное, твердое, честное, благосклонное, веселое сердце.

Благополучие, судьба, воспитание детей (очень) близко к сердцу мне (благополучие, судьба, воспитание детей - это мое кровное дело).

Я отдаю уходу за молодыми животными особенное место в сердце. Много на сердце иметь просьб.

Он не осмеливался все говорить, что у него было на сердце.

Это по-настоящему было передано мне из сердца (это было все моим смыслом, из глубины души). Благодарить из глубины души (от всего сердца).

4. Конфиденциально:

Мое дорогое, любимое сердце.

5. Самое сокровенное, самые потайные вещи.

Сердце кочана салата.

6. Вещи, которые соответствуют форме сердца, имитация. Сердце пряника, из марципана, из шоколада.

Обратимся к словарю Ожегова:

Сердце - [рц], -а, мн. -дца, -дец, -дцам, [_ср. род] 1. Центральный орган кровеносной системы в виде мышечного мешка (у человека в левой стороне грудной полости). Сердце бьется. Порок сердца. 2. перен. Этот орган как символ души, переживаний, чувств, настроений. Доброе, чуткое, отзывчивое с. Черствое с. Золотое с. у кого-к. (об очень добром человеке). У него нет сердца (о злом, черством человеке). Отдать свое с. кому-н. (полюбить). Сердце сердцу весть подает (о любящих, вспоминающих, думающих друг о друге; разг.). 3. перен. Важнейшее место чего-н., средоточие. Москва - с. нашей Родины. 4. Символическое изображение средоточия чувств в виде вытянутого по бокам овала, мягко раздвоенного сверху, книзу сужающегося и заостренного. С., пронзенное стрелой. * По-ложу руку на сердце (разг.) - совершенно откровенно. От всего сердца или от чистого сердца - от всей души, искренне. Всем сердцем - то же, что от всего сердца, всей душой. Сердце радуется на кого-что(разг.) - очень приятно, радостно, душа радуется на кого-что-н. Сердце кровью обливается (разг.) - о сильном чувстве сострадания, горести. Сердце не лежит к кому-чему (разг.) - нет расположения к кому-чему-н., душа не лежит к кому-че-му-н. Сердце не камень (разг.) - говорится о том, кто пожалел кого-н., перестал сердиться. Принять близко к сердцу что - отнестись к чему-н. с большим вниманием, сочувствием. Брать (хватать) за сердце и за сердце (разг.) - волновать, брать за душу. Вырвать из сердца когЬ-чтоо (разг.)- решить навсегда забыть кого-что-н., перестать думать о ком-чем-н. Пб сердцу и по сердцу кто-что кому (разг.) - по нраву, нравится, по душе. От сердца отлегло (разг.) - почувствовалось облегчение, отлегло от души. П уменью, сердечко, -а, мн. -чки, -чек, -чкам, [_ср. род] (к 1, 2 и 4 знач.) и сердчишко [рч], -а, лот. -шки, -шек, -шкам, [_ср. род] (к 1 и 2 знач.; ласк.). Сердечко ты мое! (ласковое обращение). Сердчишко забилося. П прш. сердечный, -ая, -ое (к 1 и 2

знач.). Сердце клапан. Сердце приступ. Сердечная недостаточность (неспособность сердца обеспечить нормальное кровоснабжение органов; спец.). Сердечные страдания.

У Генриха Гейне находим метафору : «Dein Herz, es ist ein Diamant» - твое сердце, оно –бриллиант. Обратимся к переводу С.Я. Маршака: Твое сердечко – бриллиант. В переводе мы видим отсутствие местоимения «оно», в оригинале оно используется, возможно, чтобы в стихотворении присутствовал ритм, размер стиха (четырёхстопный ямб). Гейне использует слово «сердце, Маршак –«сердечко», слово сердечко- уменьшительно-ласкательное, а сердце –нечто более величественное,высокое,годое, центр сосредоточения чувств.

<p>В оригинале: Мы находим метафору: «Dein Herz, es ist ein Diamant».Это онтологическая метафора, выполняющая текстообразующую функцию, используется для создания портрета.</p>	<p>В переводе С.Я. Маршака: Здесь автор переводит метафору метафорой: «Твое сердечко - бриллиант». Онтологическая метафора. Так же, как и в оригинале, выполняет текстообразующую функцию, служит для создания портрета.</p>
---	--

Исходя из проведенного анализа, можно сделать вывод, что картины мира автора и переводчика не идентичны.

Выявим метафоры в оригиналах и переводах стихотворений Генриха Гейне:

Для начала рассмотрим текст Генриха Гейне «Das Meer erglänzte weit hinaus» в сравнении с переводом В.Левика.

Текст-оригинал	Подстрочный перевод

<p>Das Meer erglänzte weit hinaus, Im letzten Abendscheine; Wir saßen am einsamen Fischerhaus, Wir saßen stumm und alleine.</p> <p>Der Nebel stieg, das Wasser schwoll, Die Möve flog hin und wieder; Aus deinen Augen, liebevoll, Fielen die Tränen nieder.</p> <p>Ich sah sie fallen auf deine Hand, Und bin auf's Knie gesunken; Ich hab' von deiner weißen Hand Die Thränen fortgetrunken.</p> <p>Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib, Die Seele stirbt vor Sehnen; – Mich hat das unglückseel'ge Weib Vergiftet mit ihren Thränen.</p>	<p>Море блестело далеко снаружи, В последнем вечернем сиянии; Мы сидели одиноко (уединенно) В рыбацком доме, Мы сидели безмолвно и одиноко.</p> <p>Туман поднимался, вода прибывала, Чайки летали туда и обратно; Из твоих глаз, полных любви, Падали слезы.</p> <p>Я видел они падали на твою руку (кисть), И опустился на колено (senken*); Я с твоей белой руки Слезы выпил (осушил).</p> <p>С этого часа поглотила (изнурила) мое тело, Душа умерла от тоски; - Меня несчастная баба Отравила своими слезами.</p>
--	--

Перевод В. Левика:

Сверкало зыбью золотой
В лучах заката море.
Одни, мы безмолвно сидели с тобой,
Одни на пустынном просторе.
Кружились чайки, рос прилив,
И мгла сырая встала.

Ты, слез любви не утаив,
Беззвучно зарыдала.
Я слезы увидел на пальцах твоих,
Я пал на колени с мольбами,
И слезы выпил я с пальцев твоих
Горячими губами.
И в сердце глубокую боль я унес,
Ничто ему больше не мило.
Мне горечь этих женских слез
Навеки все отравила.

В последней строфе проявляются отличия оригинала от его переводческой интерпретации. Две предпоследние строки переводятся буквально как «С этого часа поглотила (изнурила) мое тело, Душа умерла от тоски». В переводе же В. Левика акцент сделан на образном выражении: «И в сердце глубокую боль я унес, Ничто ему больше не мило».

В поэтическом тексте мы видим большое количество антропоморфных метафор, представленных глагольными конструкциями, например:

- Der Nebel stieg (туман поднимался);
- Das Wasser schwoll (вода прибывала);
- Die Seele stirbt vor Sehnen (душа умерла от тоски);
- Das ungluecksel'ge Weib vergiftet mit ihren Traenen (несчастливая женщина отравила своими слезами).

В переводном тексте В. Левика можно увидеть следующие метафоры:

- море сверкало;
- зыбью золотой;
- прилив рос;
- мгла сырая встала;
- горячие губы;

- унес в сердце боль
- горечь слез все отравила.

Семантический анализ типов метафор в русском и немецком языках позволил обнаружить высокую степень распространенности антропоморфных метафор, в основе которых лежат такие явления, как персонификация, олицетворение. Метафора способна уловить и указать на ускользающие смыслы, которые порой проблематично выразить вербально. (Арутюнова Н. Д. Метафора в языке чувств. С. 385-402.)

Поэт-переводчик Вильгельм Левик в своем стихотворном произведении уклонился от смысловой точности первоначального источника, представленного поэтом Генрихом Гейне, с целью обеспечения художественности перевода.

Далее рассмотрим метафоры в поэзии Гейне, используя текст-оригинал и построчный перевод, также используем литературную интерпретацию выбранного стиха. Определим, какие функции метафор используются в поэзии и как они помогают понять глубокий смысл произведения.

Собственный перевод:

Издалека блестело море

В позднем вечернем зареве.

Сидели мы в рыбацком доме

Одни, не разговаривая.

И вот уже туман поднялся,

А над водой летали чайки

Твой взгляд любовью наполнялся,

И слезы падали случайно.

Спустились на руку слезинки,

И покатались на колени

И я с твоей руки испил их,

С белой и необыкновенной.

Тот час обмякло мое тело

Душа погибла от ненастья

Меня горячими слезами

Любовь сгубила в одночасье.

Текст-оригинал	Построчный перевод
«Die Lorelei» – Heinrich Heine Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, Dass ich so traurig bin, Ein Märchen aus uralten Zeiten, Das kommt mir nicht aus dem Sinn. Die Luft ist kühl und es dunkelt, Und ruhig fliesst der Rhein; Der Gipfel des Berges funkelt, Im Abendsonnenschein. Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar, Ihr gold'nes Geschmeide blitzet, Sie kämmt ihr goldenes Haar, Sie kämmt es mit goldenem Kamme, Und singt ein Lied dabei; Das hat eine wundersame, Gewalt'ge Melodei. Den Schiffer im kleinen Schiffe, Ergreift es mit wildem Weh; Er schaut nicht die Felsenriffe, Er schaut nur hinauf in die Höh'.	«Лорелея» - Генрих Гейне Я не знаю, что это должно означать, Что мне так грустно, Сказка из древних времен, Что не выходит из головы у меня Воздух прохладен и смеркается, И спокойно течет Рейн; Вершина горы сверкает, В вечернем солнечном свете. Самая прекрасная дева сидит Там наверху чудесно Ее золотое украшение блестит, Она расчесывает золотистые волосы, Она расчесывает золотым гребнем, И песнь поет при этом; У нее чудесная, Захватывающая мелодия. Шкипера на маленьком корабле, Это схватывает с дикой болью; Он не видит рифов, Он смотрит только вверх, в высоту.

Ich glaube, die Wellen verschlingen Am Ende Schiffer und Kahn, Und das hat mit ihrem Singen, Die Loreley getan.	Я думаю, поглотят волны В конце моряка и лодку, И это с ее пением, Лорелеей сделано.
--	---

Лорелея

Перевод Левика

Не знаю, что стало со мною,
Душа моя грустью полна,
Мне всё не даёт покою
Старинная сказка одна.
День меркнет. Свежеет в долине,
И Рейн дремотой объят.
Лишь на одной вершине
Ещё пылает закат.
Там девушка, песнь распевая,
Сидит высоко, над водой,
Одежда на ней золотая,
И гребень в руке – золотой.
И кос её золото вьётся,
И чешет их гребнем она,
И песня волшебная льётся,
Так странно сильна и нежна.
И силой пленённый могучей,
Гребец не глядит на волну.
Он рифов не видит под кручей,
Он смотрит туда, в вышину.

Я знаю, волна, свирепея.

Навеки сомкнётся над ним,

И это всё Лорелея

Сделала пеньем своим.

Лорелея: R1: Русалка, мифическое существо, которое губит рыбаков. R2: Девушка, очаровывающая моряков своими волосами.

Как мы видим, сравнивая построчный перевод и поэтический перевод, В. Левик сохранил первоначальный смысл. Оба перевода отчетливо передают индивидуальное впечатление Гейне от «старинной сказки» (Ein Märchen aus uralten Zeiten). Левик внес глубину в поэтический перевод, давая прочувствовать всю тонкость произведения и нарисовать в своем воображении развивающееся действие в произведении Гейне. Хотя есть неточность в переводе Левика, которая касается строки «Ihr gold'nes Geschmeide blitzet», он переводит как: «Одежда на ней золотая», хотя дословно речь идет об украшении. Гейне, описывая девушку, делает акцент на золоте, добавляя для эффекта метафору «goldenes Haar», Левик так же не упускает эту метафору, хотя и придает ей более красноречивый вид: «И кос ее золото вьется». Здесь мы можем заметить, что автор заостряет наше внимание на «тройном золоте», как бы переводя внимание со своего Я («Ich weiss», «ich so traurig bin», «kommt mir») на «золотую» девушку, используя метафоры, которые переведены выше. Так, основным субъектом метафоры ЗОЛОТО (в выражениях одежда ее золотая, кос ее золотых) является смысловой компонент "желтый", вспомогательным субъектом – смысловой компонент "металл", семантическим посредником, или как его можно назвать, аспектом сравнения выступает "цвет". Далее Левик переводит «Und ruhig fließt der Rhein» (И спокойно течет Рейн), как «И Рейн дремотой объят», чем вводит в художественный перевод созданную им метафору, в которой происходит косвенное сравнение какого-либо явления с человеком. Здесь речь идет о спокойном течении Рейна, но Левик

метафорическим олицетворение, можно сказать, «оживил» Рейн, сделав его равноправным героем произведения. Так же олицетворяющими метафорами в переводе Левика являются:

- Душа моя грустью полна,
- День меркнет
- Пылает закат
- Рейн дремотою объят
- Одежда золотая
- Кос ее золото вьется
- Песня льется
- Силой плененный
- Волна, свирепея

В оригинале же Гейне метафоры немного отличаются :

- Das kommt mir nicht aus dem Sinn (что не выходит из головы у меня)
- Der Gipfel des Berges funkelt (Вершина горы сверкает)
- Ergreift es mit wildem Weh (схватывает с дикой болью)
- die Wellen verschlingen (поглотят волны)

Левик сохранил сюжет и общий смысл стихотворения Гейне, но, используя метафоры, получил некие смысловые и стилистические противоречия, хотя и добавил в перевод экспрессивность и более яркое создание образа, таким образом, используя такую функцию метафоры, как функция интенсификации смысла.

Собственный перевод.

Не знаю, что означает,
То, что так грустно мне.
Старая сказка с печалью
В мысли моих, в голове.
Воздух прохладен. Всё меркнет.

Тихо течёт Рейн.
В солнечном свете вечернем
Вершина горы светлей.
Самая прекрасная дева
На этой вершине сидит.
Её украшеньё чудесным
Золотым светом блестит.
По волосам золотистым
Она златым гребнем ведёт.
Дивную сладкую песню
Дева при этом поёт.
А корабля капитана
Пеньё до боли манит.
Рифы он не заметит,
Взгляд ввысь он свой устремит.
Думаю, волны захватят
Лодку и моряка,
Пока та песнь Лорелеи
Слышится издалека.

В собственном переводе стараемся максимально точно передать настроение автора и использованную им лексику.

Далее проанализируем стихотворение из сборника «Книга песен» «Ein Fichtenbaum steht einsam».

Оригинал, построчный перевод:

Ein Fichtenbaum steht einsam Im Norden auf kahler Höh' . Ihn schläfert; mit weißer Decke Umhüllen ihn Eis and Schnee. Er träumt von einer Palme, Die fern im Morgenland Einsam und schweigend trauert Auf brennender Felsenwand.	Ель стоит одиноко На севере на холодной вершине. Его клонит в сон, белым покрывалом Окутывают его лёд и снег. Он мечтает о пальме, Которая далеко на востоке Одиноко и молча печалится На пылающей скале.
---	--

Ель

R1: Дерево, которое растёт в северных областях R2: Человек, одиноко живущий на севере (мужчина).

Пальма

R1: Дерево, которое растет в южных областях R2: Человек, одинокий, живущий на юге (женщина).

Heinrich Heine, 1822 год.

Метафоры в оригинале:

Ель стоит одиноко

На холодной вершине

Снег и лед укутывают

На пылающей скале

Также были использованы тексты переводов этого стихотворения русскими поэтами и аналитические работы отечественных лингвистов по данной проблеме.

Для изучения когнитивно - стилистических функций метафор использовались приемы компонентного анализа, а также дистрибутивный и контекстологический методы.

В ходе исследования первоначально был проведен обзор литературы по данной теме, затем выделена основная проблема: выяснить причины невоспроизводимости метафор Гейне на русском языке.

Обычно в качестве ответа на данный вопрос приводится гипотеза Э. Сепира и Б. Уорфа, определяющая язык как конструктивный базовый элемент, на основании которого формируется как личная картина мира, так и коллективная или, по выражению болгарского культуролога Г. Гачева «национальный космос». То есть, разные народы не просто говорят на разных языках, они и живут в разных вселенных.

Каждый переводчик знает о существовании так называемых «языковых лакун» — слов и выражений, принадлежащих к безэквивалентной лексике, которая не имеет аналогов на иностранных языках. У разных народов величина этих «культурных лакун» разная, например, в русском языке доля безэквивалентной лексики составляет 6-7%. Сюда входят, в частности, такие слова, как «перестройка», «гармонь», «субботник» и др.

Немец не может, подобно русскому, сказать: «я ушиб руку», он должен указать, какую конкретно часть руки он ушиб.

Русские различают в спектре радуги 7 цветов, а немцы – 6, поскольку синий и голубой по-немецки звучат одинаково: «blau».

Лингвистические лакуны обусловлены различием между культурными картинами мира.

Г. Гачев указывает, например, что по латыни слово «пространство» («spatium») ведёт свою этимологию от слова «шагать»; то есть, для античного человека пространство было поделено на шаги, дискретно. У немцев «пространство» («Raum») — это «пустота», непредставимое для зажатого в узеньких европейских рамках человека понятие. Русское «пространство» — это «страна», непроглядная даль, раскинувшаяся земным океаном на тысячи верст.

В России «время» происходит от слова «веретено», «веремя»; оно динамично и циклично. Немецкое «Zeit» возникло из глагола «ziehen» («тянуть»); отсюда и разные образы времени: «колесо времени» и «стрела времени» в русском и немецком национальных космосах.

В большинстве языков имена существительные имеют три категории рода — мужской, женский и средний. Но, например, у русских «солнце» — среднего рода, у немцев — женского, у французов — мужского.

Тем не менее гипотеза Сепира-Уорфа не может служить рабочей гипотезой для нашего исследования, потому что она не идет дальше определения семантико-лингвистических различий национальных культур, порождающих трудности в межкультурных коммуникациях. Необходимо более глубокое исследование, и здесь мы возьмем в качестве инструментария когнитивную теорию метафоры.

Все переводы делятся, в основном, на две группы: одни стараются максимально передать текстуальную «ткань» оригинала, другие, абстрагируясь от конкретного текста, стремятся выразить внутренний смысл произведения, так, как они его поняли. Иначе говоря, главные трудности перевода две: текстуальная точность перевода и адекватное воспроизведение художественной идеи автора.

Стихотворение Г. Гейне «Fichtenbaum» изначально допускает большой смысловой «люфт»: Fichtenbaum, может означать «пихта», «ель», «сосна». Выбор Лермонтова не был случайным, поскольку в русско-немецкой традиции межкультурных коммуникаций Fichte и до сих пор переводится как «сосна», так же как и слово Kiefer (ср. «Российский с немецким и французским переводами, словарь» Нордстета, 1780–82 гг.). В Германии слово Fichte, как правило, означает «сосну», и, вероятно, сам автор под Fichtenbaum изначально подразумевал именно «сосну». Вполне вероятно, что Гейне не слишком волновала ботаническая определенность дерева, ставшего главным персонажем

его произведения. Важен для автора был мужской род дерева (Fichtenbaum, а не Fichte) как символ мужской неразделенной любви, что нашло отражение в дальнейшей традиции русских переводов этого стихотворения: Тютчев, Фет, Майков перевели Fichtenbaum кедром, а Вейнберг – дубом. То есть, для всех переводчиков, кроме Лермонтова, на первый план выходит любовная тема о чувствах кедра (или дуба) к недоступной красавице пальме. А Суриков даже изменяет главного героя с мужского образа на женский, и тема неразделенной любви рябины к дубу приобретает характер жалобы на женскую судьбу. Лермонтов женским родом сосны отнял у образа всю его любовную устремленность и превратил сильную мужскую любовь в некие прекрасные, но непонятные мечты.

В немецком оригинале «сосна» (Fichtenbaum) – это смысловое и грамматическое подлежащее, главный лирический герой стихотворения.

В русском тексте сосна становится психологическим сказуемым и лишена действенной индивидуальности немецкого оригинала.

Обратим внимание на то, что в оригинале нет заголовка, стало быть стихотворение традиционно называется по первой строчке. Отсюда можно сделать вывод, что в тексте существует один герой, а не два, как это можно представить по русским переводам. Неопределенный «ein» также указывает на единственность лирического героя. Хотя формально пальма и присутствует в авторском тексте, но может статься, что имеется в виду не второй предмет, а другое состояние первого объекта.

Рассмотрим вариант М.Ю. Лермонтова:

На севере диком стоит одиноко

На голой вершине сосна

И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим

Одета, как ризой, она.

И снится ей сон, что в пустыне далекой,

В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горячем
Прекрасная пальма растет.

Видеть в этом стихотворении элегию о любви северной сосны к южной пальме может только очень поверхностный читатель. Многие исследователи даже критиковали Лермонтова за неудачный выбор персонажей для лирического стихотворения, относя эту подробность к молодому возрасту поэта. Но и это высказывание может принадлежать крайне легкомысленному критику: Лермонтов мог легко найти словесный эквивалент мужского рода, как это сделали другие переводчики, явно уступавшие ему по уровню одаренности. Скорее всего, Лермонтов специально нивелировал любовную тему, чтобы указать на более глубокий трагический смысл, скрытый за метафорической формой.

Возможно, здесь русский гениальный поэт говорит о трагической судьбе одиночки, которому в равной степени плохо и на заснеженном севере, так и на «горячем» юге: «голая вершина» и «далекая пустыня» стоят друг друга.

Метафоричность текстовой конструкции формирует общее семантическое поле из двух абсолютно различных поэтических сюжетов.

Ф.И. Тютчев, стараясь убедительнее передать идею неразделенной любви, поменял «сосну» на «кедр». Вот только приблизило ли это его к авторскому замыслу?

С чужой стороны
На севере мрачном, на дикой скале
Кедр одинокий под снегом белеет,
И сладко заснул он в инистой мгле,
И сон его вьюга лелеет.
Про юную пальму все снится ему,
Что в дальних пределах Востока,

Под пламенным небом, на знойном холму
Стоит и цветет одинока...

Здесь есть упоение юностью, ожиданием и желанием любви, но такова сила метафоры, что даже светлый, пронизанный солнечным светом перевод Тютчева все равно звучит трагично.

Если прочитать оригинал, то пальма совсем «не цветет» - она в трауре! А главный лирический герой не просто сладко дремлет, ему спится («ihn schläfert»), он исчезает из мира реальности и погружается в иллюзию, сновидение, бред...

«С чужой стороны» резко диссонирует с романтической лирикой перевода. Поэт понимал трагизм подлинника, но его привлекала именно лирическая сторона поэтического сюжета, отсюда и многочисленные отступления от сути авторского замысла при текстуальной точности перевода.

Вернемся к подлиннику: «Ihn schläfert». С лирическим героем что-то происходит вопреки его желаниям. Лед (Eis) и Снег (Schnee) закутывают Кедр (Fichtenbaum) в белое покрывало и заковывают льдом. Грамматика немецкого языка позволяет создавать из пейзажной зарисовки аллегорические картины насилия и страха. Внешне (символически) это выглядит как оборачивание льдом и снегом кедр в белое покрывало, укутывание и замораживание его в прозрачной коре. Кроме того, «Er traumt», одновременно с «Palme... trauert». Сомнительно, чтобы сладкий любовный сон породил желание траура. Обращает внимание и то обстоятельство, что Fichtenbaum находится в чужом мире («Im Norden auf kähler Höh»), хозяева которого Лед и Снег заковали его («umhüllen inn»). Метафорический сюжет поэтического шедевра Гейне состоит в том, что одинокий кедр, закутанный в саван из снега, впадает в забытие в ледяной пустыне, в котором приходит к нему образ печальной пальмы-вдовы, закутанной в черный траур на раскаленном песке... Тогда объясняется странный

заголовок перевода Тютчева: «С чужой стороны». Кедр-чужак оказался во власти Льда и Снега, и в предсмертном бреду он грезит о своей овдовевшей любимой.

Ностальгия по Родине изгнанника Гейне, его безответная любовь к кузине Амалии объединились в поэтическом сердце и выразились в метафорически стройной картине, вызывающей сочувствие к одиноким изгнанникам, неслучайно лучшие переводы этого стихотворения принадлежат поэтам со сходной судьбой и переживаниями.

По-видимому, трансформация образной картины оригинала происходит уже на этапе создания построчного перевода, потому что даже эквивалентные лексические единицы разных языков на деле оказываются неэквивалентными. Это и разница семантического объёма слов, и различия в грамматических значениях, культурного фона, стоящего за разноязыковыми единицами, откуда их различия в ассоциациях, а значит, и на уровне образов. В результате переводный вариант становится уже некоей итоговой образной трансформацией исходного текста. Для проверки нашей гипотезы мы используем подстрочный перевод текста-оригинала стихотворения Г. Гейне «Die Nixen» и на основе сравнительно-сопоставительного анализа выявляем показатель вольности и точности переводного стихотворения, представленного известным переводчиком стихотворений Г. Гейне В. Левиком. Собственный перевод.

Живется ели одиноко,
На севере в холодной вышине.
Вздремнуть ей хочется немного,
Укутавшись и в лед, и в снег.
Мечтает эта ель о пальме
 Что на востоке на заре
 Растет одна в большой печали
 На знойной, огненной скале.

Die Nixen	Русалки
Am einsamen Strande plätschert die Flut, Der Mond ist aufgegangen, Auf weißer Düne der Ritter ruht, Von bunten Träumen befangen.	На одиноком пляже журчит прилив, Луна возшла, На белой дюне рыцарь отдыхает, Яркой мечтой пленённый.
Die schönen Nixen, im Schleiergewand, Entsteigen der Meerestiefe. Sie nahen sich leise dem jungen Fant, Sie glaubten wahrhaftig, er schlief.	Прекрасные русалки, в покрывалах, Выходят из глубины моря. Они тихо приближаются к молодому юнцу, Они полагали, что он действительно спит.
Die Eine betastet mit Neubegier Die Federn auf seinem Barette. Die Andre nestelt am Bandelier Und an der Waffenkette.	Одна ощупывает с новым желанием Перья на его берете. Другая теребит португую И оружейную цепь.
Die Dritte lacht, und ihr Auge blitzt, Sie zieht das Schwert aus der Scheide, Und auf dem blanken Schwert gestützt Beschaut sie den Ritter mit Freude.	Третья смеется, и ее глаз блестит, Она тянет меч из-за пояса, И на чистом мече отражающемся Осматривает рыцаря с радостью.
Die Vierte tänzelt wohl hin und her Und flüstert aus tiefem Gemüte: »O, daß ich doch dein Liebchen wär, Du holde Menschenblüte!«	Четвертая хорошо танцует туда-сюда И шепчет из глубокого нрава: «О, если б все же я была твоей любимой,
Die Fünfte küßt des Ritters Händ,	Ты, милый человеческий цветок!»

<p>Mit Sehnsucht und Verlangen; Die Sechste zögert und küßt am End Die Lippen und die Wangen.</p> <p>Der Ritter ist klug, es fällt ihm nicht ein, Die Augen öffnen zu müssen; Er läßt sich ruhig im Mondenschein Von schönen Nixen küssen.</p>	<p>Пятая целует рыцарскую руку, С тоской и требованием; Шестая медлит и целует в губы и щеки.</p> <p>Рыцарь умен, не приходит на ум ему Открывать глаза; Он спокойно позволяет целовать себя в свете луны прекрасным русалкам.</p>
---	--

Метафоры в оригинале :

Am einsamen Strande на одиноком пляже

Die Flut plätschert журчит прилив

Der Mond ist aufgegangen луна взошла

Von Träumen befangen мечтой пленённый

Menschenblüte- человеческий цветок

Метафоры в переводе Левика:

Взошла луна золотая

Волна за волною бежит

Смущенный яркими снами

Из глуби морской.

Гейне и Левик насыщают стихотворение антропоморфными метафорами.

Так, в оригинальном тексте две начальные строки переводятся буквально как «На одиноком пляже журчит прилив,

Луна взошла...»

В переводе В. Левика акцент сделан на образном выражении: «на берег волна за волною бежит, вошла луна золотая». Прежде всего, здесь имеется характерный и понятный для русского человека зачин, некий элемент сказочности, что поддерживается употреблением эпитета золотая.

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

Выходят из морской глубины.

Они подошли тихо к юному фату,

Они подумали, действительно, он уснул». Литературный перевод выглядит так:

Всплывают русалки из глуби морской,

Глядят на гостя тревожно

И видят - уснул, и одна за другой

Подходят к нему осторожно.

При кажущемся сходстве, здесь имеются различия в культурной коннотации текстообразующих элементов. Так, определение «глубь морская» соотносится с русской фольклорной картиной мира, с жанром сказки прежде всего, в то время как в оригинальном тексте присутствует лексика иной культурной маркированности. В частности, Г. Гейне дает следующее оценочное определение рыцарю: фат (хлыщ). В русском языке слово фат означает - (устар.) 'пустой щеголь, франт' (Витгенштейн, 1999, с.130), и

В. Левик уходит от этого именованя, называя героя «гостем», то есть «снимая» авторскую оценку.

В тексте-оригинале русалки тихо подходят к герою, в переводном тексте вновь обнаруживаются отличия: они подходят к нему осторожно и глядят на гостя тревожно. То есть характер повествования является здесь более напряженным. Переводчик усиливает таинственность и тревожность общей атмосферы: (ходит) в смятенье и вздыхая (говорит).

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

Четвертая ходит в смятенье кругом

И говорит, вздыхая:

«Возьми женой меня в свой дом,

Цветок нездешнего края!»

Таким образом, здесь имеется несоответствие: возлюбленная - жена. В словаре Ожегова находим: жена - 1. женщина по отношению к мужчине, с которым она состоит в официальном браке (к своему мужу). Брать в жены (жениться; устар.). 2. То же, что женщина (в 1 знач.) (устар.высок.). (Витгенштейн,1999, с. 192) В то же время «быть чьим-н. возлюбленным» значит: «возлюбленный, -ая, -ое. 1. горячо любимый (устар.). В. сын. 2. Любимый человек, любовник. // ж. возлюбленная (Витгенштейн,1999, с. 91).

Степень достижения интерпретатором лексико-семантической эквивалентности также различна. Сравним сочетания «милый человеческий цветок» (Г. Гейне), где содержится отвлеченное указание русалками на родовую принадлежность лирического героя (он - человек), и ««цветок нездешнего края» (В. Левик). Такой перевод допускает разночтения: под ««цветком нездешнего края» можно подразумевать и чужеземца. Таким образом, если автор текста-

оригинала дает точное указание на принадлежность лирического героя к людскому роду и противопоставляет его фантастическим существам, то перевод В. Левика лишен однозначности. Здесь на лексико-семантическом уровне ярко проявилось индивидуальное видение и понимание поэтического образа переводчиком-интерпретатором, благодаря включению образных эпитетов и сравнений, отсутствующих в стихотворении Г. Гейне. (Борченко, 2012,с.6).

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

Собственный перевод:

На одиноком пляже вновь журчит прилив,
Луна всходит на небе,
На белой дюне, голову склонив,
В мечтаньях рыцарь дремлет.
Прекрасные русалки, в покрывалах вдруг,
Со дна морского вышли.
К юнцу приблизились, бесшумно встали в круг,
«Он спит», - сказали - «Тише!
С тайным желаньем тронула одна
Перышко на берете.
Другая - портупею подняла
И цепь его теребит.
Третья смеется, глаз ее блестит,

И меч она щекочет,
И отраженье рыцаря манит
Ее девичьи очи.
Четвертая танцует всех милей
И незаметно шепчет:
«О, если б все же я была твоей ,
Цветок ты человеческий!»
Пятая руку поцелуем жжет,
С тоскою и надеждой ;
Шестая медлит и целует в рот –
В губы и щеки нежно.
А рыцарь хитростью, умом не обделен
Глаза не открывает ;
И целовать себя в свете луны сквозь сон
Русалкам позволяет.

Известно, что при сопоставлении единиц языка в речи может осуществляться перекодирование, которое устанавливается при переводе текстов с одного языка на другой, поскольку в литературно-художественном тексте осуществляется эстетическая концептуализация мира, в которую автор привносит в представления о мире и свои частные, индивидуальные включения. Анализ литературы в области теории и практики перевода показал, что вопросы стихотворного перевода представляют собой максимальную сложность, так как поэтическое произведение в большей степени зависит от языка, нежели проза, к тому же в силу специфики жанра необходимо передать в переводе не только содержание, но и ритмико-мелодическую и композиционно-структурную сторону подлинника.

Следовательно, создание эквивалентного оригиналу поэтического текста возможно. Однако принцип поэтического перевода должен быть основан на

функциональном подходе к оценке как перевода в целом, так и отдельных его аспектов; и теория перевода вбирает именно эту концепцию и исходит из нее при решении конкретных переводческих проблем. Таким образом, основные переводческие трансформации, выявленные при сопоставлении оригиналов текстов Генриха Гейне и их переводов – лексические (конкретизация значения метафоры, изменение ее семантического вектора).

Выводы по главе второй

1. Ясность и простота метафорической картины художественного произведения могут способствовать появлению многообразного мира смыслов, для осознания которого необходимо усилие. Осмысление нашего опыта в терминах объектов и веществ позволяет нам структурировать части этого опыта и характеризовать их как сущности единого типа. Это дает возможность ссылаться на них, объединять в категории, классифицировать и определять их количество, тем самым мы можем рассуждать о них.

2. Данные о пространственной ориентации порождают ориентационные метафоры, данные личного опыта, связанные с физическими объектами, составляют основу для онтологических метафор как способов интерпретации событий, действий, эмоций, идей как предметов и веществ.

3. Носители языка не замечают метафоричности выражений. Это объясняется тем фактом, что онтологические метафоры, как и ориентационные, имеют крайне узкий диапазон использования - способ обозначения явления, его количественную характеристику и т.д.

Заключение

Работа была посвящена изучению языковой метафоры в контексте когнитивной лингвистики на материале поэзии Г. Гейне.

Целью работы являлось выявление семиотического и стилистического потенциала метафоры в художественной картине мира Гейне.

В первой главе мы охарактеризовали понятие языковой метафоры, указали характеристики, отличающие ее от других тропов. Мы исследовали историческую эволюцию изучения метафоры в лингвистике, философии и культурологии.

Во второй главе мы рассмотрели практическое функционирование метафор в процессе формирования переводов стихотворения Гейне.

В итоге нашего исследования мы пришли к выводу, что метафора – это не просто декоративная фигура поэтической речи, а материал формирования картины существующей реальности, поскольку сами процессы мышления индивидуума носят метафорический характер.

Процесс познания в любой сфере человеческой деятельности невозможен без участия метафоры, поскольку когнитивная метафора формирует эмпирические рамки для освоения новоприобретенных абстрактных концептов, а также решили, что создание эквивалентного оригиналу поэтического текста возможно.

Принцип поэтического перевода должен быть основан на функциональном подходе к оценке как перевода в целом, так и отдельных его аспектов; и теория перевода вбирает именно эту концепцию и исходит из нее при решении конкретных переводческих проблем.

Таким образом, в большинстве русских переводов метафорическая картина мира идентична оригиналу, интерпретаторы стремятся к сохранению оригинальности, но в некоторых случаях конкретизируют значение, прибегают к компенсации, замене, так как в стихотворении должны присутствовать ритм,

размер, рифма и зачастую метафора не имеет эквивалента в иностранном языке.

Список литературы

1. Аристотель. Риторика // Античные риторики. - М.: Просвещение, 1978. - 235 с.
Алякринский О. А. Поэтический текст и поэтический смысл. // Тетради переводчика, 1998, 442с.
2. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1998, 896 с.
3. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. Вступительная статья [Текст] / Н.Д. Арутюнова. // Теория метафоры. М., 1990,с. 5-32.
4. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. М., 1979, с. 147–173.
5. Афанасьев А. Н. Славянская мифология. - М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2008,1520 с.
6. Ахманова О.С. Очерки по общей и русской лексикологии. - М.: Наука, 2000, 295 с.
7. Бархударов Л. С. Некоторые проблемы перевода английской поэзии на русский язык. // Тетради переводчика. - М.: Высшая Школа, 1984. - Вып. 21, с. 38 - 48.
8. Бархударов Л. С. Язык и перевод (*Вопросы общей и частной теории перевода*) М.: "Международ. отношения", 1975, 329 с.
9. Берковский Н.Я. [Вступительная статья] // Гейне Г. Книга песен. Переводы русских поэтов. М., 1956, с. 5
- 10.Блэк М. Метафора / М. Блэк. // Теория метафоры. М., 1990, с. 153-172.
- 11.Борченко Н.А. Проблемы переводческой интерпретации поэтического текста //Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета. 2012, №3 (23). Т. 2
- 12.Будаев Э.В. Становление когнитивной теории метафоры // Лингвокультурология. Екатеринбург, 2007, Вып. 1, с. 16–32.

- 13.Верли М, Общее литературоведение. [Текст] / М. Верли. М.: Наука, 1957, 384 с.
- 14.Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. М.: 1978, 115с.
- 15.Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / пер. и параллельный философско-семиотический коммент. В.П. Руднева // Логос. 1999, № 1, 3, 8. с. 99–130
- 16.Гайденок В.П. История новоевропейской философии в её связи с наукой. М.: Университетская книга, 2000, 456 с.
- 17.Гачев Г.Д. Национальные образы мира: Общие вопросы Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский» , М.: Сов. писатель, 1988, 351 с.
- 18.Гейне Г. (1797-1856). Сборник «Книга песен» [Электронный ресурс].
- 19.Гейне Г. Книга песен. В переводе русских писателей. Под редакцией П.В.Быкова. Иллюстрации Поля Тумана. Первое иллюстрированное издание. Спб., 189, 311с.
- 20.Гейне. Германия. М., Гослитиздат, 1938, 267 с.
- 21.Гейне. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 18. 2006. С. 40-44.URL: http://koi.tspu.ru/koi_books/skripnik/page5.htm (дата обращения 10.04.2016).
- 22.Григорьев В. П. Поэт и слово. / В. П. Григорьев. // М., 1979, с. 60-62.
- 23.Громова Н. А. Принципы сюжетосложения в «Путевых картинах» Генриха Гейне, 1997, 198 с.
- 24.Гумбольдт В. Язык и философия культуры. - М.: Прогресс, 1985. - 450 с.
- 25.Дмитриев А. С. Генрих Гейне. М.: Знание, 1956, 34 с.
- 26.Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. - М.: Высшая Школа, 1994, 152 с.

- 27.Зубкова О.С. Метафора как часть естественного семиозиса // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010, № 4, с. 326–331.
- 28.Исократ. Панегирик / пер. Н. Коренькова. Калуга, 1891, 169с.
- 29.Квинтилиан А.: Винигтон Ингрэм, 1963, 379 с.
- 30.Когнитивный аспект метафор речи В.В. Познера (телепередачи «Времена», «Познер» книга «Одноэтажная Америка») [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mediascope.ru/node/766> (дата обращения: 07.04.2016).
- 31.Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Рос. академия наук. Ин-т языкознания. М.: Языки славянской культуры, 2004, 560 с.
- 32.Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: пер. с англ. / под ред. А.Н. Баранова. 2-е изд. М.: Изд-во ЛКИ, 2008, 256 с.
- 33.Лапшина М.Н. Стилистика современного английского языка,СПб.: Фил. фак-т СПбГУ; М., 2013, 272 с.
- 34.Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи // Б. А. Ларин. 192, с. 43-51 .
- 35.Левкиевская Е. Е. Демонология севернорусского села Тихманьги // Восточнославянский этнолингвистический сборник. Исследования и материалы. - М.: Индрик, 2001, 476 с.
- 36.Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцева. 2-е изд., доп. М.: Большая российская энциклопедия, 2002, 709 с.
- 37.Литература и искусство: Универсальная энциклопедия школьника. Составил А.А. Воротников. Минск, «Валев», 1995, 563 с.
- 38.Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979, 815 с.

- 39.Лотман Ю. М. Семиосфера. - СПб: «Искусство - СПб», 2000, 704 с.
- 40.Лотман. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. СПб, Искусство,2006, 356 с.
- 41.Мандельблит Познавательное Представление о Метафоре и ее Последствиях для Теории Перевода//Перевод и значение ЧАСТИ 3. Маастрихт: Universi-taire, 1995, 295с.
- 42.Мещерякова Е.Х. О Метафоре [Электронный ресурс]. URL: <http://it-claim.ru/Library/Books/ITS/wwwbook/ist6/mesharecova/mesharecova.htm> (дата обращения: 07.04.2016).
- 43.Миньяр-Белоручев Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. - М.: Воениздат,1980, 237 с.
- 44.Морескини К. История патристической философии. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2011, 864 с.
- 45.Найда Ю. К науке переводить // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. - М.: Международные отношения, 1978, 237 с.
- 46.Нелюбин Л.Л. Перевод и прикладная лингвистика. М.: 2001. С. 78.
- 47.Ожегов С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 3-е изд., стер. М.: Аз, 1996, 928 с.
- 48.Овсянников В.П. «Вопросы психологии творчества» 1902, 142 с.
- 49.Писарев Д. И. Генрих Гейне Д.И. Писарев. Литературная критика в трех томах. Т. 3. Статьи 1865-1868. Л., «Художественная литература», 1981, 196 с.
- 50.Политические стихотворения Гейне [Электронный ресурс]. URL: <http://www.narodovlastie.com/litera/54-politicheskie.html> (дата обращения 10.04.2016).
- 51.Псурцев Д.В. К проблеме перевода и интерпретации художественного текста: об одном критерии адекватности. Вестник МГЛУ, Выпуск 463, Перевод и дискурс, М.: 2002, 326 с.

52. «Российский с немецким и французским переводами, словарь» Нордстета, 1780, 751 с.
53. Складывшаяся Г.Н. Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 1993. 152 с.
54. Смирнова М.А. Понятие «метафора» и подходы к ее изучению [Электронный ресурс] // Филология и литературоведение. 2014. № 9. URL: <http://philology.snauka.ru/2014/09/960> (дата обращения: 12.11.2015).
55. Смирнов А. А. Мастерство литературного перевода // Литературная энциклопедия, том VIII. 1934, 531 с.
56. Райхштейн А. Д. Сопоставительный анализ немецкой и русской фразеологии. М.: Высшая школа, 1980, 208 с.
57. Рахилина Е.В. Когнитивная семантика. [Текст] / Е.В. Рахилина // Семиотика и информатика. М., 1998, 294 с.
58. РДС - Русский демонологический словарь. - СПб: Пб. писатель, 1995, 640 с.
59. «Российский с немецким и французским переводами, словарь» Нордстета, 1780–82 гг. Ортега-и-Гассет Х. Две главные метафоры [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Теория метафоры. М., 1990, 512 с.
60. Пауль Г. Принципы истории языка. [Текст] / Г. Пауль. Москва, 1960, 115 с.
61. Попова И. Ю. «Свинцовое эхо» Дж. М. Хопкинса. К проблеме перевода «сложной» поэзии // Тетради переводчика. - М.: Высшая школа, 1984, 296 с.
62. Рецкер, Теория перевода и переводческая практика. 2007, 244 с.
63. Стадников Г. В. Критическое суждение и художественный текст // Проблемы жанра литератур стран Западной Европы и США (XIX – первая половина XX вв.) : межвуз. сб. науч. тр. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Л., 1983, 179 с.
64. Творчество Гейне: темы и мотивы поэзии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.geynegenrih.net.ru/> (дата обращения 10.04.2016).

65. Телия В.Н. Вторичная номинация и её виды / Н. В. Телия // Языковая номинация. Общие вопросы. М., 1977, 287 с.
66. Тынянов Ю.Н. Тютчев и Гейне. - М., 1977, 379 с.
67. Универсальная энциклопедия школьника. Составил А.А. Воротников. Минск, «Валев» - 1995, 819 с.
68. Федоров А. В. О художественном переводе. - Л.: ОГИЗ гос. изд-во художественной литературы, 1991, 257 с.
69. Фрейденберг О. Античные теории языка и стиля // О. Фрейденберг // М.- Л., 1936, 341 с.
70. Харченко В.К. Функции метафоры: учеб. пособие. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1992, 188 с.
71. Цицерон. Учение академиков. // Пер. Н. А. Федорова, М.: 1980, 244 с.
72. Чудинова А.П. Россия в метафорическом зеркале // А.П. Чудинова // Русская речь. – 2001, 31 с.
73. Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку / Акад. наук СССР. Отделение литературы и языка. – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во М-ва просвещения РСФСР, 1957, 209 с.
74. DWDS - Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache [Электронный ресурс] URL: <http://www.dwds.de/ressourcen/woerterbuecher/> (дата обращения 09.04.2016).
75. Heine H. Buch der Lieder Hamburg, 1827, 256 с.